

NARRADORES TRAPEROS: DOCUFICCIÓN, ESCOMBROS Y MEMORIA

FRANCISCA NOGUEROL

fnoguerol@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: El presente trabajo aborda la figura del *narrador trapero*, fundamental para entender numerosas escrituras contemporáneas que abordan el tema de la memoria (en estas páginas, ejemplificadas por títulos centrados en la *Guerra Sucia* argentina). Tras defender la pertinencia del concepto *narrador trapero*, se destacarán algunos rasgos de las obras que recurren al mismo: 1) la atención prestada a la materia, por la que los testimonios adoptan la forma de *objets trouvés* en forma de cartas, recortes y notas; 2) la reinterpretación de la historia a partir de diferentes técnicas (montajes, yuxtaposiciones, anacronías); y, finalmente, la frecuente intercalación de imágenes *otras* (dibujos y fotografías intervenidos, borrosos, abocetados u olvidados), aspecto al que se dedica especial atención.

Palabras clave: Narrador trapero, Escritura material, Montaje, Imagen, Desaparecido.

Abstract: The present work deals with the figure of the *ragpicker narrator*, essential to understanding contemporary memory writings (exemplified here by titles focused on the Argentine *Dirty War*). Some features of the works that resort to it will be highlighted: 1) the attention paid to the matter, for which the testimonies take the form of *objets trouvés* in the form of letters, clippings, and notes; 2) the reinterpretation of the history by different techniques (montages, juxtapositions, anachronism); and, finally, 3) the frequent intercalation of images (intervened, blurred, sketched or forgotten drawings and photographs).

Keywords: Ragpicker Narrator, Material Writing, Montage, Image, Missing Person

1. Introducción

Quiero comenzar estas páginas agradeciendo la invitación realizada por los editores de la revista *Cuadernos de Aleph* para abrir el monográfico *Formas de la heterodoxia en la literatura hispánica: desafíos al orden desde los márgenes*, dedicado a un tema capital en mi vida académica como es el de las escrituras excéntricas. Para cumplir con este objetivo, en las siguientes páginas avanzaré en el análisis de textos contemporáneos que desbordan el concepto de literatura para aproximarse al más abierto de *escrituras*. Y lo haré continuando una reflexión en marcha, consignada hasta el momento en «Hacia una poética del tajo: escritura y memorias rotas» (2020), «Escrituras expandidas: continuidad y ruptura en el siglo XXI» (2020) y «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas» (2022).

En estos trabajos, se hizo patente que el texto interrumpido —y el hiato que provoca en el pensamiento— se acerca mucho más a la visión de la totalidad que los discursos característicos de la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo identificada con la jerarquía y los sistemas¹. Asimismo, se apreció que este resulta especialmente pertinente para hablar de lo irrepresentable en procesos de violencia política, signados por elipsis, tachaduras y vacíos y necesitados de un ejercicio interpretativo en permanente construcción.

Atenderé hoy a la importancia que cobra el *narrador trapero* en *escrituras* contemporáneas sobre los desaparecidos en la Guerra Sucia argentina, hecho que permite delimitar el corpus desde un punto de vista contextual, pero que en absoluto invalida la posibilidad de aplicar este concepto a otros títulos interesados en la recuperación de la memoria². Así, tras defender la pertinencia del término, se destacarán algunos rasgos de las obras que recurren al mismo: 1) la atención prestada a la materia, por la que los testimonios adoptan la forma de *objets trouvés* en forma de cartas, recortes y notas; 2) la reinterpretación

¹ Inteligible en su opacidad, el fragmento significa en la medida en que puede desaparecer. Además, como señala Camelia Elías en *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, debe ser visto como acto de literatura, de lectura y escritura, por lo que puede considerarse sin empacho como un género performativo (2004: 16).

² Buena prueba de ella la ofrecen, por citar algunos títulos señeros, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, *Los cuerpos partidos* (2019) de Álex Chico o *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza. Valga como ejemplo un fragmento de esta última obra, en el que la autora decide entrar en el cuarto de su hermana, víctima de un feminicidio en 1990, para abrir las cajas con sus cosas: «La mano sobre la perilla. El polvo que flota, ecuménico, dentro de los rayos de luz. Sus libros. Los posters que vio cada mañana. Las libretas. [...] La fricción lenta, chirriante, entre materiales disímiles. Algo con bordes maltrechos y con hedor [...]. Aquí estaba todo eso, intacto, una vez más» (50).

de la historia a partir de diferentes técnicas (montajes, yuxtaposiciones, anacronías); y, finalmente, 3) la frecuente intercalación de imágenes *otras* (dibujos y fotografías intervenidos, borrosos, abocetados u olvidados), aspecto al que se dedicará una especial atención.

2. Valor de los escombros

Se define al trapero -también llamado *quincallero, chamarilero, ropavejero-* como “persona que tiene por oficio recoger, comprar y vender trapos y otros objetos ya sin valor de uso”. Si ampliamos las connotaciones del término, surgen algunas ideas que tener en cuenta en la presente reflexión: el trapero camina continuamente -realiza, por tanto, una tarea en progreso- y suele encontrar por casualidad sus mayores *tesoros*; es tan paciente como ajeno a los valores *oficiales* de la sociedad, en la que suele ocupar un lugar marginal; y revuelve en los contenedores de basura, por lo que, al rescatar un objeto despreciado, le confiere nueva vida, devolviéndolo a nuestro presente.

No otra es la tarea de algunos de nuestros mejores narradores actuales que, como escribas de una violencia *olvidada*, recolectan despojos o, lo que es lo mismo, bucean en documentos excluidos de la historia -fotografías, recortes de periódico, informes desclasificados, requerimientos burocráticos- para acercarse, aunque sea de forma incompleta, a lo que sucedió. Los títulos que siguen esta consigna, a caballo entre los postulados del *New Historicism*, la novela policial y la docuficción, presentan a este *investigador* -con frecuencia autodiegético-³ cavando en las ruinas, aquejado de un síndrome de Diógenes que lo lleva a abrir carpetas perdidas en cajones y a husmear en archivos dañados por el paso del tiempo, a veces censurados durante años. Antologando testimonios olvidados -que colecciona con fruición- logra reconocerse como individuo y destraba los silencios que asolan a su comunidad. Así, en su condición de *chatarrero de datos, flâneur entre quincalla*, da cuenta de lo sucedido.

³ Así sucede en los relatos de filiación protagonizados por hijos de desaparecidos, que juegan con la autoficción como se aprecia en algunos de los títulos objeto de estudio en el presente artículo. Es el caso del narrador autodiegético que narra *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron; *Diario de una princesa montonera –110% verdad–* (2012), de Mariana Eva Pérez; *Quién te creés que sos* (2013), de Ángela Urondo Raboy; *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber; o *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. Menos frecuente es la aparición del narrador homodiegético -en la base, por ejemplo, de *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?* (2013), de Sebastián Hacher (en este caso el narrador es un amigo de la *hija* que escarba entre las ruinas)- o del heterodiegético -de los que ofrecen buena prueba los relatos completamente ficcionales -no escritos por *hijas-Lengua Madre* (2010), de María Teresa Andruetto, y *El pozo y las ruinas* (2011), de Jimena Néspolo.

La suya es una tarea que parece seguir lo consignado por Walter Benjamin en «Sobre el concepto de historia» (2008: 303-318): esta es abierta, susceptible de ser completada y redefinida, y ejerce una incuestionable apelación ética sobre el presente. El mismo Benjamin propuso en *Obra de los pasajes* el recurso a imágenes fugaces y materiales marginados para acercarse a la verdad histórica y escapar de los discursos oficiales (2013). Se trata, pues, de asumir un método materialista, consciente de que en los objetos perviven las ideas: el *fósil* documental, en su pequeñez y parcialidad, deviene de este modo *emblema*, mostrando el todo o, al menos, otra “explicación de lo sucedido”.

Desde los años noventa del pasado siglo, son vitales los estudios que profundizan en el vínculo existente entre creación artística y cultura material. Bill Brown acuñó el concepto *Thing Theory* (2001) para albergar bajo esta denominación aquellas formulaciones que analizan las relaciones entre humanos y objetos desde la eclosión del capitalismo mercantil. En esta línea se desarrolla también el pensamiento de unos cuantos teóricos fundamentales. Mientras Arjun Appadurai postula que las cosas tienen “una vida social” (*The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* 1986), Remo Bodei puntualiza que estas nos instan a atender la realidad por representar vínculos con la vida de los otros —de donde procede la necesidad de relacionarnos con ellas intelectual y afectivamente (*La vita delle cose* 2010)—, y Bruno Latour deconstruye la dicotomía sujeto/objeto (con ella, la de humano/no humano) para defender la agencia social de los objetos (*Nous n’avons jamais été modernes* 1991).

Existe, pues, la necesidad de dispensar atención a las cosas que nos rodean, especialmente si estas se han convertido en desechos o, lo que es lo mismo, si han sido sacadas de su contexto de funcionamiento para convertirse en algo obsoleto, como ya apuntara Jean Baudrillard en *Le Système des objets* (1968). Es en ese momento cuando revelan su ambigüedad semántica y temporal, manifestando las distintas capas de significado que se encuentran concentradas en ellas⁴.

Su potencia significativa ya fue adivinada por los surrealistas, quienes revirtieron la interpretación de la sociedad de su época gracias al uso de *objets trouvés* (productos hallados por casualidad como etiquetas, sellos, latas de conserva, trozos de metal y tejido gastados,

⁴ En «La cosa», Martin Heidegger diferenció los objetos -productivos- de las cosas -que aparecen cuando estos dejan de servir para aquello por lo que fueron fabricados (Heidegger 1994: 148-150). En ese momento, lo inerte se preña de significaciones susceptibles de ser estudiadas desde el psicoanálisis y la fenomenología, esenciales para entender las obras que analizamos en estas páginas.

con los que elaboran subversivos *collages*). Así lo señaló el propio Benjamin, que reivindicó en «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» «las energías revolucionarias que se contienen en lo «envejecido», como en las primeras construcciones de hierro, en las primeras fábricas, en las primeras fotografías, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pianos de salón, en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la *vogue* comienza a retirarse» (2007: 305-306).

En la misma línea de Benjamin, Agustín Fernández Mallo reivindica la potencialidad interpretativa del concepto de *escombros*, que representa lo Real -y, por tanto, problematiza el presente- frente a la embellecida -y, por tanto, falseada- *ruina*: «Ruina y escombros son, pues, conceptos y realidades diametralmente opuestas. Toda Ruina se aposenta en su correspondiente escombros, problemático y Real» (2018: 364). Puesto que «toda ruina dejará inaccesible el escombros que oculta» (2018: 365), el artista contemporáneo escarba -bucea topológicamente- en busca de los necesarios escombros.

Esta práctica es definida por Fernández Mallo como *docuficción* o, lo que es lo mismo, «representación artística de una experiencia íntima que no oculta el trayecto que de principio a fin lleva al artista a la consecución de la Obra» (2018: 188). La tarea, necesariamente personal -de ahí el valor que cobra la autoficción en estas creaciones- favorece las experiencias poliestéticas, pues «el trayecto de construcción de la obra entra como una parte más de la obra, y, como sabemos, todo trayecto, por su propio imperativo material, es una combinación de fragmentos analógicos y digitales» (2018: 189).

La literatura se ha mostrado muy receptiva a reflejar la influencia de los objetos en la experiencia humana. Su atención se ha centrado preferiblemente en los objetos rotos, envejecidos, mal usados o despreciados por sus dueños: entidades que, como supo ver Francesco Orlando en *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), abandonan su primitivo rol para ser vistas de un modo nuevo.

Estos *escombros* encuentran su acomodo natural en los relatos de filiación contemporáneos, en los que un *heredero* —usualmente hijo— inquieto y en tensión, carcomido por la sospecha a lo largo del proceso de investigación sobre la desaparición de su progenitor, renuncia a contar una historia colectiva para, por el contrario, mostrar cómo

el pasado afecta a su presente⁵. Así lo recalca Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes* (2013a), fundadora de HIJOS e hija de desaparecidos, en «Harry Potter: historia de un niño apropiado»: «Los huérfanos no son personas sin padres, al menos no son solo eso. Los huérfanos son -somos- arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones» (2013b: n.p.).

Los restos con los que el *narrador traperero* interactúa se cargan de energía para convertirse en disparadores de recuerdos *imposibles*, fetiches de un tiempo pasado, talismanes a los que aferrarse en busca de la propia identidad. Y ello porque, como señala bellamente Emilia Perassi «el relato procesa la materia dispersa en unidad de la persona (la madre, el padre que los poseía). Restos metonímicos: son partes, pero de un todo, y a esta totalidad remiten, allá donde la máquina exterminadora quiso producir la nada. Restos-ropa, restos-huesos, restos-carta. Restos-foto, restos-cinta bebé, restos-dibujitos, restos-chupete» (2018: 258).

3. Estrategias *traperas*

Pasemos ya a hablar de los recursos desarrollados en estas escrituras para sacar a la luz los *escombros* del pasado.

3.1. La atención al *objet trouvé* en forma de carta, recorte o nota

Eyal Weizman ha acuñado el término *arquitectura forense* para definir la labor de detección de violencias soterradas en la materialidad de ciertos edificios (Weizman 2017). En la misma línea se sitúa la atención a la materia dispensada en los memoriales dedicados a los desaparecidos, como se aprecia en el *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* ubicado en *El Parque de la Memoria* bonaerense. Graciela Silvestri da buena cuenta de su significación en las siguientes líneas:

Se optó por materializar [el monumento] a través de un quiebre profundo y duro, como si la tierra hubiera sufrido un terremoto; los autores sabían que la herida geológica que

⁵ En *Encres orphelines*, Laurent Demanze subraya cómo estos textos superan la categorización de la novela tradicional para acercarse a la más abierta de *relato*:

Le récit de filiation est le récit d'une enquête ou d'une archéologie, qui collecte les bribes disjointes du passé. On passe d'une succession événementielle à une rétrospection herméneutique, et à l'ordre des faits se substitue le travail de reconstruction d'une mémoire incertaine, qui tente de rassembler une communauté à partir de ses ruines, et de dresser le portrait morcelé du passé. Mais il s'agit moins d'un roman que d'un récit, puisque si l'enquête de filiation se livre à un travail critique sur les défaillances de la mémoire, elle se déploie «à l'ombre du roman» (2008: 22-23).

configuraban con los nombres de cada detenido-desaparecido [...] escuetamente dispuestos, hablaba claramente a una vasta franja de la sociedad, y así [...] la piedra fundamental, atravesada por una profunda falla, alude a esta decisión (2000: 21) ⁶.

La materia, por tanto, se descubre esencial para retratar la *falla* provocada por la desaparición. Este hecho se puede trasladar sin empacho al campo literario. Así, reivindico el concepto de *escritura forense* para todas las obras que se anclan en los objetos para expresar la *herida* provocada por la ausencia. Se trata, pues, de investigar en la historia operando por sublimación en el sentido químico, partiendo de lo matérico y llegando a lo inmaterial. A partir de una realidad extremadamente concreta, experimentada a través del documento escrito o de la imagen -que asume un valor documental o de simulación pero, en ningún caso, pierde su condición elegíaca- se llega a la abstracción.

La *poética del tajo* resulta especialmente pertinente en estas obras, como se aprecia en el siguiente párrafo extraído de la novela de Patricio Pron *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011):

¿Cómo debía haber sido la novela [. . .]? Breve, hecha de fragmentos, con huecos allí donde [. . .] no pudiera o no quisiera recordar algo, hecha de simetrías —historias duplicándose a sí mismas una y otra vez como si fueran la mancha de tinta en un papel plegado hasta el cansancio, un tema mínimo repetido varias veces como en una sinfonía o el monólogo de un idiota— y más triste que el día del padre en un orfanato (2011: 135-36) ⁷.

En este caso nos encontramos con un *narrador trapeero* autodiegético, de claros visos autobiográficos. Aquejado por periodos de amnesia provocados por su habitual ingestión de psicotrópicos, se narra su progresiva recuperación de la memoria tras el regreso a Argentina desde Alemania. Lo consigue gracias a que retoma la investigación de un crimen aparentemente banal del que su padre, periodista de profesión desaparecido junto con su madre durante la dictadura, conserva recortes en una vieja carpeta. Estos serán los *escombros* que van trazando el camino de su búsqueda personal, pues, como señala el narrador: «Era como si mi padre hubiera deseado descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes, en un montón de documentos notariales, descripciones técnicas y registros

⁶ Estela Schindel avanza en esta idea en «Los sitios del terror y la desaparición en Argentina: trauma, materialidad y testimonio» (2020: 433-448).

⁷ La obra de Pron, estructurada en cuatro partes conformadas por viñetas numeradas -y que oscilan entre 31 y 72 secuencias-, presenta efectivamente vacíos, desórdenes cronológicos y reiteraciones para dar idea de las forclusiones que aquejan al protagonista. Así se aprecia, especialmente, en la primera sección -donde este se encuentra bajo los efectos de las drogas- y en la tercera, que alberga un episodio delirante a partir del cual atiende a su pasado y, como consecuencia, sana.

oficiales cuya acumulación le hiciera olvidar por un instante que la suma de todos ellos conducía a un hecho trágico» (2011: 121).

Como resultado de sus pesquisas, el protagonista superará un trauma que le ha llevado a pensar en listas —de lecturas, de recuerdos triviales, de acciones— signadas por la heterotopía⁸. Así, constatará que bucear en los *pecios materiales* del pasado supone, en realidad, aclarar su presente, «porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho» (2011: 186).

Una experiencia muy similar es ficcionalizada por María Teresa Andruetto en *Lengua madre* (2010), de nuevo un título signado por la fragmentación, en el que las viejas cartas y fotografías cobran enorme importancia. En este caso, se nos cuenta la historia de una mujer nacida en un sótano del sur de Argentina de una madre perseguida por los militares. Criada por los abuelos y emigrada a Alemania, la protagonista regresa a su país para «ordenar los papeles» de la progenitora recién muerta, con la que siempre ha mantenido una relación distante. En ese momento las cartas —convertidas en objetos (fetiches personales), crípticas en numerosas ocasiones (se leen ya comenzadas o sin conclusión) — permitirán conocer lo que escribía la abuela, pero no tanto lo que pensaba la madre, a quien atisbamos solo en notas sueltas⁹. Sin embargo, la *narradora trapeera* no cesa en su afán de ordenar las misivas pues, como leemos casi al principio de la obra: «hubiera querido documentar lo que pasó, pero cómo saber lo que pasó. Justamente para eso quisiera documentar, para saber lo que pasó. Documentando uno se confronta a la verdad» (2010: 29)¹⁰.

⁸ Así se aprecia en el método que elige para realizar su propia descripción:

Un tiempo antes de que todo esto sucediera había intentado hacer una lista de las cosas que recordaba de mí mismo y de mis padres como una manera de que la memoria, que había comenzado ya a perder, no me impidiese recordar un par de cosas que quería conservar para mí [...]. Decía: Tuve una hepatitis grave cuando tenía unos cinco o seis años; a continuación, o antes, tuve escarlatina, varicela y rubéola, todo en el plazo de aproximadamente un año. Nací con los pies planos y éstos tuvieron que ser corregidos con unos zapatos enormes que me avergonzaban horriblemente; en realidad, jamás debería usar zapatillas [...]. Recuerdo haber llorado varias veces pero no lloro desde la muerte de mi abuelo paterno, en 1993 o 1994; desde entonces no lloro, presumiblemente porque la medicación lo impide. Quizás el único efecto real de la medicación es que impide sentir una felicidad completa o una completa tristeza; es como si uno flotara en una piscina sin ver nunca su fondo pero imposibilitado de acceder a la superficie (2011: 47).

⁹ Como señala Jordana Blejmar: «lo paradójico de la carta es que, si establece un contacto, solo lo hace a partir de un juego de desplazamientos (espaciales y temporales) y de ausencias (la del destinatario cuando se la escribe y la del emisor cuando se la lee)» (2016b: 186).

¹⁰ Con esta tarea cumple, además, la última voluntad de la que fallecida: «hay un motivo para que haga estas cosas, para que hurgue en los papeles y en la vida de su madre como lo está haciendo. Es que su madre le pidió que, llegado el caso, se ocupara de leer sus cartas y ordenar los libros» (2010: 13).

3.2. Los montajes *imposibles*

Atendamos a continuación a la reinterpretación de la historia *oficial* presente en estos textos, realizada a partir de montajes, yuxtaposiciones y anacronías. En este sentido, importa recordar de nuevo a Benjamin, quien nos enseñó que, para poner orden en los fragmentos inconexos del pasado, nuestro primer deber es desordenar la información recibida y crear nuevas relaciones entre los datos (2008: 307)¹¹.

En «Los pasos en las huellas: la novela de memoria en Argentina», Julio Premat da fe de las estrategias estructurales empleadas en estas obras:

Dinámicas de repetición o reflejo (el hijo hace lo que hizo el padre o se supone que es idéntico a él), retorno (se vuelve a aquello que simboliza lo perdido), pesquisa detectivesca (reconstrucción historiográfica de un pasado convertido en una narración, ficciones de archivos y reproducción de huellas e indicios), simultaneidad (el ahora del hijo está puesto en paralelo con un ahora del pasado, el del padre), fragmentación y pérdida (lo que surge y se impone son restos, pedazos, sombras, imágenes fugaces y no una historia completa; es una anamnesis en la que sigue dominando la carencia), espacializaciones (la descripción visualizante, cuando no la écfrasis, son condensados de tiempo interrogados y marcos significantes para representar al padre), etc. (2018: 132-133).

Estos procedimientos han conocido una amplia repercusión en otros contextos artísticos. Son significativos, en este sentido, los encuentros imaginados por Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia 1999-2001* (2012), recreación de momentos inexistentes -pero profundamente físicos- en los que hijos y padres se yuxtaponen en una misma imagen. Siguiendo este planteamiento, los documentalistas Natalia Bruschtein —*Encontrando a Víctor* (2005) — y Nicolás Prividera —*M* (2007) — se han imaginado retratados con sus jóvenes progenitores.

En los relatos de filiación, el montaje tiene lugar a veces a partir de una fotografía. Así se aprecia en *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012), autoficción signada por la parodia en la que la autora, Mariana Eva Pérez, se posiciona como *narradora trapera* autodiegética y protagonista de un relato fragmentado —en el cual quedan huellas del blog homónimo en el que este se originó—, en el que escarba en su experiencia como hija de desaparecidos y hermana de un niño robado por el régimen. Con su característica ironía¹², la

¹¹ Se entiende así la reiteración de una escena en estos textos: el *hijo* trocea la carta legada por su progenitor para *bajarlo de su pedestal* y acercarse a la intimidad real del desaparecido. Así sucede, por ejemplo, en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (Hacher, 2013) o *Quién te creés que sos* (Urondo, 2013).

¹² Blejmar estudia este rasgo, característico de numerosos relatos de filiación recientes, en *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* (2016a). Uno de los autores más destacados en esta vertiente paródica es Félix Bruzzone, quien, por cierto, realiza un interesante cuestionamiento del valor de los

autora realiza un *collage* y lo adorna con corazoncitos, estrellas y flores, imaginando un recuerdo rubricado por la frase «Mi primera foto con mi papá» (2012: 102):¹³



Ilustración 1 *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (2012: 102)

Marta Dillon, sin embargo, se decanta por las palabras para compararse físicamente con su progenitora. En *Aparecida* (2015), híbrido de crónica, docuficción y diario íntimo, explica lo que supuso en su vida el hallazgo en el cementerio San Martín de cinco huesos del cadáver de su madre. Atendiendo a estos valiosos despojos, el libro muestra el interés por la corporalidad de la desaparecida, cuyos escasos restos termina enterrando en una espectacular ceremonia pública¹⁴. La identificación de madre e hija se hace clara en las siguientes líneas:

Tengo los pies de mi mamá, digo, pero no son los suyos.
Tengo sus piernas, pero son las mías.
Y los ojos más oscuros, pero como ella las pestañas.
Este es mi cuerpo, digo y no sé por qué la voz dice mi,
si son lo mismo
el que estuvo, el presente, el que puse donde no tenía.
El dolor se hunde en la materia
como se hunde el tiempo, el costado de mi boca, sobre
los labios, en los párpados, los hombros, las manos; cada
una de las partes blandas
que de ella se han ido (2015: 147).

objetos con sentido testimonial —cartas, imágenes familiares— en el relato «Otras fotos de mamá» (Bruzzone 2007: 37-46).

¹³ Se fabrica, así, una memoria falsa, pero efectiva-afectiva. Como destaca Karina Elizabeth Vázquez, «Pérez apela al fotomontaje y al collage para yuxtaponer imágenes suyas a las de sus padres. Al hacer esto, pone en evidencia su propio encuadre visual, el cual visibiliza el profundo esfuerzo emocional e intelectual de comprender las heridas causadas por la represión» (2016a: 129).

¹⁴ La importancia de realizar un fastuoso enterramiento de «lo que queda», con acompañamiento de amigos y grabaciones del momento subidas a la web, se manifiesta asimismo en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (Hacher, 2013), lo que destaca una vez más la importancia de la materia.

3.3. El uso de imágenes *otras*

La imagen borrosa, abocetada, censurada o intervenida —sea en forma de fotografía o dibujo—, recibe en estas páginas una atención privilegiada por constituirse en *objeto* esencial de las *poéticas de la desaparición*.

Alberto Santamaría, consciente de que «hoy narrar no es solo contar una cosa sino, de un modo más complejo, hacer creer esa cosa» (2016: 8), defiende esta idea apoyándose en una cita extraída de «El autor como productor»: «Lo que tenemos que reclamar, pues, del fotógrafo, es la capacidad de dar a su imagen un título concreto que la saque de las tiendas de moda y le confiera el valor de uso revolucionario. Y esta exigencia la plantearemos con el mayor énfasis cuando los escritores hagamos fotografías» (Benjamin, 2009: 307). De ahí, continúa Santamaría, la recuperación en nuestros días de una literatura *fakta* o «de hechos», que aboga por la ruptura de disciplinas, el anonimato y el amateurismo. En su base se encuentra el *ocerk*: montaje de retazos textuales de procedencia heterogénea que, en bastantes ocasiones, se acerca al esbozo literario (2016: 66).

Esta estrategia resulta especialmente relevante para trabajar episodios tachados de la historia. En *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* (2005), Jill Bennett diferencia entre el arte que se basa en el trauma y el arte sobre el trauma, más bien narrativo desde el punto de vista tradicional. El arte defendido por Bennett y practicado por los autores comentados en estas líneas sería el citado en primer lugar, esto es, el basado en el trauma pero forjado contra el lamento, que intenta desmontar la manera de pensar para demostrar lo que no funciona como consecuencia de la fosilización de los lenguajes. De ahí su apuesta por mostrar una experiencia poliestética del mundo, por la que este es aprehendido sinestésicamente.

Encontramos un excelente ejemplo de este hecho en el uso de la fotografía presente en *El pozo y las ruinas* (2011)¹⁵, título en el que Jimena Néspolo se hace eco de un deseo manifestado con frecuencia entre sus coetáneos: «Necesitaba escribir esta novela, necesitaba dialogar con mi generación sobre ese tema, aunque con la distancia que me daba no haber

¹⁵ La desconfianza en el lenguaje presente en esta novela se reitera en *Episodios de cacería* (2015), distopía gótico-futurista en la que la protagonista pronuncia estas significativas palabras: «Entre las cosas en que he dejado de creer están las palabras. Ya no creo en su suficiencia comunicativa. Las palabras no dicen nada. Al contrario: ocultan todo. Cuanto más se dice, menos se comunica» (Néspolo: 9). De ahí que, en el texto, se inserten numerosas líneas tachadas —legibles pese a la raya que las atraviesa—, que permiten conocer la variante silenciada del discurso de la mujer frente al tribunal que la juzga.

sido hija de desaparecidos. Esa distancia me daba un plus de reflexión porque me permitía jugar sin ninguna culpa y, a la vez, sentía que debía hacerlo» (Pécora 2014).

Para responder a este objetivo, imagina la historia de Seg Cabrera, fotógrafo que, tras el abandono inesperado de su esposa, indaga en su identidad y se descubre como probable hijo de desaparecidos. La trama, que encierra numerosos puntos ciegos por adentrarse en hechos sepultados en el pasado, expresa lo *no dicho* a ritmo de *thriller* y mediante un variadísimo caleidoscopio de formas y contenidos que privilegian la dispersión frente a la progresión dramática y que incluyen entrevistas de televisión, *e-mails*, diarios, diálogos registrados con cámara oculta, cartas, titulares de noticias, informes a la policía, canciones y capítulos de una telenovela llamada *Pedro el Rojo*, serie a modo de cajas chinas que los personajes de la historia siguen con interés.

Pero en la obra importan, sobre todo, las referencias visuales¹⁶, de ahí que Néspolo haya pensado en un protagonista que trabaja como reportero gráfico y que ya en el inicio se reconozca el poder de revelación implícito en las imágenes:

Hay algo, una porción de la realidad, que aun teniéndola enfrente nunca llegamos a ver; se sabe: en nuestro campo visual hay un punto ciego, un pedazo de mundo tan ínfimo como inobservable... Luego tenemos esa u otra fotografía que nos enfrenta al mundo y a la vez al tiempo, a ese instante de indefinición suprema, ese sortilegio hecho de espera y decisión trágica, ese segundo en que la cámara capta lo que el ojo no, pero que luego el ojo abyecto reconoce como propio al verlo fuera de sí (2011: 32).

En *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), Magdalena Perkowski analiza la importancia que adquieren en textos contemporáneos signados por el desafío expresivo las fotografías borrosas o mal enfocadas, que funcionan como advertencia de que algo se nos escapa y que se convierten en enigma al aparecer como documentación, pero ser simulación. Este hecho se manifiesta claramente en la obra de Néspolo, donde encontramos, asimismo, un manual para el manejo de la cámara Leica, un dibujo de *La dióptrica* (1637) de René Descartes (2011: 115) y varios episodios narrados desde el punto de vista ecrástico de la cámara.

Lo más significativo de esta estrategia viene dado, sin embargo, de que las páginas de *El pozo y las ruinas* se encuentran salpicadas de fotos sin comentario. A veces estas aparecen como notas a pie y otras en el cuerpo textual, ocupando toda la página o solo una parte, bien

¹⁶ Para profundizar en el valor de la fotografía como objeto documental, véase «La fotografía, paradigma moderno del archivo» (López-Gay, 2020:49-60).

realizadas o mal enfocadas, firmadas por el protagonista o anónimas (con lo que se traducen recuerdos de infancia llegados directamente del subconsciente de Seg). Sobre estas imágenes recae gran peso de lo que vamos descubriendo como lectores, por lo que llegamos al final de la obra con la conciencia de haber reunido sentidos en un ejercicio que conjuga la epifanía lírica, la meditación ensayística y el relato.

Hablemos, ahora, de otro tipo de fotografías insertas en textos de filiación. En «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina» (2009), Ludmila Da Silva subraya el uso diferenciado de las imágenes empleadas por *los que buscan*: mientras las madres de las víctimas prefieren identificar a sus hijos usando fotos probatorias —civiles (tipo carné), porque su última intención es saber qué les ocurrió—, los *hijos* desean conocer las microhistorias de sus progenitores, lo que explica el rastreo de una intimidad que les fue arrebatada. De ahí su interés en exhibir «imágenes de sus padres en situaciones cotidianas, donde está retratada la familia y principalmente en las que ellos aparecen en brazos de sus padres» (350). Este hecho se encuentra potenciado porque esta es, efectivamente, la naturaleza de las imágenes-objeto que atesoran¹⁷.

La intervención continua de la imagen, con superposición de dibujos y alusiones desopilantes, da idea del extraordinario trabajo de *reinención* desarrollado por Mariana Eva Pérez en *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012). Así se aprecia, por ejemplo, cuando al inicio de la obra refleja su encuentro con Néstor Kirchner en una foto que incluye una imagen de Cupido portando el arco y la flecha y sobrevolando las cabezas del entonces presidente y la autora:

Conoció a Kirchner y le contó que había llorado con su discurso de asunción, cuando reivindicó a los desaparecidos y los puso a refundar la patria, a la altura de los próceres y los inmigrantes. Espero no arrepentirme, lo amenazó casi, porque ella siempre fue chúcara ante el poder. Te prometo que no te vas a arrepentir, le contestó Kirchner. Tiene una foto que registra ese preciso instante [...] sagrado en la vida de la princesa de izquierda peronista. Clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad (2012: 29).

¹⁷ La *nimiedad* de este acervo de imágenes es declarada por la protagonista de *Lengua madre*: «las fotos que tengo [de mis padres] no retratan ningún momento significativo. No dicen nada de lo que hacían ni de lo que les hicieron» (Andruetto 2010: 97). Destaco que esta novela es una de las pocas que no utiliza fotos *verdaderas* —esto es, de desaparecidos reales— en sus páginas, pues las imágenes integradas en el volumen proceden de la cotidianeidad familiar de la autora (víctima de la dictadura como joven militante de la izquierda, pero no hija de desaparecidos).

En la parte inferior de la foto, la autora escribe «PRINCE_NESTORK_01452» (2012: 30), ironizando sobre la inocencia que desprende el cuento de hadas, y mostrando su optimismo y confianza ideológica en ese momento:

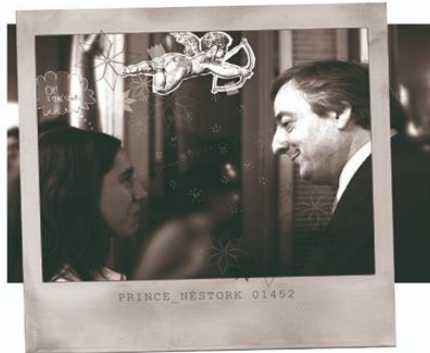


Ilustración 2 *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012: 3)

Mención especial merecen los recuerdos robados. Este hecho es denunciado por Ángela Urondo Raboy en *Quién te creés que sos* (2013), donde la autora narra cómo descubrió a los 18 años que sus padres (la periodista Alicia Cora Raboy y el escritor Francisco Paco Urondo) fueron militantes montoneros desaparecidos por la dictadura. Las fotografías arman la estructura del volumen en secciones tituladas «Documentos (palabras inapelables)», «Crónicas (palabras hacia afuera)» o «Conclusiones (palabras interiores)». En todos los casos, se repite la idea de que las fotos fueron sustraídas a quien más las necesitaba:

Salen del clóset unas fotos en las que estoy junto a mi padre (que estaba clandestino y no permitía que lo fotografiasen). Mi hermano, desobedeciendo la norma, tomó esas dos fotos que son las únicas en las que estamos papá y yo juntos. [...] En ambas, papá sale a media cara. Es apenas un refilón, un cuerpo que me sostiene [...] Con mamá tengo cuatro fotos. [...] Esas fotos las pude recuperar recién después de los 20 años (2012: 18).

La rabia permea las siguientes frases en relación con una imagen de su madre: «Busca algún rasgo familiar, algún recuerdo escondido en esos pocos milímetros de fotografía en blanco y negro, antes de tener que devolverla a su cajita naranja "para que no se rompa". (Eran las únicas fotos que había de ella y ni siquiera eran mías)» (2012: 108-109). Subrayo, por último, el comentario de la narradora sobre la única fotografía que posee, relacionada con la idea de *resto* por su durísima naturaleza, pero indiscutible en su materialidad: «Dentro de un sobre de papel madera, tengo una foto de papá, sin vida. La tengo hace más de 10 años, y todavía no sé qué hacer con ella. Es del legajo policial. Él aparece muy golpeado y todo hinchado» (2012: 200).

Imágenes crípticas, intervenidas o *robadas*: diferentes estrategias, en definitiva, para apoderarse de lo tachado y avanzar en la *poética de la desaparición*¹⁸.

Si la fotografía protagoniza los ejemplos anteriores, el dibujo lo hace en *Conjunto vacío* (2015), primera novela de la -también- artista visual Verónica Gerber¹⁹. En la obra, Gerber reflexiona sobre la experiencia del exilio y la memoria como hija de argentinos que debieron abandonar su país en 1976. Y lo hace desde el punto de vista de los que, como ella, nacieron y crecieron trasplantados a un lugar que no les pertenecía, criados entre dos *nadas* espaciales, entre silencios y borraduras solo definibles a partir del símbolo del conjunto vacío (\emptyset) elegido como portada de la novela. Así se plantea en este significativo fragmento:

Mamá(M) le decía Lito a papá, de cariño. Alguna vez la escuché decir que ese era su nombre de revolucionario. Luego papá dijo que él no fue revolucionario y que no tenía nombre secreto, que solamente repartía volantes en las fábricas. En mi familia todos se desmienten unos a otros y al final sólo quedan hoyos. Peor: nadie quiere hablar de los hoyos. En la primaria entendí que en México vive mi "familia nuclear", y la idea me convenció porque imaginaba una explosión que nos esparció a todos por el mundo. Esa bomba, en nuestro caso, se llama dictadura. Y el estallido, exilio. Mamá(M) también confesó que papá estaba en la lista negra Y después, indignada, dijo que todo el mundo estaba en la lista negra. Ahí quedó. Lo que oíamos llegaba así, de forma desordenada, montones de anécdotas sueltas que en mi cabeza no eran más que puro caos (2015: 33).

La novela cuenta la historia del desamparo provocado por el exilio. Esto explica que la autora escoja como hilo argumental la desaparición —o abandono, nunca queda claro— de la madre en la adolescencia de los hermanos protagonistas y cómo este hecho repercute en sus vidas futuras, marcadas por el desamor, la orfandad y el desarraigo: en suma, por el vacío. Para expresar este hecho, nada mejor que contar la historia con capítulos menguantes y frases cada vez más sintéticas, construidas en numerosas ocasiones en un lenguaje en clave en el que abundan las expresiones «al revés», las palabras truncadas y las disgrafías.

Como señala la protagonista, artista gráfica llamada también Verónica, «cuando un suceso es inexplicable se hace un hueco en alguna parte. Así que estamos llenos de agujeros, como un queso gruyer. Agujeros dentro de agujeros» (2015: 47). De ahí el recurso a los

¹⁸ Edoardo Balletta avanza en estos planteamientos —y, con ellos, en las diferentes formulaciones de la *escritura material* iconológica— en «Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura» (2015).

¹⁹ En esta original obra se aprecia el interés por traspasar las fronteras del lenguaje para comunicar lo indecible, preocupación que permea las exposiciones de Gerber —*Invisible Indecible* (2010)— y sus ensayos visuales —*Los hablantes* (2014), *El vacío amplificado* (2016)—, pero que se muestra, asimismo, en ensayos literarios como *Mudanza* (2010) y *Palabras migrantes* (2018). Se trata, pues, de un proyecto bien meditado, que ha dado lugar a una forma de expresión original y muy efectiva en sus planteamientos.

dibujos de esta *narradora trapera* que, al mismo tiempo que aboceta su realidad, bucea en los archivos de una exiliada argentina, identificada gradualmente con la experiencia de su madre.

Serán los diagramas de Venn —prohibidos durante la dictadura— los que permitirán expresar las partes incomunicables de su historia

A través de ellos se puede ver el mundo “desde arriba”, por eso me gustan los diagramas de Venn. No hay mucha documentación al respecto, pero durante la dictadura militar en Argentina se prohibió su enseñanza en las escuelas. [...] Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer (2015: 91-92).

Ofrezco un ejemplo del empleo material del dibujo a continuación, donde la narración visual explica con especial efectividad los países en los que *entrevive* la madre:

Dos universos (U)
O, más bien, dos países:
Argentina (P1)
México (2P)
Y Mamá (M).
Tal vez si aprendiéramos a estar en dos lugares al mismo tiempo.
Mamá (M) encontró la forma de quedarse justo en medio, en un lugar donde nadie puede encontrarla (2015: 37).

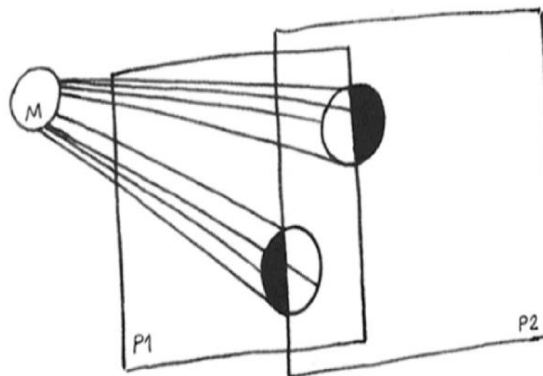


Ilustración 3 *Conjunto vacío* (2015: 37)

4. Conclusión

Llega el momento de concluir estas páginas, en la que espero haber demostrado la importancia del *narrador trapero* en diversos relatos de filiación contemporáneos argentinos: *escrituras* que se avienen perfectamente con los objetos de estudio del presente monográfico —heterodoxia, márgenes— y que ofrecen una estimulante respuesta a lo planteado en los discursos oficiales. La figura del recogedor de harapos, que escarba entre ruinas para sacar a la luz los escombros, se revela necesaria para *ver* de otra forma y documentar el horror, lo

que constituye sin duda una de las funciones más altas de ese ejercicio estético que llamamos literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRUEITTO, María Teresa (2010), *Lengua madre*, Buenos Aires, Mondadori.
- APPADURAI, Arjun (ed.) (1986), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge UP.
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.
- BALLETTA, Edoardo (2015), «Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura», *Kamchatka*, 6, pp. 741-764.
- BARTALINI, Carolina (2017), «La carta de/al padre: Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher», *EX-Libris*, 6, pp. 139-155.
- BENJAMIN, Walter (2007), «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea», en Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol I*, Madrid, Abada, pp. 304-308. [1929].
- BENJAMIN, Walter (2008), «Sobre el concepto de historia», en Walter Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. 2*. Madrid, Abada, pp. 303-318.
- BENJAMIN, Walter (2009), «El autor como productor», en Walter Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. 2*. Madrid, Abada, pp. 306-311.
- BENJAMIN, Walter (2013), *Obra de los pasajes*, en Walter Benjamin, *Obras. Libro V. Vol. 1*. Madrid, Abada.
- BENNETT, Jill (2005), *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art* (2005), Stanford, Stanford University Press.
- BLEJMAR, Jordana (2016a), *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*, Liverpool, Palgrave Macmillan,
- BLEJMAR, Jordana (2016b), «Ficciones del yo y memoria epistolar de los años setenta en Argentina», en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (eds.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 167-191.
- BODEI, Remo (2010), *La vita delle cose*, Roma, Laterza.
- BROWN, Bill (2001), «Thing Theory», *Critical Inquiry*. 28. 1, pp. 1-22.
- BRUSCHTEIN, Natalia (dir.) (2005), *Encontrando a Víctor*. Documental. Disponible en <https://player.vimeo.com/video/72786445?h=276d333ee3> (bajado el 15/06/2022).
- BRUZZONE, Félix (2007), «Otras fotos de mamá», en Félix Bruzzone, *76*, Buenos Aires, Tamarisco, pp. 37-46.
- DA SILVA, Ludmila (2009), «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina», en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, pp. 337-361.

- DEMANZE, Laurent (2008), *Encres orphelines*, Pierre Bergougnoux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, Editions José Corti.
- DILLON, Marta (2015), *Aparecida*, Buenos Aires, La Página.
- ELIAS, Camelia (2004), *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Bern, Peter Lang.
- GERBER, Verónica (2010), *Invisible_Indecible*, Exposición individual curada por Mauricio Marcín, Ciudad de México, Museo de la Ciudad de México.
- GERBER, Verónica (2010), *Mudanza*, México, Auieo/Taller Ditoria
- GERBER, Verónica (2014), *Los hablantes*, México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- GERBER, Verónica (2015), *Conjunto vacío*, México, Almadía.
- GERBER, Verónica (2016), *El vacío amplificado*, México, Impronta Casa Editora
- GERBER, Verónica (2018), *Palabras migrantes*, México, Impronta Casa Editora.
- HACHER, Sebastián (2013), *¿Cómo enterrar a un padre desaparecido?*, Buenos Aires, Marea Editorial.
- HEIDEGGER, Martin (1994), «La cosa», en Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Del Serbal, pp. 143-162.
- LATOUR, Bruno (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París, La Découverte.
- LÓPEZ-GAY, Patricia (2020), «La fotografía, paradigma moderno del archivo», en Patricia López-Gay, *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 49-60.
- NÉSPOLO, Jimena (2011), *El pozo y las ruinas*, Barcelona, Los Libros del Lince.
- NÉSPOLO, Jimena (2015), *Episodios de cacería*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- NOGUEROL, Francisca (2020), «Hacia una poética del tajo: escritura y memorias rotas», en Ottmar Ette e Yvette Sánchez (eds.), *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2020, pp. 49-68.
- NOGUEROL, Francisca (2020), «Escrituras expandidas: continuidad y ruptura en el siglo XXI», en Robin Lefère, Fernando Díaz y Lidia Morales (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Alicante, Universidad de Alicante, 2020, pp. 49-72.
- NOGUEROL, Francisca (2022), «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas», en Teresa Gómez Trueba y Rubén Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Bern, Peter Lang.
- ORLANDO, Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- PÉCORA, Paulo (2014), «Jimena Néspolo presenta *El pozo y las ruinas*, novela sobre el tema de la identidad», *Télam*, 5 de septiembre. En <http://www.telam.com.ar/notas/201409/77071-jimena-nespolo-presenta-el-pozo-y-las-ruinas-novela-sobre-el-tema-de-la-identidad.php> (bajado el 12/04/2019).
- PERASSI, Emilia (2018), «Testimonio y genealogía: Marta Dillon, Julián López, Sebastián Hacher y Mariana Corral», en María A. Semilla Durán, Marie Rosier y Sandra Hernández (eds.),

Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica. Lyon, Université Lumière Lyon 2, pp. 243-263.

- PÉREZ, Mariana Eva (2012), *Diario de una princesa montonera –110% verdad–*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- PERKOWSKA, Magdalena (2013), *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- PREMAT, Julio (2018), «Los pasos en las huellas: la novela de memoria en Argentina», *Romanica Olomucensia*, n° 1, pp. 125-138.
- PRON, Patricio (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona, Random House.
- QUIETO, Lucila (2012), *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999–2001*, Buenos Aires, Casa Nova.
- RIVERA GARZA, CRISTINA (2021), *El invencible verano de Liliana*, Barcelona, Random House.
- ROBLES, Raquel (2013a), *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara.
- ROBLES, Raquel (2013b), «Harry Potter: historia de un niño apropiado», *La Granada*, julio, n° 1, n.p.
- SANTAMARÍA, Alberto (2016), *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*, Santander, Textos (in)surgentes.
- SCHINDEL, Estela (2020), «Los sitios del terror y la desaparición en Argentina: trauma, materialidad y testimonio», en Roland Spiller, Kirsten Mahlke and Janett Reinstädler (eds.), *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlín, De Gruyter, pp. 433-448.
- SILVESTRI, Graciela (2000), «El arte en los límites de la representación», *Punto de Vista*, 68, pp. 18-24.
- URONDO RABOY, Ángela (2013), *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- VÁZQUEZ, Karina Elizabeth (2016), «Otra piel, la misma piel: Contacto y aparición en cuatro textos que abordan la última dictadura cívico-militar (1976-1983)», *Landa*, 5.1, pp. 240-257.
- WEIZMAN, Eyal (2022), *Arquitectura forense. Violencia en el umbral de detectabilidad*, Lugo, Bartlebooth.