

¿Cómo narrar lo inenarrable? Acerca de *Historia del llanto* de Alan Pauls

✉ ESTEFANÍA DI MEGLIO / Universidad Nacional de Mar del Plata
estefaniadimeglio@gmail.com

Resumen

El objetivo del presente trabajo es señalar aquellas estrategias discursivas y de la enunciación que se presentan en *Historia del llanto*, novela corta de Alan Pauls, que refieren a los escollos al momento de constituir un discurso que dé cuenta de una historia atravesada por el horror, como lo son las que tuvieron como contexto los regímenes militares. En este sentido, sobresale la deconstrucción del carácter omnímodo de ciertos discursos y el talante fragmentario de la narrativización de todo acontecimiento, todos ellos, subsumidos por el metadiscurso que emerge a partir de la analogía y la alusión y dentro del marco de presentar una versión alternativa de la historia.

Palabras clave: historias traumáticas • gobierno militar • microhistorias • versiones alternativas • metadiscurso

Abstract

The aim of the present work is to know those discursive strategies and enunciation ways that appear in *Historia del llanto*, Alan Pauls' novel, which refer to the obstacles at the time to construct a speech about certain horror history, like those who had as a context military governments. In this way, the deconstruction of the whole of facts and its fragmentary natures acquire importance, all of them, subsumed by the reflection speech about himself, that appears through analogy and allusion, into a speech that gives an alternative version of history.

Key words: Traumatic histories/stories • Military government • Microhistories • Alternative versions • reflection about speech

Introducción

Historia del llanto muestra la mirada ingenua y extrañada de un niño sobre una época signada por la inestabilidad política e institucional y el terrorismo de estado. Un narrador en tercera persona que por momentos sabe más que los personajes y por momentos deja ver su limitación en el conocimiento de la historia que relata, acerca la experiencia de este sujeto que si bien vivió la época que da marco

Fecha de recepción:

30/06/2013

Fecha de aceptación:

04/08/2013

a la novela, pareciera estar ajeno a ella y observarla desde una óptica excéntrica. Esto es, en parte, lo que permitirá una mirada extraña al tiempo que una perspectiva oblicua desde la cual observar una realidad, por lo que la visión del personaje que se debate entre protagonista y testigo se configura como sintomática del *locus* simbólico desde el que se constituye el texto: el terreno de lo que en apariencia semeja ajeno y conocido a medias, pero que a la vez es vivido de manera cercana. Los escollos insalvables al momento de emprender la constitución del relato —devenidos ya en características inherentes de todo discurso— adquieren visibilidad explícita en la novela, en tanto que el texto se vuelve sobre sí mismo para, precisamente, dejar a la vista los hiatos, las lagunas, los silencios, las fisuras, que forman parte del entramado mismo de toda historia, tematizando estas cuestiones e imprimiéndolas aún sobre la puntuación del texto.

La narración (cuasi) imposible: una breve aproximación al problema de trauma y representación

Las vivencias ficcionalizadas en *Historia del llanto* se traducen en una historia inenarrable en al menos una doble dirección. En primer lugar, en el sentido teórico que estriba en que todo discurso es mediación, esto es, una construcción de los hechos por medio de un lenguaje, lejos de ser los sucesos mismos.¹ Desde Foucault, y más aún, desde los postulados de las vanguardias históricas, entendemos que no existe un vínculo directo entre las palabras y las cosas: no hay una relación transparente entre el lenguaje y lo que éste designa. Un hiato imposible de zanjar existe entre ambos elementos, una disociación entre el discurso y lo representado. Así, en el terreno de la filosofía del lenguaje, el mencionado autor plantea por la década de los 60 que lo visto no reside jamás en lo que se dice, que las palabras no se asemejan a las cosas que nombran, que el lenguaje porta en sí mismo el principio de proliferación y que todo discurso lleva consigo silencios (Foucault:27, 54, 58, 313). A pesar de todo ello, sostiene de manera contundente la posibilidad de que el conocimiento tenga lugar por medio del lenguaje, en tanto que, si bien con mediaciones, estos dos se entrecruzan inexorablemente (104). Martin Jay opera una torsión sobre la cuestión, a la que añade el concepto de experiencia, insistiendo en la paradoja que se suscita entre aquélla y el lenguaje (20). El mencionado autor cita a Paul de Man, quien se refiere a la cuestión: «En lugar de contener o reflejar la experiencia, el lenguaje la constituye» (en Jay:421).

En una segunda instancia, la ficción narrativa de la novela que motiva el análisis del presente trabajo se ve asediada por referirse a historias signadas por el trauma. A las problemáticas instaladas en el seno de la representación viene a sumarse la renuencia de la mimesis por su lógica traumática. No pocos autores cuyo objeto se recorta del relato de tal tipo de experiencias coinciden en que «lo traumático es por definición irrepresentable» (Balardini y otros:178). Adorno se presenta como uno de los primeros en teorizar esta cuestión. Así, en 1949 advierte que el genocidio nazi puso en entredicho las estrategias de la representación: «Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz, es cosa bárbara escribir un poema» (29).

El horror de los campos de concentración instauro la premisa que consta en «la imposibilidad de testimoniar» (Agamben:34). Tales aseveraciones fueron cuestionadas y matizadas en tanto que con la negación de la plausibilidad de testimoniar se otorgaba la victoria a los perpetradores, quienes negaban sistemáticamente los hechos ocurridos (Crenzel 2008:12). Frente a esto se plantea una lectura no extrema de la posibilidad/imposibilidad del relato testimonial: «la aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión» (Agamben:9).²

En diversos estudios, Dominick La Capra estudia la experiencia traumática y los diferentes modos de su abordaje por parte de los individuos de una sociedad. Señala: «cómo estudiar y aproximarnos a los traumas pasados de otros —o a los propios— es un tema que presenta numerosos problemas» (81). Así, el trauma se define como una «experiencia perturbadora que irrumpe en —o incluso amenaza destruir— la experiencia, en el sentido de una vida integrada o al menos articulada de una manera viable. Hay un sentido en que el trauma es una experiencia fuera-de-contexto que perturba las expectativas y desestabiliza la comprensión de los contextos existentes» (161–162).³ Algo semejante plantea Lyotard al aseverar que el nombre «Auschwitz» se refiere, en el mejor de los casos, a una «para-experiencia» (en Jay:420). Acaso por iguales razones Pollak plantea que no es atinado extrapolar la lógica de la realidad cotidiana al trauma (106). Más adelante La Capra conjuga —aporía mediante— la experiencia traumática con la variable de la representación: «En la experiencia traumática casi siempre podemos representar entumecidamente o con distancia lo que no podemos sentir, y sentir abrumadoramente lo que no podemos representar, por lo menos con cierta distancia crítica y control cognitivo» (162). Sobre la representación desde la literatura y el arte en general, el autor se pronuncia en los siguientes términos, poniendo de relieve los límites en el instante de dar cuenta del trauma: «La cuestión de cómo representar y relacionarse con acontecimientos límite o extremadamente transgresores, casi siempre asociados con experiencias traumáticas como la del Holocausto, es siempre desconcertante». Luego hace un paréntesis para caracterizar el acontecimiento límite desde la imposibilidad de su concepción: «en principio podemos definir como acontecimiento límite aquel que supera la capacidad imaginativa de concebirlo o anticiparlo». Finalmente y a propósito de esta incapacidad conceptual comenta acerca del rol de la ficción en relación con el acontecimiento traumático: «La naturaleza en apariencia inimaginable de los acontecimientos límite suele hacer que su tratamiento ficcional o artístico parezca insatisfactorio o deficitario» (182–183).

Por su parte, Paula Fleisner, retoma para su análisis los postulados de Jean-Luc Nancy en calidad de autor que participa en el debate sobre la posibilidad de representación del Holocausto en tanto trauma histórico; más precisamente se trata de un debate «acerca de las posibilidades del arte de dar cuenta de dicho evento» (63). A modo de introducción de este debate, la autora cita a Saul Friedländer, específicamente en relación con el problema de la representación del

acontecimiento traumático: «se trata de un suceso histórico límite “que pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación”» (63). Más adelante se remite a Semprún, quien sitúa el problema de la representación aún antes de la representación misma. A propósito del tema, comenta: «La realidad está allí. La palabra también. No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente» (65). Hacia el final de su artículo, señala una operatoria sobre la capacidad del decir, una que pone sobre la superficie de la representación sus propias limitaciones:

Por ello, sólo una representación que no pretenda ser «de los campos» sino que se ponga en juego en tanto representación, es decir, que haga presente su (ir)representabilidad propia, podrá salir airosa de la sospecha de haberse entregado a los placeres de la representación. (72)

El metadiscurso, procedimiento que, como se dijo, se analizará en el presente trabajo, puede dimensionarse como una de las modulaciones de tal «(ir)representabilidad» (véase nota n° 6).

Sobre la memoria

La memoria histórica es una variable fundamental que atraviesa transversalmente los textos de la serie narrativa de posdictadura. Los textos que reconstruyen la (experiencia) de la vida en dictadura tienen a la memoria como un factor inherente, intrínseco a ellos. Por su parte, la memoria no es entendida sino como fragmentaria e incapaz de lograr la totalidad al momento de reconstruir una historia. En 1925 Maurice Halbwachs marcó el camino para repensar la memoria, trazado por la idea rectora de la imposibilidad de recordar el pasado en su totalidad, a la vez que se torna evidente que existen múltiples memorias como producto de la diversidad de actores sociales. La memoria, de condición selectiva, adquiere el talante de la pluralidad, mientras que el pasado pierde su condición de inmutable, expuesto a la lucha de los diversos grupos sociales por dotarlo de significado. Según esta concepción, la memoria se convierte en un fenómeno de carácter colectivo (Crenzel 2008:19). Esta matriz de pensamiento adquiere énfasis y da origen a renovados planteos en la década de los 80. La crisis de los estados nacionales, la caída de los grandes relatos que explican el pasado y el presente, el quiebre en el paradigma epistemológico, la cristalización de los giros en el pensamiento que vienen gestándose desde los 60, el mismo debate sobre el Holocausto (Huysse:15) constituyen algunas de las variables que se conjugan para cuajar esta línea de pensamiento. Ante este panorama, sin apelar al saber estanco y fijado de manera inconmovible, «la memoria se construye también (...) con silencios y con huecos que mantienen, en contra de lo ya sabido, interrogantes que no tienen respuesta» (Vezzetti 1998:4).

Mientras que los años 80 brindan un impulso renovado a líneas de pensamiento originadas en el primer cuarto de siglo, los 90 son epicentro de una «explosión

sin precedentes de la cultura de la memoria», dimensionada como «una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales» (Huyssen:7, 13). El *boom* de la memoria que deja su huella en el escenario mundial se ve potenciado por cuestiones locales en el caso argentino, que convierten en acto la memoria en cuanto a terrorismo de estado respecta. Las declaraciones de Adolfo Silingo, ex capitán de Marina, sobre los vuelos de la muerte y la apertura de los Juicios por la Verdad a mediados de la década son dos acontecimientos determinantes para el resurgir de la memoria. El intento radica en «crear esferas públicas para la memoria “real”, que contrarresten la política de los regímenes post dictatoriales que persiguen el olvido a través de la “reconciliación” y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo» (20). Congruente con el postulado de que existe una pluralidad de memorias, Andreas Huyssen advierte que la garantía de una esfera pública de la memoria reside en la existencia de múltiples discursos (123). La noción de «memoria ejemplar» postulada por Tzvetan Todorov se halla en estrecha vinculación con este concepto: se trata de convertir el recuerdo en un ejemplo que brinde la posibilidad de aprender de él, con lo que el pasado adquiere la categoría de guía para el presente y el futuro (Jelin:248). Por su parte, Hugo Vezzetti acuña la concepción de «futuro de la memoria», entendida como la «transmisión de una experiencia a quienes no formaron parte de ella» (Vezzetti 2002:19). Con una visión crítica de las diversas representaciones de la dictadura, los trabajos de Vezzetti resultan de capital importancia para reconstruir los derroteros de la memoria en la Argentina posdictatorial. Uno de los pilares fundacionales para la genealogía de la memoria está dado por la escritura y publicación del *Nunca más*, en 1984. El juicio a las Juntas constituye el otro cimiento que sustenta las primeras marcas de memoria sobre el pasado reciente. El autor plantea que por encima de la oposición entre memoria y olvido existen diversas memorias (19). Destaca que la memoria social y colectiva —y aquí se revisan los planteos de Halbwachs— produce clichés y lugares comunes (33, 35, 101), que se construye sobre una única perspectiva y que no deja lugar a la ambigüedad, lo que Vezzetti entiende como equivalentes a formas de olvido. Ya Huyssen recalca en este aspecto, advirtiendo que el recuerdo del pasado no está ajeno a convertirse en «memoria mítica» (143). Por otro lado, existe una vasta cantidad de discursos de la memoria sobre la dictadura entre los que gran parte pertenecen a los familiares o afectados directos (Vezzetti 2009:38), lo que algunos autores denominan «la fuerza del familismo». Este predominio puede significar la anulación de otras voces (Jelin:228). En un sentido semejante, hay coincidencia en dimensionar la importancia de que tales relatos sean susceptibles de revisión, una revisión que asigna valor a los interrogantes e incertidumbres frente al carácter inamovible de ciertos relatos (Vezzetti 2009:56–57). Se trata de interrogar, no pretendiendo respuestas definitivas, sino con el objeto de problematizar (Sarlo 1994:10).

Por su parte, el campo intelectual y cultural en los 70 fueron víctimas de la censura y sufrieron la fractura por acción de un régimen que percibía la cultura como un peligro más que inminente (Lorenzano:71). Todo pensador era considerado

un «subversivo» en potencia (Masiello:12). Las obras de arte, según el dictado de los estrados del poder, debían ser compatibles con la moral proclamada por los dictadores, basada en la tríada «Dios, patria y hogar» (Lorenzano:246). En oposición al silencio impuesto, la censura y la autocensura, surge una literatura minoritaria que responde al objetivo de emprender la denuncia del régimen y de sus crímenes. «Esta literatura minoritaria realiza una “desterritorialización” de la expresión oficial, subvierte los lenguajes de la autoridad y las reconocidas tendencias principales de la cultura» (Masiello:19). Diversas formas de disidencia intelectual se situaron en los resquicios de ese discurso hegemónico que se mostraba cerrado y unívoco (Sarlo 1987:32). Las novelas de la dictadura «elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional» (Gramuglio:9). La fragmentación responde, asimismo, a un intento por rebatir la pretendida unicidad del discurso del poder, oponiéndole una polifonía de voces en disputa (Lorenzano:246, Sarlo 1987:40, 43), con lo que estos relatos se alejan de los intentos totalizantes de las narraciones en épocas anteriores (Morello–Frosch:60). A raíz de esto, Sarlo destaca que la indagación que plantean estas novelas es doble: sobre la historia que cuentan y sobre el modo en que la narran (1987:43). En la generación coetánea a los hechos sobresalen, junto a las novelas, los textos de no ficción y los testimoniales. Con el correr de las décadas, los textos adquirirán diferentes modulaciones, que abarcan desde la opción de diversos procedimientos discursivos hasta la articulación de diferentes lugares de la enunciación (cfr. Gramuglio).

Apuestas de la ficción

Ya desde los paratextos de la novela se constituye la noción particular de la historia que estará presente en todo el texto. Se trata de una historia cuya definición está en parte conformada por el lugar desde el que se escribe: la literatura. Es decir que la literatura implanta una concepción alternativa, con similitudes pero también divergencias, del saber histórico. Desde su concepción, ya no radica éste en un saber estanco y que se pretende único. En cambio, se insiste en la idea de una historia que debe estar en constante revisión y, por lo mismo, exige ser relatada una y otra vez, respondiendo asimismo al imperativo de memoria. Se trata de leer en las pequeñas historias de vida, para reconstruir a partir de ellas, casi como efecto secundario, el contexto más amplio de la macrohistoria.⁴ Lo público y lo privado se intersectan desde el mismo nombre de la novela, el cual se construye sobre una fórmula utilizada para los grandes acontecimientos o procesos. Pero en lugar de ser éste el caso, la historia a la que se refiere consiste en algo tan personal como inasible para su narración: el llanto. La revisión de cierto momento histórico comienza con la deconstrucción de la fórmula sobre la que se cimenta el título, en el que la historia se deja intuir vinculada a los sentimientos. La diferenciación de toda historia oficial y del discurso historiográfico, tradicionalmente caracterizado por evitar la filtración del mundo de los sentimientos y de la subjetividad, comienza a figurarse desde lo que rodea al texto. Mas lejos de quedar reducido a lo

personal, la experiencia privada se presenta como proyección de la época que es a un tiempo marco del enunciado y tema de la enunciación. Desde lo particular y lo mínimo se lee una realidad que abarca una sociedad entera. En esta dirección, el llanto puede concebirse como metonimia de los hechos funestos que, en el peor de los sentidos, marcaron la Argentina a pesar de que una y otra vez hayan intentado diluirse por medio de la imposición del olvido. El procedimiento metonímico constituye, en efecto, uno de los recursos que permiten dimensionar estas novelas que hurgan y cuestionan los silencios y también afirmaciones de la historia así como de un discurso oficial, en tanto que las diégesis individuales y los casos particulares que en ellas se reconstruyen dimensionan la pequeña parte a través de la cual se hace presente un relato mayor, formado por la gran historia.

«Un testimonio» funciona como subtítulo de la novela. Desde el punto de vista gramatical, la opción por el artículo indefinido en detrimento del recurso del artículo definido entraña la concepción de la historia que construye —y a la vez sobre la que se funda— el texto. El subtítulo entonces reafirma la idea de que lo narrado en la novela es tan sólo una parte y no la historia completa, no una que se pretende abarcadora. En esta dirección se restringe el alcance del título. Si en un principio aparecía connotada la idea de un compendio totalizador a la manera del trazado de una genealogía (la «historia del llanto»), el subtítulo pone coto a tales atribuciones. Por otra parte, su significado entra en fricción con el carácter ficticio del texto. No es difícil advertir a partir de otros paratextos y datos contextuales (y evidentemente, a partir del texto propiamente dicho) que se trata de un texto de ficción. Confrontando con ello, la categoría de «testimonio» hace referencia a un discurso que, al menos en lo esencial, no cuadra en los márgenes de la ficción. Nuevamente los paratextos encarnan el gesto de cuestionamiento y deconstrucción. En tal marco, del subtítulo se desprende la premisa de que toda historia, por ficticia que sea, es portadora de una verdad, en los términos en los que la plantea Juan José Saer. Así ocurre con esta novela: la relectura de la historia, su cuestionamiento, el posicionarse en sus fisuras, el emplear procedimientos discursivos de la enunciación y miradas anómalas a la gran historia, todo ello, se lleva a cabo a partir de su ficcionalización.

«Un testimonio», en otro aspecto, de quien no fue militante, de quien no es un sobreviviente y de quien tampoco es familiar de víctimas de terrorismo de estado, es el brindado por el protagonista de la novela. Su relación con la militancia es tan sólo teórica, lo que la convierte casi en ajena. El vínculo más cercano del personaje con los hechos que acucian al país está materializado en la relación con su desconocido vecino, supuesto militar, que cumple la función de niñero. Tal ajenidad está trazando las coordenadas de un nuevo terreno del testimonio, o más bien, está ampliando los límites de los discursos anteriores. Si el testimonio era el territorio por excelencia de los sobrevivientes o, en todo caso, de los familiares de desaparecidos y víctimas del terrorismo de estado, ahora se entiende que es necesario ampliar ese espacio en el que las voces de la sociedad entera y de cada uno de los actores que la integran sea un componente fecundo para la revisión de

la historia y la construcción de la memoria, entendidos como complementarios más allá de las especificidades que los distancian. Así como toda la sociedad estuvo implicada de alguna manera en aquel momento —y esto es así comprendido desde la superación de la teoría de los dos demonios—, ahora también la memoria debería concernir a todos y no sólo a discursos o iniciativas de sobrevivientes y familiares.⁵

La deconstrucción del testimonio como discurso es operada también desde el nivel textual de la enunciación. Si los testimonios adquieren su forma paradigmática en la primera persona del singular, como contrapartida, éste se hallará redactado por un narrador en tercera persona. Un narrador que, asimismo, se yergue como otra mediación en el relato de la historia, lo que da cuenta una vez más del carácter de constructo que define todo relato de los hechos, entre ellos, el historiográfico. La carencia de certezas y de un saber omnímodo se manifiesta en la operatoria de deconstrucción de ese narrador omnisciente. Mientras por un lado posee conocimiento absoluto de todo lo que hacen, piensan y sienten los personajes (como todo narrador de tal categoría), por otra parte muestra grietas en ese saber. El uso de vocablos y expresiones que manifiestan duda o desconocimiento es reiterado. En diferentes ocasiones emplea fórmulas tales como «quién sabe» (Pauls:35, 76) o «vaya uno a saber» (54, 83), y adverbios como «quizá» (24, 42) y «probablemente» (16) se reiteran en diversas oportunidades. En el mismo sentido se formula preguntas cuyas respuestas escapan a su conocimiento.

Restos de hegemonía, fragmentos de lo alternativo

Hay una historia oficial elaborada en ese pasado que da materia al enunciado de la novela y que todavía perdura en forma de vestigios en el imaginario social. Se trata de discursos o de hechos elaborados por los responsables del terrorismo de estado y que hoy en día ciertos sectores de la sociedad siguen aceptándolos como justificación y explicación de lo sucedido. A estos restos del discurso oficial se suman sus intencionados silencios. Perduran todavía mutismos producto de esa versión que se construyó respetando el pacto de silencio entre militares e integrantes del sistema represivo y que perpetuó las omisiones, eufemismos y rodeos propios del discurso del régimen. El cuestionamiento de esa historia oficial —aunque ya no hegemónica— se figura como uno de los fines perseguidos por la novela. Por analogía con un suceso de la infancia del personaje se plantea esta premisa. Así, cuando a los cuatro años atraviese una puerta de vidrio cerrada y salga ileso del siniestro, las «versiones oficiales» se encargarán de atribuir la buena fortuna a los «súper poderes» que el niño posee por estar vestido con el traje de *Superman*. Frente a esto, el pequeño elabora su propia explicación en detrimento de tales «versiones oficiales», sobre las que explícitamente se expresa su opinión:

Lo que lo ha salvado es su propia sensibilidad, piensa, aunque mantiene la explicación en secreto, como si temiera que revelarla, además de contrariar la versión oficial, lo que lo tiene perfectamente sin cuidado, pudiera neutralizar el efecto mágico que pretende explicar. (8–9)

La reflexión sobre un hecho restringido a la dimensión de lo privado da cuenta de un juicio de valor acerca de una dimensión mucho mayor. Cuando el no responder a las versiones oficiales pareciera ceñirse a la esfera privada del hecho que se narra y ser de menor trascendencia, en realidad deja inmiscuir de manera subrepticia toda una concepción de la historia y del relato que de ella se construye. En sí misma, la elección del concepto «versión oficial» exhibe una carga ideológica muy intensa, tanto que resulta difícil no entenderla como una mención intencionada que trasciende la anécdota infantil. El propio narrador, en las primeras líneas de la novela, manifiesta la incerteza que asedia aquello que se dice como verdad impuesta. Refiriéndose al personaje, asevera: «Tiene cuatro años, o eso le han dicho» (7). De igual manera, el fragmento no sólo denuncia la existencia de una versión de carácter hegemónico y oficial, sino que junto con ello saca a la luz el silenciamiento de las otras versiones diferentes de ella. Proyectado al texto en su conjunto, emerge la premisa de que en esas versiones silenciadas o tan sólo ignoradas repara, con frecuencia, la literatura al momento de la revisión de ciertos hechos y cierta historia. A propósito del mutismo y su opuesto, el escuchar historias justo donde antes había silencios, del personaje se dice que «ya a los cinco, seis años, él es un confidente. A diferencia de los músicos prodigio, que tienen oído absoluto, él es un oído absoluto. Está entrenadísimo» (24). El personaje protagonista, en su calidad de intermediario del objeto de la enunciación, es el apropiado para que las historias obturadas tengan lugar:

Vaya uno a saber cómo son las cosas, cómo se arma el circuito, si es que él tiene el talento necesario para detectar al que arde por confesar y le ofrece entonces su oreja o sin son los otros, los desesperados, los que si no hablan se queman o estallan, quienes reconocen en él a la oreja que les hace falta y se le abalanzan como náufragos. (22)

Cuando el texto se vuelve sobre sí mismo. Una historia en fuga

Desde la modernidad, el hombre aceptó que la totalidad nunca puede ser aprehendida por completo. A pesar de esto, es frecuente que las versiones oficiales emitidas desde el poder se pretendan (respondiendo justamente a un mecanismo del poder) completas y totalizadoras. Frente a esto, buena parte de la literatura cuya operatoria rectora radica en los cruces entre historia y ficción no sólo es consciente de las limitaciones del lenguaje y del discurso al momento de construir una historia, sino que las manifiestan, de manera explícita o implícita y a través de diferentes procedimientos, en el entramado textual. A la conciencia de que lo narrado es tan sólo un fragmento, una parte de la historia, se suman los silencios y los huecos que caracterizan a todo relato. En la novela en cuestión aún los signos de puntuación cobran relevancia en tanto que son algunos de ellos, entre otras cuestiones, los encargados de relevar esta cuestión. En repetidas oportunidades, entre diferentes párrafos u oraciones, se apela al uso de los tres puntos enmarcados por corchetes. Si el significado convencional y «literal» de estos signos radica en la omisión de un fragmento de un texto que se cita, el sentido figurado se desprende

de aquel significado literal, y radica precisamente en la exhibición de que se han producido omisiones y que hay zonas de silencio que el mecanismo textual ha decidido destacar, como una forma de dar relieve a los silencios, los que ahora adquieren el mismo estatuto de importancia que aquello que se verbaliza. El relato no es más que un recorte, un constructo de carácter fragmentario que muestra sus propias limitaciones al momento de narrar la historia y que, paradójicamente, levanta como estandarte el que a los silencios subyacen cuestiones tan productivas como lo expresado por las palabras.⁶ Los inexorables truncamientos de la historia producidos por la narración no dejan de multiplicarse en direcciones impensadas. Asimismo, se entiende que esa historia individual imposible de contar que comparten un cantautor y el padre del personaje está atravesada por la historia a nivel colectivo, también inefable. Ambas son, en el fondo, una y la misma historia.

Las dificultades con las que todo individuo tropieza al momento de poner en palabras unos acontecimientos son tematizadas a propósito de la experiencia que une al padre del personaje y al cantautor de protesta recién regresado del exilio, quien se refiere específicamente a los obstáculos que surgen al momento de relatar lo que le tocó vivir. Esa historia inenarrable, por alusión y por contexto, es la de una dictadura militar y el exilio. Si todo relato está sesgado por la perspectiva y la mirada particular de quien cuenta, fragmentado por una memoria selectiva que sólo reúne ciertos hechos dispersos que recuerda, mediado y estructurado arbitrariamente por un lenguaje que añade subjetividad, ordenado por una lógica diferente a la que rige los hechos, entre tantas otras cuestiones, la historia particular de la dictadura estará truncada además por los silencios y omisiones que tienen un doble origen: el imperativo de silencio oficial así como la autocensura.⁷ A estas dificultades se refiere el narrador, citando las palabras del personaje y resumiendo su actitud al respecto:

Su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de «una historia larga», «complicada», «imposible de resumir», de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes; «aguantadero», «línea clandestina de teléfono», «pasaporte falso», «Ezeiza», que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza. Si al menos hablara claro. (...) Es justamente el carácter vago de su relato, la imprecisión en la que deja que se diluyan las fechas y los hechos, las zonas confusas que no sólo parece evitar sino que hasta fomenta, es todo eso, que él nunca sabe si atribuir a una memoria despreocupada, que desdeña los pormenores, o simplemente al cálculo, lo que le da que pensar. ¿Y si habla así, con migajas, con la doble intención de satisfacer su curiosidad y al mismo tiempo no comprometerlo? (42)

Se trata de un discurso en el que cada uno de sus componentes rezuma la indefinición y lo impreciso, lo no concluido. La referencia y descripción del re-

lato del padre es alusiva y análoga a la narración que lo contiene, a saber, la de la novela: el carácter metadiscursivo del texto emerge, fiel a este estilo indirecto y fragmentario, a partir de la caracterización que el narrador efectúa del parlamento del personaje, con lo que, al no estar este último citado en estilo directo, se multiplican las instancias mediadoras y multiplican las aristas de un relato oblicuo. Desde la retórica —los «rodeos»—, la sintaxis y la puntuación —«los puntos suspensivos»— hasta el componente léxico —los «términos inquietantes»— se delinea un discurso de contornos difusos a causa de lo no dicho, punto nodal en el que precisamente reside su riqueza. Tal como lo asevera el narrador, estas grietas discursivas son las que impulsan la necesidad de búsqueda del personaje, su anhelo de suturar los espacios en blanco de una historia que nunca se dejará asir por completo. Por su parte, los «términos inquietantes», portadores de fuertes cargas connotativas, se espetan como metonimia de una época y cuya sola mención evoca y actualiza toda una historia. Funcionan a modo de fragmentos dispersos y sin ilación que irradian los destellos de esa historia y que, reunidos, la reconstruyen de manera siempre fraccionada. Esos vocablos intercalados producen en el lector un efecto análogo al generado en el personaje, en tanto que se ve impelido a expandir el sentido que los rodea.

Congruente con los límites de la representación que subyacen a la novela y que al mismo tiempo hace explícitos el narrador, se insinúa el carácter de constructo de toda historia en tanto representación de unos hechos. Así lo ilustra la interpretación de la difusión televisiva del golpe de estado en Chile en el año 1973: «Adónde, en qué dirección, eso es lo que se pregunta esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista» (91). El acontecimiento ostenta una triple representación, cada una, perteneciente a un orden diferente, pero todas indisociables entre sí. En primer término, se halla el hecho fáctico y material, entendido en sí mismo. En una segunda instancia, se presenta su reconstrucción por medio de un lenguaje que es mediación, el verbal, auditivo y visual en el caso del medio televisivo. Finalmente, se cuenta con la vivencia y la percepción particular y subjetiva de ese hecho y también de su relato, por parte de cada individuo, lo que constituye una nueva reconstrucción.⁸

Retomando el aspecto de la oblicuidad, de lo alternativo y, vinculado a ello, la multiplicidad de versiones, uno de los espacios físicos por los que el personaje transita y pasa parte de las horas de su infancia, permite establecer una analogía con la disposición y la mirada de los hechos históricos. Se trata del hogar del vecino, supuesto militar, pero verdadera mujer militante. Mientras la madre sale por la tarde a trabajar en el oficio más antiguo del mundo, el pequeño queda bajo el cuidado de la mujer, en el departamento de ésta. Si bien los sitios son iguales, todo está dispuesto en sentido opuesto en cada uno de ellos:

Porque el departamento del vecino es idéntico en tamaño y disposición al departamento en el que vive él, pero si nunca deja de desconcertarlo es porque todo lo que él encuentra allí

repetido lo encuentra al revés, dispuesto en sentido inverso, de modo que lo que allá está a la izquierda acá está a la derecha, lo que allá es pura luz acá es penumbra. (108)

La analogía con los hechos y la realidad se establece entonces al vislumbrar que la representación que se tiene de los acontecimientos varía indefectiblemente del lugar en el que se esté posicionado, en tanto que esto determinará la perspectiva de observación y la interpretación que de ellos se lleve a cabo.

La perspectiva alternativa es, en efecto, uno de los mecanismos explotados por la novela. Los hechos narrados, los contextos reconstruidos y los personajes como encarnación de diferentes actores sociales (el falso militar–mujer militante como encarnación de la militancia política; los militares como símbolo de las Fuerzas Armadas, entre otros) son vistos e interpretados a través de la mirada de un niño: es a él a quien se le encomienda el deber de construir la memoria histórica. La mirada alternativa está, por ende, llevada al extremo. Ahora el relato de la historia se halla mediado por los marcos perceptivos y la visión ingenua y extrañada de un niño, que lejos de carecer de reflexiones relevantes o ajenas a esa realidad produce interpretaciones productivas de lo que observa y a la vez forma parte de su experiencia. Bajo su manto de ingenuidad, sus cavilaciones encierran grandes aciertos en cuanto aquello de lo que es testigo, ya que permiten interpretar por analogía el contexto reconstruido. Al ver a los militares siempre custodiando las cercanías de su hogar, el niño no puede dejar de figurarse a los alienígenas de la serie *Los invasores*.⁹ La intertextualidad no es azarosa si se toma en cuenta la misión de estos extraterrestres, a saber, conquistar el mundo y dominarlo. En otro nivel, los militares no tenían otra intención más que el dominio de la sociedad. «Hay un factor zombi en la limpieza mecánica de sus gestos, la falta de titubeo, la determinación con que se mueven» (71). «Se los imagina veinte minutos antes y los ve emergiendo de las cápsulas vidriadas en las que han hibernado toda la noche y que se abren de golpe, activadas quién sabe por qué cerebro central» (72). El que todo esto sean impresiones del niño no anula las semejanzas asombrosas con las características que definen el accionar y el comportamiento castrense. El semblante de zombi puede asociarse a la dinámica por la que los integrantes del sistema se consideran engranajes de una maquinaria que no permite margen de error y que responde a la diagramación jerárquica coronada por un «cerebro central». «Los invasores de *Los invasores* pasan en estado de inanimación el tiempo que no están ocupados tomando el control de las fábricas de armamento, apoderándose de canales de televisión o anidando en los cuerpos de un elenco de terrícolas estratégicos» (72). Si se piensa en el *modus operandi* de los uniformados, la cita es prueba fehaciente de que el niño no está equivocado en compararlos con estos seres de otro planeta. La jerarquía militar es observada desde el horizonte de un niño, con lo que se delinea la perspectiva absolutamente particular antes referida: las semejanzas dejan de ser tales para casi convertirse en identidades. En otro aspecto, por medio de la analogía con la serie televisiva se resalta el valor de lo ficticio como herramienta valedera al momento de analizar los hechos. Esto significa que desde el mismo

interior del texto se reivindica el mecanismo de su construcción: el empleo de la ficción como óptica desde la cual leer y cuestionar una realidad.

Continuando con la analogía, en la escala de lo cotidiano el narrador señala la intolerancia de los militares:

Si algo sale al cruce del plan que los militares tienen que cumplir, y algo es cualquier cosa, un perro vagabundo que se echa a dormir bajo la cubierta dentada del jeep, un portero que los ve venir y sigue baldeando la vereda, él mismo, con su triciclo y la señora que lo cuida, cualquier obstáculo que una voluntad enemiga interpone en la trayectoria dibujada en el mapa que guardan doblado en cuatro en alguno de los bolsillos del uniforme impecable, la sorpresa, la ofuscación, el disgusto que sienten, y las reacciones inmediatas a que se exponen, son parientes directos de la chispa de la contrariedad, y luego la determinación criminal, que destella en los alienígenas cuando alguien les da a entender, casi siempre sin quererlo, que sabe que no son lo que parecen. (72)

Esta actitud puede extrapolarse del plano de lo cotidiano y de lo corriente al pensamiento y al accionar de las Fuerzas Armadas. Intolerantes a toda disidencia, aplicaron un plan sistemático con el objetivo de eliminarla. Pero su intolerancia alcanzó no sólo a quienes se oponían a sus intereses e ideologías sino también a todo aquello que simplemente les manifestara indiferencia. Este último grupo es aludido en el fragmento anterior cuando reza: «algo es cualquier cosa».

Cierta tarde, la madre del personaje decide llevarlo de paseo a la plaza. Una vez que se disponen a cerrar la puerta del ascensor, el vecino, supuesto militar, los detiene para bajar junto con ellos. La intensidad con que el niño siente el desagradable perfume del militar en el espacio cerrado del ascensor hace que apenas llegados a la planta baja una arcada prologue el inminente vómito. Será el hombre militar quien se encargue de asistirlo y cuidarlo, en lugar de la madre que permanece mirando sin saber qué resolver y que luego de cavilar al respecto lo abandona en brazos del hombre, en búsqueda de los elementos pertinentes para la limpieza del lugar. La importancia del episodio radica en que, según informa el narrador, cada vez que el personaje recuerde la historia y se lo haga saber a su madre, ella se lo negará de manera rotunda. «Tampoco es que él recuerde mucho», sentencia el narrador.

Pero (...) ¿no es ésa la razón por la que más necesita él que su madre diga que sí, que estuvo ahí, y participe con él en la reconstrucción de la escena? No recuerda casi nada, a decir verdad; lo poco que queda se le va borrando con el tiempo, con su propia distracción, con las negativas sistemáticas de su madre. (81)

En primer lugar, se menciona la importancia de la participación de las diferentes partes a los fines de reconstruir el suceso, lo que se puede entender como la relevancia de la multiplicidad de memorias. Al igual que ocurre esto en una historia de la esfera de lo privado, sucede lo propio con la historia colectiva. Se

trata de la reconstrucción de una historia en la que intervengan las diferentes partes, haciendo frente al cercenamiento de la memoria. El texto es contundente respecto de los efectos de la negación de la historia:

Cada vez que ella rechaza haber estado en el episodio, ni hablar cuando rechaza que el episodio pueda haber sucedido, él siente que pierde una parte vital de la escena, no una parte de las que ya están en su poder, por otro lado, muy pocas, sino una nueva, todavía desdibujada pero promisoría, que tal vez le permitiera deducir todas las que le faltan pero que el mutismo de su madre, infalible, devuelve de inmediato a las penumbras de las que recién empezaba a salir. (81–82)

El silencio imperante durante el gobierno de facto y también en democracia, la imposición de silencio, la negación de una historia, persiguen intencionadamente borrar «una parte vital de la escena». En sentido semejante y con connotaciones análogas, es aludida en la novela la impunidad de la cual gozaron los perpetradores de los crímenes en el marco del terrorismo, denunciada a propósito de uno de los personajes, un «oligarca torturado»:

las cicatrices que el oligarca torturado esconde bajo el algodón de sus calzoncillos de marca, rastros de una pesadilla indecible que si no ha terminado, como es evidente, no es sólo por la alta probabilidad de que el uniformado que lo secuestró ande suelto por la calle, el que lo obligó a desnudarse no tenga más cuentas pendientes con la ley que una vieja multa por mal estacionamiento, el que lo ató al elástico compre el vino en cartón en el mismo supermercado que él, el que lo torturó entre y salga del país como Pancho por su casa y todos, semana por medio, se reúnan a evocar los buenos viejos tiempos en el bar de la esquina, sin temer más represalias que las que pueden propinarles una porción de tarta de acelga en mal estado, una gaseosa sin gas o una cuenta que les cobra más de lo que gastaron. (58)

La letra de la canción del cantautor de protesta, relevadora del lugar que ocupa cierto arte en estas historias, se presenta como una invitación a romper ese silencio. El discurso se introduce en la novela de manera intercalada y reiterada en diversos fragmentos, como respondiendo a su lógica musical, y con él ingresa de manera incipiente la polifonía, en congruencia con la existencia de pluralidad de perspectivas que insinúa el texto:

Vamos, contame, decime! Todo lo que a vos te está pasando ahora! Porque si no, cuando está tu alma sola, llora! Hay que sacarlo todo afuera! Como la primavera! Nadie quiere que adentro algo se muera! Hablar mirándose a los ojos! Sacar lo que se puede afuera! Para que adentro nazcan cosas! Nuevas, nuevas, nuevas, nuevas, nuevas. (46) (cursivas en el original)

El discurso del artista que pasó siete años de su vida en el exilio interpela a romper el silencio y, sobre todo a partir del aspecto temático de la canción, queda instaurado el lugar del testimonio como discurso reparador.¹⁰ Hacer frente al silencio y el olvido, junto con la revisión de una historia, constituye una de las motivaciones de

esta escritura posicionada en un lugar lateral desde el cual contar, aunque suene a paradoja, una historia que como tal, se resiste a ser aprehendida en y por el relato.

En fin, la novela se construye sobre un discurso que, ingreso de diversas voces mediante, pone sobre su superficie los límites de la representación inherentes a todo discurso y acentuados en su caso por tratarse de historias atravesadas por el trauma. Se ficcionaliza, mediante hechos y reflexiones del personaje central —objetivadas por la voz narradora— el carácter fragmentario de todo relato que pretenda reconstruir una historia, al tiempo que se pone en escena su naturaleza de constructo. Es decir que la novela no sólo procede a releer historias y discursos a través de la ficción literaria, sino que también pone en cuestionamiento su propia capacidad de la representación, de la narración de historias de carácter traumático.

Notas

¹ En esta conciencia de la historia como constructo, Hayden White distingue los acontecimientos de los hechos y la labor del historiador que media entre ellos: «Los historiadores transforman la información sobre “acontecimientos” (*events*) en “hechos” (*facts*) que sirven como materia para sus argumentos. Los acontecimientos ocurren o se dan; los hechos son constituidos por la subsunción de los acontecimientos bajo una descripción, es decir, por actos de predicación» (White:18).

² En este orden de cosas, Roland Barthes reflexiona que el discurso histórico es esencialmente «elaboración ideológica, o para ser más precisos, *imaginario*. El historiador no puede obviar ni deformar deliberadamente los resultados de su investigación, pero opera en un espacio donde interactúan su específico saber y las ideologías, las exigencias de la escritura y sus propias creencias» (Fibla:22) (cursivas en el original). Sin ir más lejos, y como lo sentencia Mijail Bajtin, el lenguaje porta ideología. En la línea ya marcada de la filosofía del lenguaje, se entiende que «el discurso histórico no concuerda con la realidad. Lo único que hace es significarla» (Fibla:21). «El conocimiento de la historia es siempre fragmentario, incompleto y parcial» (White:135).

³ La misma definición del trauma implica conceptos que han motivado una vasta cantidad de estudios ya desde la antigüedad clásica, conceptos áridos en su definición. Así, el autor reconoce a propósito del concepto de experiencia que «continúa siendo una caja negra o un concepto extremadamente laxo y abarcativo» (La Capra:61). Aclarar este

concepto es uno de los objetivos del libro en cuestión (17).

⁴ Surge en la década de los 80 y con el quiebre del paradigma epistemológico, una nueva historia, la de la vida cotidiana, o «microhistoria», al tiempo que es posible una multiplicidad de historias (Iggers:84): «Importa tanto lo colectivo social como lo íntimo personal» (Ainsa:15). Respecto de ciertas representaciones del Holocausto cuyo principio de construcción se basa en el relato de las pequeñas historias de vida que se esconden detrás de la historia general, Andreas Huyssen rescata como efecto significativo el que estas microhistorias evitan «las abstracciones numéricas» e insisten en «la historia de vida concreta» (131).

⁵ Andreas Huyssen advierte que la garantía de una esfera pública de la memoria está dada por la existencia de múltiples discursos (123).

⁶ Siguiendo a Foucault, todo discurso es portador de silencio (313). Es pertinente introducir aquí, respecto de la propia conciencia del texto de sus limitaciones, las siguientes reflexiones: la literatura «crea otra realidad —la del texto—, y termina por callar, por dejar fuera —y a pesar del autor—, una parte de la verdad» (Martini:127). Como señala Hayden White, la autorreferencia del texto o su sugerencia respecto de la no objetividad y la fragmentariedad, no son sinónimo de que el texto no porte ideología, pero lo que sí hace es protegerse de la «ideología del objetivismo» (163). Simultáneamente, y a propósito de lo anterior, cada representación en particular es susceptible de múltiples lecturas: «el texto no posee, para la nueva crí-

tica histórica y literaria, un sentido único, pues no remite a una realidad unívoca, ni refleja, de forma igualmente unívoca, las intenciones de quienes lo redactaron» (Iggers:21).

⁷ Un aporte de capital importancia para este análisis, en el que se conjugan los términos de historia oficial y alternativa y en el que ambos son atravesados por el régimen totalitario, se estructura en el siguiente razonamiento: «Si antes del quiebre brutal de las dictaduras existía una divergencia entre la “historia oficial” y la “no oficial”, después de éstas la brecha se transformó en un abismo» (Jelin y Lorenz en Crenzel 2010b:193).

⁸ Esta dimensión se relaciona con el hecho de que «la realidad está mediada por los marcos de asimilación de los sujetos» (Crenzel 2008:39).

⁹ Resuena asimismo, como intertextualidad aludida, parte de la historia de *El eternauta* de Héctor Oesterheld.

¹⁰ Desde el punto de vista de la psicología existe un

fuerte poder reparador a nivel del sujeto en testimonio de las víctimas del terrorismo de estado, aunque éste no puede ser extendido a la totalidad de los casos. En cierta medida esto es lo que se pone en escena en el fragmento citado. La verbalización de lo vivido y la capacidad de escucha de parte de un receptor operan, en cierto grado, como reparadores de la experiencia padecida. Michael Pollak sugiere que «las condiciones de comunicabilidad de la experiencia moldean la posibilidad (...) de superar los traumas» (108). Pero cierto es que no todas las verbalizaciones del testimonio son reparadoras. Se debe tener en cuenta al respecto que el brindar testimonio se ha convertido para muchas víctimas en una acción repetida en el tiempo y que hasta hace algunos años no había tenido consecuencias jurídicas. Esto último se ha revertido con la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y con el consecuente enjuiciamiento de los perpetradores.

Fuente primaria

PAULS, ALAN (2007). *Historia del llanto*. Buenos Aires: Anagrama.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR (1955). «Crítica de la cultura y sociedad», en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1–14, 1962.
- AGAMBEN, GIORGIO (1999). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- AINSA, FERNANDO (1996). «Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico». *Casa de las Américas* 202, 9–18.
- BALARDINI, LORENA y OTROS (2011). «Violencia de género y abusos sexuales en los centros clandestinos de detención», en *CELS. Hacer justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 167–226.
- COIRA, MARÍA (2009a). «Modos recientes de la novela histórica», en *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Buenos Aires: El otro el mismo, 23–45.
- (2009b). «La operación de escritura: Poner la cosa ante los ojos: la representación en tanto problema», en *La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80*. Buenos Aires: El otro el mismo, 46–68.
- (2012). «Memoria y trauma en tres novelas de Martín Kohan», en María Coira y otras, compiladoras. *Escenas interrumpidas II. Imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*. Buenos Aires: Katatay, 73–86.
- CRENZEL, EMILIO (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2010a). «Introducción», en Emilio Crenzel, coordinador. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 11–23.

- (2010b). «La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*», en Emilio Crenzel, coordinador. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 65–83.
- FIBLA, NURIA GIRONA (1996). «Escribir la historia y escribir las historias. La novela argentina de los 80». *Casa de las Américas* 202, 19–29.
- FLEISNER, PAULA (2012). «La posibilidad del poema o “los poetas no olvidan”», en Jean–Luc Nancy y otros. *Jean–Luc Nancy: arte, filosofía, política*. Buenos Aires: Prometeo, 63–73.
- FOUCAULT, MICHEL (1985). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta/Agostini.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (2002). «Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar». *Punto de vista* 74, 9–14.
- HUYSEN, ANDREAS (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- IGGERS, GEORGE (1998). *La ciencia histórica en el siglo XX*. Barcelona: Idea universitaria.
- JAY, MARTIN (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- JELIN, ELIZABETH (2010). «¿Víctimas, familiares o ciudadanos/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra», en Emilio Crenzel, coordinador: *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)*. Buenos Aires: Biblos, 227–249.
- LA CAPRA, DOMINICK (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LORENZANO, SANDRA (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- LUNA, FÉLIX (2003). *Los golpes militares (1930–1983)*. Buenos Aires: Planeta.
- MARTINI, JUAN (1988). «Especificidad, alusiones y saber de una escritura», en Saúl Sosnowski, compilador. *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 125–132.
- MASIELLO, FRANCINE (1987). «La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura», en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 11–29.
- MORELLO–FROSCHE, MARTA (1987). «Biografías fictivas: Formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente», en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 60–70.
- POLLAK, MICHAEL (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al margen.
- SARLO, BEATRIZ (1987). «Política, ideología y figuración literaria», en Daniel Balderston y otros. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 30–59.
- (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- VEZZETTI, HUGO (1998). «Activismos de la memoria: el “escrache”». *Punto de vista* 62, 1–7.
- (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WHITE, HAYDEN (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.