



Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

**Lo político en la ficción. Un abordaje comunicacional de la literatura  
de hijos durante el período kirchnerista (2003-2015)**

**Silvana Mercedes Casali**

Tesis para optar por el título de Doctora en Comunicación

Directora: **Dra. Marina Adamini**

Co-Director: **Dr. Emiliano Sánchez Narvarte**

La Plata, 30 de noviembre de 2021



## Resumen

*Desde una mirada transdisciplinaria, esta tesis se propone contribuir a la comprensión de la politicidad de la “literatura de hijos”, a partir del estudio de una serie de producciones literarias que abordan la memoria en las voces de la segunda generación post-dictatorial. Entendemos a la literatura como hecho social y a las obras seleccionadas como intervenciones dentro del campo cultural. Nuestro principal interrogante refiere a la multiplicidad de elementos que han configurado la emergencia de esta literatura, entre los que destacamos la centralidad adquirida por la memoria setentista, la conexión generacional y la escritura literaria como discurso que permite decir lo difícilmente enunciable de otro modo.*

*Realizamos un estudio de caso instrumental sobre diez producciones literarias escritas y publicadas entre 2008 y 2015 por editoriales alternativas, medianas y grandes, cuyas tramas evocan la memoria setentista –y sus efectos– desde una voz generacional multiforme, a la que la crítica académica ha denominado “literatura de hijos”, por tratarse, en su mayoría, de autores y narradores hijos/as de militantes desaparecidos o exiliados. Desde un abordaje cualitativo, analizamos la politicidad del proceso de emergencia de estas obras, atendiendo al nuevo ciclo de memoria kirchnerista (2003-2015), a las trayectorias biográficas y generacionales de sus autores junto a sus redes de sociabilidad y sus disposiciones a la escritura literaria. Además, nos interrogamos por la politicidad al interior de las producciones, es decir, en su especificidad formal.*

*Nuestro principal hallazgo resulta que, si bien el nuevo régimen de memoria habilitó el surgimiento de estas producciones, existen otros elementos a tener en cuenta, como las trayectorias ligadas al mundo del arte, la búsqueda de discusión con el proyecto político kirchnerista y la promoción del mercado editorial, que hacen posible una lectura de estas intervenciones en clave heterónoma. Por otro lado, concluimos que la categoría “literatura de hijos” tiende a ocultar la pluralidad de tensiones que existe en su trama, sea respecto a las trayectorias autorales y evaluaciones acerca del sentir generacional como a los estilos, herencias literarias y posicionamientos en torno al ciclo de memoria kirchnerista, lo que nos permite hablar de “literaturas” de hijos.*

**Palabras clave:** politicidad – ficción – kirchnerismo – “literatura de hijos”



# Índice

<b>Agradecimientos</b> -----	9
<b>Introducción</b> -----	11
<b>Capítulo I</b>	
<b>“Literatura de hijos”: problematizar un género</b> -----	21
1.1 Estado del arte -----	21
1.2 Trama conceptual: un acercamiento a la “literatura de hijos” desde la sociología literaria -----	30
1.3 Zona de cruces: una mirada transdisciplinaria -----	38
<b>Capítulo II</b>	
<b>Principios metodológicos y epistemológicos</b> -----	41
2.1 Posicionamiento epistemológico -----	41
2.2 Precisiones sobre la metodología cualitativa -----	42
2.3 Técnicas de construcción de datos: el estudio de caso instrumental -----	43
2.3.1 Análisis de las producciones literarias -----	45
2.3.2 Construcción de datos de <i>entrevistas en profundidad</i> -----	47
2.3.3 Construcción de datos de <i>fuentes periodísticas</i> -----	51
<b>Capítulo III</b>	
<b>Formas de la memoria setentista. Lo político en la “literatura de hijos”</b> -----	52
3.1 <i>Lo político</i> en la literatura: breve aproximación teórica -----	52
3.2 Tres series y una <i>rara avis</i> -----	54
I. “Los 70 en el pasado” -----	54
1. <i>La casa de los conejos</i> -----	54
2. <i>Pequeños combatientes</i> -----	59
II. “Los 70 en el presente cotidiano” -----	64
1. <i>Los topos</i> -----	64
2. <i>Diario de una princesa montonera. 110% Verdad</i> -----	69
3. <i>¿Quién te creés que sos?</i> -----	74
4. <i>Aparecida</i> -----	81
III. “Los 70 en el futuro del presente: volver al pasado para alcanzar un instante de salvación” -----	90

1. <i>Una muchacha muy bella</i> -----	90
2. <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i> -----	98
3. <i>Soy un bravo piloto de la nueva China</i> -----	103
IV. <i>Rara avis: “Los 70, ese pasado del cual burlarse”. Las teorías salvajes</i> ---	108
3.3 Reflexiones finales -----	114
<b>Capítulo IV</b>	
<b>Un nuevo régimen de memoria(s)</b> -----	116
4.1 Kirchnerismo, memoria, literatura -----	116
4.2 ¿Habilita o cristaliza? Ficciones que discuten con(tra) el kirchnerismo -----	125
I. -----	125
II. -----	133
III. -----	146
4.3 Reflexiones finales -----	149
<b>Capítulo V</b>	
<b>“Literatura de hijos” y prácticas editoriales</b> -----	151
5.1 Los 70 en el campo cultural del 2000 -----	151
I. Bruzzone -----	155
II. Oloixarac -----	157
III. López -----	159
IV. Urondo Raboy, Perez-----	161
V. Semán, Pron, Alcoba, Robles, Dillon -----	162
5.2 Reflexiones finales -----	167
<b>Capítulo VI</b>	
<b>¿“Pares y amigos” o “un montón de islas”? Una aproximación generacional a la <i>literatura de hijos</i></b> -----	169
6.1 Generación: breve acercamiento teórico -----	169
6.2 Hijos/as de los 70 (y de los 90/00) -----	174
6.3 Reflexiones finales -----	186
<b>Capítulo VII</b>	
<b><i>Nadie escribe sin herencia. Tradición selectiva y literatura que dice lo incomunicable</i></b> -----	188
7.1 El problema de que Borges y Cortázar no sean un problema -----	189

<b>7.2 Entre el peso de la vida y el peso del oficio</b>	191
<b>I. Escribir como necesidad</b>	191
1. <i>Una necesidad íntima</i>	191
2. <i>Siempre necesité escribir</i>	193
3. <i>Escribo porque no lo puedo evitar</i>	196
4. <i>Y ese lugar es la escritura</i>	199
5. <i>Escribir es algo que hago, no una parte excluyente de mi identidad</i>	202
6. <i>Necesidad de permanencia</i>	204
<b>II. Escribir como necesidad de contar una experiencia propia</b>	205
1. <i>Alguien tiene que contar cómo pueden ser las cosas en realidad</i>	205
2. <i>En algún momento sentí que las palabras eran necesarias</i>	209
<b>III. Escribir para discutir con la generación anterior</b>	212
1. <i>Escribir en discusión fantástica con la generación que me precedía</i>	212
2. <i>Escribo para no ser escrito</i>	214
7.3 Reflexiones finales	216
<b>Conclusiones</b>	218
<b>Bibliografía</b>	224
Corpus literario	224
Bibliografía general	224
Bibliografía metodológica	242
Fuentes periodísticas digitales y sitios web	244
Producciones literarias citadas	247
Producciones radiales y audiovisuales	249



## Agradecimientos

Esta tesis hubiese sido imposible sin la cercanía afectiva e intelectual de tantas personas e instituciones. Mientras escribo, compruebo cuán colectiva es toda escritura, todo proceso de investigación. Agradezco infinitamente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por haberme otorgado una Beca Interna Doctoral que me brindó el sustento económico y el orgullo simbólico para poder dedicarme exclusivamente a mi investigación.

A Marina Adamini, mi directora, mi más grande agradecimiento por su acompañamiento desde la presentación a beca –en realidad desde mucho antes, desde que co-dirigió mi tesis de grado– hasta la lectura de la versión final de esta tesis. Gracias por todo, Piri, por la confianza, las charlas, los mails, los meets, los drives compartidos, lo escrito juntas, y por haberme enseñado que a la investigación se entra jugando: ante las incertidumbres del mundo que se me abría, entre mis hipótesis improbables y objetivos imposibles, recuerdo tu respuesta segura: “escribamos, juguemos”.

A Emiliano Sánchez Narvarte, que se sumó como co-director en los papeles, pero que ya oficiaba como tal desde la creación de Les Tesistas Salvajes, incluso antes. Difícil encontrar una persona con la pasión con la que Emi encara el trabajo académico. Gracias por tu generosidad en forma de lecturas, sugerencias y desplazamientos.

A mi directora de beca, Nancy Díaz Larrañaga, por su temprano acompañamiento, por hacerme parte de su proyecto de investigación, por abrirme puertas y estar cerca.

Al Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder “Aníbal Ford” de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, donde desempeñé mi trabajo como becaria, y a todos los docentes y administrativos del Doctorado en Comunicación.

Quiero agradecer especialmente a los escritores entrevistados, porque me ofrecieron algo tan valioso como el tiempo para responder a mis preguntas, incluso en más de una ocasión, cuando avanzada esta tesis mis interrogantes habían cambiado. Gracias infinitas a Félix Bruzzone, Mariana Eva Perez, Pola Oloixarac, Patricio Pron, Julián López, Ernesto Semán, Laura Alcoba, Raquel Robles, Ángela Urondo Raboy y Marta Dillon.

Gracias a Julia Saltzmann, Glenda Vieites y Florencia Ure que con calidez disiparon mis dudas respecto a los procesos de edición.

En forma de entrevistas, aportes o preciados intercambios, gracias a Nicolás Prividera, a Damián Selci, a Miguel Dalmaroni, a Andrea Suárez Córica, a Lior Zylberman, a Daniel Badenes y a Juan Bautista Duizeide.

A la Dra. Teresa Basile, por su generosidad, por aceptar la lectura de mi Plan de Tesis y realizar valiosas sugerencias.

Al Dr. José Luis de Diego, por permitirme entrevistarlo, por clarificar conceptos literarios y recomendarme lecturas.

Gracias a Marina Arias, una de las personas más generosas que conozco, por haberme formado como docente y hacerme parte del Laboratorio Creativo de Escritura I.

A mis compañeros/as de doctorado, especialmente a Diego, por la complicidad aun en la distancia.

En términos personales, dedico esta tesis a mi mamá Adriana, porque su amor infinito e incondicional me acompaña a cada paso. No puedo creer mi suerte y no tengo palabras para explicar lo que significa ella para mí.

A mi papá Walter, porque nos une un amor infinito y porque el desayuno, el mate, la ensalada de frutas, el almuerzo, la merienda y la cena son las condiciones materiales y amorosas que hicieron posible que yo pudiera dedicarme exclusivamente a leer y escribir.

A mi abuela Mati, por su alegría.

A mi tío Norbi.

A mis amigos, las risas y los abrazos más dulces que me regala La Plata: Diegui, Rochi, Mati, Machu, Guille, Facu, Pri, Nico. A Vale, mi amiga tesista salvaje.

A Fede, por el fuego, la ruta y las estrellas.

## Introducción

Una MULTITUD de  
terrenos baldíos.

Un SINNÚMERO de  
Metros cuadrados.

Un SINFÍN de  
paredones.

Una MURALLA CHINA de  
Hijos.

Víctor Uribe, *Hijo en m<sup>2</sup>*

Esta tesis surgió a partir de una pregunta que, como era de esperarse, sufrió variaciones con el paso del tiempo: “¿existe una literatura del kirchnerismo?” Tal como estaba formulado, el interrogante evidenciaba que partíamos de una injustificada certeza: que a cada época –ni siquiera, más bien *a cada proyecto político*– correspondía cierta literatura, perspectiva que reducía a un mero mecanicismo unidireccional el abanico de vínculos posibles entre ficción y política. Al mismo tiempo, nos impedía construir un “problema” en términos académicos –la pregunta podía responderse por “sí” o por “no” y justificarse con un corpus más o menos extenso– y, en ese sentido, bien podía encontrar respuestas más interesantes en otros registros discursivos, por caso, el practicado por el periodismo cultural.<sup>1</sup>

Ese primer momento, sin embargo, funcionó para rastrear y leer buena parte de la literatura argentina que se había publicado en el período 2003-2015 –así de reduccionistas estábamos– y advertir una recurrencia temática y formal: la memoria setentista en la voz de “los hijos” de aquella generación de militantes detenidos-desaparecidos, exiliados, sobrevivientes. Efectivamente, poco tiempo después de ese parteaguas que significó el film *Los rubios* de Albertina Carri (2003) comenzaron a publicarse libros de cuentos, novelas y poesías cuya posición enunciativa evidenciaba una zona compartida: un/a hijo/a de padres de la generación setentista que vuelve a su infancia o narra su cotidianeidad atravesada por las consecuencias del terrorismo de

---

<sup>1</sup> Por citar sólo algunos ejemplos, remitimos a “Literatura & kirchnerismo. Panorámica del momento” (Baigorria, 2014); “Los libros del kirchnerismo” (Eterna Cadencia, 2015); “La literatura en el kirchnerismo” (Eterna Cadencia, 2011); “En busca de la novela K” (Vivacqua y Vargas, 2016).

Estado, que manifiesta su necesidad de resolver del pasado lo que todavía sobrevive.<sup>2</sup> Empecinados en nuestra mirada mecanicista, nos preguntábamos si el clima político-cultural promovido por el kirchnerismo tenía alguna relación con estas emergencias literarias. Después de todo, ¿no es la memoria setentista un núcleo de sentido fundamental de ese proyecto político?<sup>3</sup> ¿Era un desatino plantear que “los hijos” escribían y publicaban porque el Estado garantizaba justicia para los crímenes de lesa humanidad y entonces el tiempo que a mediados de los 90 se dedicaba a los escraches ahora podía estar al servicio de la escritura literaria?<sup>4</sup> “El kirchnerismo dio la posibilidad de dejar de empujar todos los días de la vida para que dejara de haber impunidad. Eso abrió una pausa y un descanso y en esa pausa creo que se pudo escribir”. Las palabras pertenecen a Raquel Robles, escritora y fundadora de H.I.J.O.S.<sup>5</sup>

Así, nuestra apelación a la idea de un *Zeitgeist* resultaba tentadora en un sentido inversamente proporcional a la posibilidad de avanzar con nuestro problema de investigación, porque intuíamos que ese no podía ser el motivo, al menos no el único.

En primer lugar y para organizar nuestra búsqueda, confeccionamos un cuadro en el que volcamos los datos más relevantes de cada libro publicado durante el período 2003-2015 en donde, más o menos cifradamente, se narrara, aludiera o evocara al setentismo desde la voz de la “segunda generación de postdictadura” (Drucaroff, 2011).<sup>6</sup> La lista resultaba copiosa y comenzamos a identificar ciertas recurrencias: la mayoría de las obras había sido publicada por editoriales medianas o grandes, pero también había algunas primeras publicaciones en editoriales alternativas;<sup>7</sup> la mayoría de sus autores pertenecía a una clase media porteña universitaria; la mayoría no tenía más

---

<sup>2</sup> Según el cineasta Nicolás Prividera (2016), el film de Carri “es el más canonizado y (por eso) también el más problemático, ya que parece resolver el conflicto escapando de él: negándose a dialogar con la generación anterior y reclusándose en el grupo de pertenencia” (p. 281).

<sup>3</sup> Uno de sus *patrimonios simbólicos originarios* (Rodríguez, 2014, p. 38).

<sup>4</sup> Sobre el “escrache” ver Cueto Rúa (2010).

<sup>5</sup> Entrevista personal, 26 de mayo de 2020.

<sup>6</sup> Conocemos el problema de esta categoría para referir el carácter de víctimas directas de los hijos, quienes en algunos casos fueron testigos de los secuestros de sus padres o incluso compañeros de cautiverio y apropiados, entre otros tormentos. Del mismo modo, coincidimos con Beatriz Sarlo (2005) en la falta de operatividad local del término *posmemoria* (Hirsch, [1997] 2021). Sin embargo, antes que referir al grado de padecimiento, consideramos que el término “segunda” permite poner de relieve un tratamiento formal del tema que se diferencia de lo realizado hasta el momento. En este sentido, son producciones de la “tercera” y “cuarta etapa de la literatura sobre dictadura” (Gamerro, 2015). Por último, tenemos presente la idea del historiador Ignacio Lewkowicz (2003) acerca de que cuando algo acontece lo hace por primera vez, aún si ya ha acontecido: “si algo ya pasó dos veces entonces ésta es la primera vez que eso pasa por tercera vez: en tanto que tercera, es la primera vez que pasa. Siempre hay una experiencia inaugural. En este sentido, una segunda generación que se piensa a sí misma como segunda es muy difícil que se constituya como generación” (p. 3).

<sup>7</sup> Seguimos la categorización editorial de Daniela Szpilbarg (2019, pp. 73-123).

de 35 años al publicar su ópera prima –en notas periodísticas y antologías, algunos eran presentados como “jóvenes escritores”, integrantes de la “nueva narrativa argentina”–; la mayoría construía universos literarios a partir de escenas autobiográficas o incluso proponía un pacto de lectura autoficcional; la mayoría de sus autores eran hijos biológicos de militantes desaparecidos, sobrevivientes, exiliados; la mayoría de esas obras habían sido reseñadas por lo menos en un periódico de tirada nacional, e incluso se entrevistaba a sus autores.

Parecía evidente que la emergencia de esta serie de producciones no debía ser pensada por fuera de un contexto social y político particular: la aparición de esta segunda generación que escribe y publica ficciones políticamente incorrectas (pero muy bien recibidas por la crítica literaria y académica) coincidía con el arribo al poder político de la generación setentista.<sup>8</sup> ¿Qué nos decía esa coincidencia? *Algo* tenía que significar, pero desconocíamos qué.

Por otro lado, la relativa autonomía del campo literario nos obligaba a rastrear las condiciones de producción en su interior, bajo sus reglas de juego, *más acá* del contexto político. A partir de aquí y teniendo en cuenta esa serie de recurrencias dentro de la literatura sobre memoria setentista publicada en el período 2003-2015, seleccionamos aquellas producciones que consideramos relevantes debido a su repercusión dentro del campo cultural, reconocidas por las principales instituciones mediadoras –la crítica, el periodismo cultural, la universidad, los premios, las antologías–, cuyos universos literarios, a nuestro juicio, representan la totalidad de las formas de actualización del pasado: *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (Edhasa, 2008); *Los topos*, de Félix Bruzzone (Sudamericana, 2008); *Las teorías salvajes*, de Pola Oloixarac (Entropía, 2008); *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán (Mondadori, 2011); *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron (Mondadori, 2012); *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Perez (Capital Intelectual, 2012); *¿Quién te creés que sos?*, de Ángela Urondo Raboy (Capital Intelectual, 2012); *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles (Alfaguara, 2013); *Una muchacha muy bella*, de Julián López (Eterna Cadencia, 2013)

---

<sup>8</sup> Con “incorrección política” hacemos referencia a la modulación desacralizada de estas narrativas respecto a una serie de discursos, tanto el victimizante propio de los organismos de derechos humanos como el reivindicativo de la militancia setentista.

y *Aparecida*, de Marta Dillon (Sudamericana, 2015).<sup>9</sup> Consideramos que los protagonistas representan las principales formas de elaborar la memoria setentista: a partir de una voz infantil –Alcoba, Robles, López–, de los efectos del terrorismo cuando se ha alcanzado una edad similar a la de los progenitores desaparecidos –Bruzzone, Perez, Urondo Raboy– y, dentro de esta misma línea, interpelados a evocar ese pasado porque un suceso del presente ha activado el recuerdo –Semán, Pron, Dillon–. En el caso de la primera novela de Pola Oloixarac, el análisis académico no la incluye dentro de la categoría “literatura de hijos”, acaso porque sus protagonistas no son “hijas” –una de sus narradoras es sobrina de una militante maoísta desaparecida–. No obstante, nuestra inclusión obedece principalmente a dos factores: en primer lugar, la novela gira en torno a la evocación –más bien a la abierta disputa– del pasado setentista desde la voz de la segunda generación, con una entonación cercana al cinismo. En segundo lugar, a diferencia del resto de las producciones que emplean el humor negro para abordar el tema, consideramos que en *Las teorías salvajes* el tiempo de la izquierda es el pasado, y si se lo evoca en el presente es *solamente* para una burla revulsiva, diferente del resto de las producciones donde la risa surge desde el dolor.

Realizamos un primer acercamiento guiado por una lectura indiciaria e interpretativa (Ginzburg, 2008), al tiempo que sistematizamos y profundizamos en la bibliografía académica existente, en la que primaban análisis desde las Letras, las Ciencias Sociales y las Artes. En efecto, nos encontramos con una nutrida producción: libros, dossiers, artículos, congresos, jornadas y seminarios enteros dedicados a la denominada “literatura de hijos”. Estos valiosos aportes coincidían en señalar la relevancia de estas obras y su correspondencia con el clima de época progresista del kirchnerismo en términos de políticas de memoria y derechos humanos.

Sin embargo, nos seguíamos preguntando en qué sentidos estas producciones literarias dialogaban con ese “clima de época”, ¿sólo debido a una coincidencia temática –los 70– o acaso el kirchnerismo convocaba a sus autores de otras maneras y las obras podían ser pensadas como respuestas a ese clima cultural? Por otro lado, sospechábamos que, pese a su operatividad, la categoría “literatura de hijos” tendía a aplanar posibles diferencias entre estas producciones, e incluso entre las posiciones

---

<sup>9</sup> Tal como veremos en el apartado metodológico, se trata de una muestra que pretende funcionar como *estudio de caso instrumental*, motivo por el cual dejamos de lado otras obras que podrían haber integrado el corpus. En el caso de *Una misma noche*, el fallecimiento en 2019 del autor Leopoldo Brizuela imposibilitó la realización de una entrevista, estrategia metodológica que privilegiamos para acceder a las representaciones de los escritores del corpus.

asumidas por sus autores al interior del campo, es decir, que dicha indiferenciación contribuía a pasar por alto desacuerdos y elementos conflictivos. En este sentido, comenzó a interesarnos plantear la escritura y publicación de estas literaturas como una modalidad de intervención en el debate social, *tomas de posición* no sólo en el campo literario sino también en el más amplio espacio cultural de las memorias, aspecto que se evidenciaba en las entrevistas personales que realizábamos a los autores. Así, un elemento captaba nuestra atención: al preguntarles por la relación de sus producciones literarias respecto al período político kirchnerista, ninguno de los escritores entrevistados rechazaba el planteo por mecanicista, como si esa correspondencia estuviera dada *a priori* también para ellos.

Otra característica que llamaba nuestra atención era la clase de recepción que había tenido esta literatura en comparación con su antecedente artístico inmediato, *Los rubios*. Entretanto la crítica había leído en este documental ficcionalizado un gesto de frivolidad y despolitización, rasgos “incorrectos” eran valorados en la “literatura de hijos”.<sup>10</sup> Esa favorable recepción también era advertida –a veces con sincera sorpresa– por los propios autores de las producciones literarias. Por mencionar algunos ejemplos, Julián Lopez dice que su novela *Una muchacha muy bella* “tuvo una recepción extraordinaria. Fue muy reseñada y muy bien reseñada. Y además fue muy comentada y funcionó mucho el boca en boca, la novela funcionó muy bien. Y realmente fue muy amable todo lo que pasó”.<sup>11</sup> Antes de reeditar su *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez nos decía que tenía que “reescribir alguna cosita muy menor, realmente no lo voy a tocar mucho lo que ya fue publicado, no porque yo sienta que es una cosa perfecta sino porque a pesar de mis muchas dudas creo que tuvo una recepción muy buena, entonces quiero confiar en la crítica”.<sup>12</sup> Acerca de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Patricio Pron percibe:

mi editor, y después los lectores, reaccionaron con mucho entusiasmo, y el libro ya ha sido publicado en sitios a los que jamás pensé que llegaría, como Emiratos Árabes, China, Turquía y otros países además de los habituales Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Italia... Curiosamente, esta historia “privada” o “íntima” resultó ser la más universal de las que he escrito hasta ahora.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> En el marco de la 39ª Feria Internacional del Libro en 2013, Martín Kohan dirá que el *Diario de una princesa montonera* le parece “un texto de avanzada” en su búsqueda de la risa sobre la ESMA, “porque socialmente esto todavía no está acomodado ni resuelto. No pasó el tiempo suficiente. [...] En lo personal, por ejemplo, me pareció que *Los rubios* de Albertina Carri pisaba ya el suelo de lo frívolo” (en Hopenhayn, 2013, p. 36).

<sup>11</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

<sup>12</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

<sup>13</sup> Comunicación personal con Patricio Pron, 5 de agosto de 2021.

Por su parte, Ángela Urondo Raboy recuerda que en el momento en que se publica *¿Quién te crees que sos?*

tiene un montón de prensa, tiene un montón de impacto, me invitaron a presentarlo en todas las provincias, yo tenía los chicos muy chiquitos así que fui a un montón de lugares, a un montón de lugares no fui porque no podía abarcarlos, con este libro yo llegué a la Feria del libro de Frankfurt, me llevó lejos este libro, mucho más lejos de lo que yo pensaba... charlas, coloquios, ponencias, en un montonazo de universidades. Esto me fue abriendo las puertas de la academia [...] Culturalmente a mí me dio posibilidad de desarrollarme, digo, para mí que me llamaran, que existiera el Festival de la palabra en *Tecnópolis*, que te pagasen un viático por ir a leer una poesía, digo, cuando toda la vida estuviste acostumbrada a dar todo gratis, un dibujo gratis, una poesía, todo gratis, qué te cuesta, qué te cuesta, qué te cuesta y la verdad por qué el Estado no ponía plata en cultura si la cultura es eso. Entonces, bueno, muchos de nosotros también descubrimos lo que era un Estado a favor de la cultura, no sólo a favor de los derechos humanos.<sup>14</sup>

Finalmente, Oloixarac cuenta que la buena recepción que tiene *Las teorías salvajes* en el exterior se debe a que “justo en ese momento, en 2010, había mucha gente dentro de España trabajando en medios. Entonces cuando el libro salió salieron un montón de notas, y como que la gente leía, se enganchaban con el libro, algo que en principio hubieran pensado que era un libro muy argentino, bueno, no les sonaba muy argentino, les sonaba bien”.<sup>15</sup>

¿Cómo explicar ese desplazamiento valorativo sin acudir a la cualitativa transformación que el proyecto político había operado en la sensibilidad de una franja de la sociedad? ¿No resultaba evidente que la modificación del clima cultural se evidenciaba en la repentina legitimidad de aquello que hasta hacía unos años se miraba con cierto recelo? ¿Tanto habían variado las condiciones de escritura y audibilidad acerca de lo que la *generación de los hijos* puede decir de la memoria setentista?

A esta altura, la pregunta inicial con la que habíamos dado comienzo a nuestro recorrido se había alterado notablemente: ya no se trataba de responder si existía una literatura que podía ser considerada “kirchnerista” sino de analizar los pliegues de la *literatura de hijos* allí donde los trabajos existentes evidenciaban correspondencias temáticas –un/a hijo/a que mira hacia el pasado setentista para saber más acerca de su madre o padre desaparecido, ya no sólo en relación a su militancia sino a su vida más íntima–, formales –el humor negro, la parodia, la incorrección política– y

---

<sup>14</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>15</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021.

generacionales –nacidos entre mediados de los 60 y mediados de los 70–, pero dejaban de lado las particularidades más allá (o a pesar) de la memoria setentista, de modo que se volvía necesario echar luz sobre las diferencias de estilo en las escrituras literarias, sobre las trayectorias de sus escritores y las motivaciones por las cuales apostaron a intervenir en el campo cultural mediante el discurso literario.

Entonces, había que observar de qué maneras se producían esas zonas de contacto y distanciamiento y en qué sentidos la reactualización de la memoria setentista en estas producciones literarias podía pensarse en tanto resultado de una intersección de variables mediante las cuales la literatura devenía práctica legítima de intervención, en donde la memoria operaba como un elemento más de la trama.

Ahora bien, ¿cómo tensionar la categoría “literatura de hijos” sin perder de vista el objeto? Si en un primer momento privilegiamos el análisis de cada una de las obras por separado y de las entrevistas que realizamos a sus autores, en una instancia posterior resultaba imperioso el entrecruzamiento de las dimensiones, la re-jerarquización de los conceptos, tanto de aquellos que analizaban las representaciones literarias como las discusiones de sus autores con el contexto.

A partir de aquí, guiados por el objetivo de analizar la trama que constituye la “literatura de hijos” en el horizonte del régimen de memoria del período 2003-2015, esta tesis se propone analizar la emergencia de diez producciones literarias en relación a la incidencia de un conjunto de transformaciones contextuales específicas respecto a las condiciones de audibilidad sobre el setentismo y sus legados, a las trayectorias biográficas de los autores y, finalmente, a las prerrogativas del discurso literario. Para ello, analizaremos la politicidad de las obras en un doble sentido, es decir, en su relación de heteronomía respecto a la esfera de la política (Rancière, 2011; 2019) pero también en la articulación que elaboran en su interior (Richard, 2011), lo que nos permite trascender la temática más reconociblemente política para interrogarnos por esos otros modos en que se manifiesta la dimensión de *lo político*. Dar cuenta, en definitiva, de que cada una de las literaturas que integran nuestro corpus de estudio representa un núcleo condensado de sentidos dentro de una urdimbre que lo contiene, expresiones de un proceso heterogéneo y no necesariamente carente de conflictos, de contradicciones.

Realizamos entonces un análisis cimentado en tres dimensiones. En primer lugar, resulta fundamental observar el contexto de producción de estas obras, generado tras la crisis de representación política del 2001-2002 y la conformación del

kirchnerismo, proyecto político que construye su identidad en torno a la recuperación de una memoria setentista. Uno de los objetivos específicos de esta tesis es demostrar que para estas escrituras literarias el kirchnerismo se convierte en un interlocutor, de manera subrepticia en algunos casos y más explícita en otros.

En segundo lugar, consideramos que para pensar las obras-en-contexto es necesario atender a la dimensión generacional de sus autores, elemento que nos permite trascender una mirada romántica de la categoría autoral para evaluar los espacios y redes en que sus trayectorias se han ido tramando. Estamos ante escritores que poseen capitales sociales y culturales específicos, herencias y referencias que, si bien no explican de manera acabada el interés por la escritura literaria de temática memorialística, sí permiten evidenciar ciertas disposiciones.

En tercer y último lugar, elegimos iluminar las prerrogativas del género discursivo, decisión que nos permite observar a la escritura literaria como práctica privilegiada para percibir y construir representaciones que sólo la sutileza del registro imaginativo permite enunciar.

En resumen, nos guía la pregunta por los sentidos en que esa vaguedad llamada *clima de época*, ese problemático concepto denominado *generación* y esa máquina imaginativa que es la *ficción* contribuyen al surgimiento de la “literatura de hijos”. En virtud de este objetivo general, a continuación, explicitamos los objetivos específicos de cada capítulo.

En el Capítulo I construimos nuestro andamiaje teórico. Para ello, realizamos un estado del arte a partir del análisis de los principales estudios que han construido la “literatura de hijos” como categoría descriptiva y proponemos un abordaje desde la sociología de la literatura. Finalmente, explicitamos la pertinencia de una tesis de estas características en el campo de la Comunicación, posicionándonos desde una mirada transdisciplinaria.

En el Capítulo II presentamos nuestro posicionamiento metodológico. Al asumir un enfoque cualitativo, explicitamos nuestra mirada epistemológica y definimos las herramientas para analizar los textos literarios y las entrevistas a los autores y agentes del universo editorial.

En el Capítulo III analizamos la dimensión de lo político en las obras seleccionadas, entendiendo por esto la disrupción en torno a los relatos de memoria setentista escritos hasta entonces y la emergencia de un nuevo reparto de lo sensible, de

supervivencias y anacronismos. Las producciones literarias presentan momentos de anacronismos donde los tiempos colisionan entre sí, provocando un vaivén entre el presente, el pasado y el futuro, pese a que ninguno de esos tiempos resulta definitivo. Si bien valorar estas producciones no forma parte de nuestros objetivos –luego del modernismo no existiría “un único principio de legitimación de la calidad de las obras ni tampoco un paradigma incuestionable de autores universalmente consagrados” (Richard, 2014, p. 17)–, sí consideramos que se trata de obras difícilmente leídas sin la pregunta por el autor, es decir que es difícil encontrar “una lectura exclusivamente literaria” (Bourdieu, 2015, p. 10).

En el Capítulo IV contextualizamos el período político kirchnerista (2003-2015), momento histórico en el que las producciones literarias de nuestro corpus emergen y con el cual discuten. En este eje sincrónico de análisis (Chartier, 2017, p. 48), analizamos la implicancia de los cambios en la memoria y su repercusión en la sensibilidad literaria. ¿Cuánto debe la “literatura de hijos” al kirchnerismo? ¿En qué sentidos estas obras plantean diálogos con ese proyecto político? La “princesa montonera”, personaje de Mariana Eva Perez (2012), declara con estupor que durante el kirchnerismo sus reivindicaciones y valores están “en boca del poder”, aunque ella conoce “tan bien, tan de primera mano, la distancia entre lo dicho y lo hecho” (p. 193).

En el Capítulo V, dentro del contexto más específico del campo de la producción cultural, atendemos al mercado editorial y su receptividad a estas obras, cuyas publicaciones, en algunos casos, directamente incentivó. Si la “historicidad primera de un texto es aquella que proviene de las negociaciones entabladas entre el orden del discurso que gobierna su escritura, su género, su estatus, y las condiciones materiales de su publicación” (Chartier, 2017, p. 37), consideramos que la materialidad de algunas de las producciones de la “literatura de hijos” encuentra en la práctica editorial un elemento fundamental, da cuenta de que cada libro “es un eje de innumerables relaciones”, de “una producción colectiva” (pp. 40-46).

En el Capítulo VI analizamos la dimensión generacional para comprender el surgimiento de las producciones literarias de nuestro corpus en función de las trayectorias de vida compartidas por sus autores, “la presencia humana en todos los textos” (McKenzie, 2005, p. 46). Para ello, definimos el concepto y advertimos sobre la dificultad de pensar la generación de forma homogénea, ya que, aunque en términos generales se trata de autores nacidos entre mediados de los 60 y mediados de los 70, que

viven su primera juventud y emergencia ciudadana durante los 90 y que publican sus obras durante el ciclo de memoria kirchnerista, sus trayectorias, aparentemente unidas por el deseo de escritura, evidencian inquietudes diferentes. Para esto nos servimos de entrevistas personales realizadas a cada uno de los diez escritores.

En el Capítulo VII, al privilegiar el análisis del eje diacrónico (Chartier, 2017, p. 48), nos preguntamos por las herencias y referencias literarias de los autores en relación a sus propias producciones, y así observar ese pasado que actúa selectivamente en el presente (Williams, 2009). Además, damos cuenta de la potencialidad de la escritura literaria en tanto género discursivo secundario que permite nuevas torsiones dentro del discurso de memoria setentista y que habilita modos de decir que difícilmente podrían enunciarse en otros registros. Esto nos permite pensar a las producciones como estéticas que *funcionan más allá* de la referencialidad al pasado histórico, y que responden a inquietudes y necesidades subjetivas que explican el interés por la memoria setentista.

Por último, presentamos nuestras reflexiones finales. Concluimos en la importancia de construir una mirada tridimensional para analizar la emergencia de estas obras, al tener en cuenta lo contextual, lo generacional y lo ficcional como elementos articulados. Comprobamos que las obras de nuestro estudio son el resultado de una trama compleja de factores que dan forma al “horizonte de lo posible” para la literatura. Si bien coincidimos en que ellas deben ser leídas en correspondencia con las reivindicaciones de memoria setentista promovidas por el kirchnerismo, también concluimos que se trata de *respuestas críticas* a ese mismo proceso. Consideramos que este dispositivo de análisis trasciende el corpus en cuestión y se convierte en una herramienta de análisis fértil de ser aplicada para el estudio de otras obras artísticas, en un posicionamiento teórico-metodológico transdisciplinario.

De este modo, no es posible comprender el surgimiento de estas obras a partir de un solo elemento. Así, estas producciones literarias no se explican (sólo) debido al nuevo régimen de memoria kirchnerista, no se explican (sólo) a partir de la generación en que son producidos sus autores y no se explican (sólo) por la búsqueda de hacer desde la ficción “cosas más locas” (como nos asegura Mariana Eva Perez), sino complementariamente, en una trama social más amplia que las constituye y que a la vez ellas ayudan a moldear.

## Capítulo I. “Literatura de hijos”: problematizar un género

### 1.1 Estado del arte

La literatura sobre dictadura presenta distintas etapas mediante las cuales la bibliografía académica demuestra las transformaciones formales a partir de las contextuales. Así, al tiempo de dictadura “correspondería” una literatura cifrada; al retorno de democracia, una literatura testimonial; al tiempo de impunidad y (supuesta) despolitización de los 90, una literatura que recupera los relatos de militancia; y finalmente al post 2001, la literatura de los hijos (Dalmaroni, 2004; Sarlo 2005; Imperatore, 2014; Nofal 2015; Reati, 2015; Gamerro, 2015). Resulta usual, además, datar su inicio tras la publicación de *Respiración artificial* (Piglia, 1980) y de *Nadie, nada, nunca* (Saer, 1980) y su cierre provisorio tras la aparición de la generación de los hijos, cuyas producciones se escriben y publican a partir del nuevo milenio, en el mismo momento en que la generación de militancia ha conquistado el poder político.

Dentro de la última etapa,<sup>16</sup> existe un consenso en señalar que el film *Los rubios* de Albertina Carri (2003) representa la irrupción de la voz generacional de los hijos, debido a la forma desacralizada con la que se vincula con el pasado. Carri busca romper con la “memoria de supermercado” tranquilizadora para el espectador y en su película asume un lugar protagónico no tanto las imágenes como la voz de hija (Amado, 2009).

Sin embargo, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) rechaza el financiamiento de la película, y su carta es exhibida por Carri en el mismo film. En ese momento, una parte de la crítica canónica lee en este documental autoficcional una “apariencia”, un gesto de “total indolencia” y de “frivolización”, en definitiva, “un juego de poses y un ensayo de levedad” (Kohan, 2004, pp. 27-30), como también un descuido respecto a los testimonios de los sobrevivientes de la generación setentista de militancia, elemento que le imposibilitaría a su directora la comprensión de aquella época (Sarlo, 2005). Contrariamente a estas miradas que podrían interpretarse como expresiones de cierto adulto-centrismo (Bartalini, 2019) en tanto aparece una mirada de autoridad que ha experimentado esa época y desde esa posición descalifica

---

<sup>16</sup> No obstante, podríamos objetar(nos) que la última etapa de esta literatura está representada por el colectivo que publica *Escritos desobedientes* (Bartalini et al., 2018), en su mayoría hijas de represores que buscan desafiliarse simbólicamente y judicialmente de sus progenitores. En ese sentido, ver *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida* (Kalinec, 2021).

las nuevas formas de representación, otros estudios agudizan el enfoque y advierten en ese mismo distanciamiento de Carri, precisamente, el mayor ademán de politicidad (Aguilar, 2006; Amado, 2009; Gamarro, 2015). Siguiendo las elaboraciones de Rancière (1996, p. 44), podemos conjeturar que el film produjo un acontecimiento político al problematizar la “configuración sensible” instituida por aquellas miradas que ordenan (¿ordenaban?) los modos de evocar la memoria setentista.<sup>17</sup>

En relación con lo anterior, nuestra hipótesis de trabajo es que la “literatura de hijos” deviene un acontecimiento político al ser colocado en una trama contextual y generacional particular, esto es, la politicidad de estas autoficciones no está dada *a priori* ni como una cualidad intrínseca, sino que es resultado de un movimiento relacional, articulado al lugar que comienzan a ocupar las voces de los hijos en la escena pública. Si en tanto voz artística representativa de una nueva forma de apropiación del pasado setentista hasta la llegada de Albertina Carri el espacio y la legitimidad de la palabra era enunciada por un sector de la sociedad –un sector de la crítica académica de la generación setentista o intermedia, como Martín Kohan– el cisma que representa la irrupción en el espacio público de *Los rubios* está asociado a una alteración: la de la forma en que hasta entonces se repartía lo sensible.<sup>18</sup>

Al respecto, *Los rubios* se presenta como un film político en una triple acepción: es político el tema –los desaparecidos por la última dictadura militar argentina y sus efectos en el presente–, es político el momento de emergencia –en términos generales, una sociedad recientemente conmovida por el desenlace de una década neoliberal tras el estallido del 2001–; en lo particular, dos décadas de impunidad respecto al enjuiciamiento sobre los responsables de delitos de lesa humanidad, lo que activa continuidades y rupturas respecto al tiempo pasado, a la vez que desactiva cualquier análisis lineal–, y es política su forma: de manera disruptiva, antes que intentar completar los espacios vacíos, la película subraya las ausencias (Moreno, 2003). Lejos de proponerse como un documental *sobre* los desaparecidos es, más bien, *a pesar de*.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Seguimos aquí a Rancière (1996) para referirnos a la posibilidad de que una situación devenga política, resultado del encuentro de dos lógicas: la *policial*, tal como el autor denomina a la política institucionalizada, y la igualitaria, que nosotros entendemos como “lo político”.

<sup>18</sup> Entendemos por esto el “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas”, basado en “un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto” (Rancière, 2014, p. 19).

<sup>19</sup> Tomamos la expresión de Félix Bruzzone (2018, p. 476) respecto a su propia narrativa.

En primer lugar, señalamos que la aparición de esta nueva voz generacional se produce en el cine y, en segundo lugar, que presume un rasgo que podemos identificar en lo que unos años después, tras la publicación de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba ([2007] 2008) y de *Los topos* de Félix Bruzzone (2008) en adelante, se denominará “literatura de hijos”: la ficcionalización de los efectos del terrorismo de Estado en las vidas de sus narradores, sean sus autores hijos biológicos o simbólicos de aquella generación (Logie, 2015).

Si bien no representó el efecto de “ruptura y apertura” ocasionado por el film de Carri (Gamerro, 2015, p. 494), dentro del campo literario existe un valioso antecedente de este tipo de narrativa, y es *Atravesando la noche, 79 sueños y testimonios acerca del genocidio* de Andrea Suárez Córica, libro de relatos en donde la autora/narradora construye un registro de los sueños que comienzan tras el asesinato de su madre por la organización paramilitar con soporte estatal Alianza Anticomunista Argentina (“Triple A”). Publicado en 1996 cuando la autora tiene 30 años –la edad de su madre al ser asesinada–, parece ser la distancia temporal respecto a los hechos referidos la que posibilita la emergencia de su escritura. Sus características formales oscilan entre la realidad y la ficción, al tiempo que la recurrencia de los sueños indica el “carácter inconcluso del problema”, es decir y en coincidencia con lo apuntado, las consecuencias del terrorismo estatal en la generación de Suárez Córica (Merbilhaá, 1997).<sup>20</sup>

En este sentido, Miguel Dalmaroni (2004) señala que las condiciones en que *Atravesando la noche* aparece evidencian que “la narración literaria sobre la última dictadura argentina [...] ha operado hasta hoy contra el horizonte de una realidad política, judicial y moral persistentemente equívoca, confusa e incierta”, al tiempo que pronostica que “el corpus sigue abierto y muchas de las tradiciones estéticas y políticas disponibles para enriquecerlo o desviarlo no han sido exploradas” (pp. 170-174). Como demuestra el crítico literario, lo interesante de este caso resulta de la posibilidad de escucha:

parte del libro “procura narrar, sobre todo mediante episodios de la vida cotidiana, las traumáticas circunstancias de los primeros treinta años de una vida que debió girar sobre una ausencia rodeada de silencio: “Fue justamente a partir de esa publicación [un folleto con la historia de su madre que publicó en 1993] que la mayoría de mis

---

<sup>20</sup> No parece llamativo que ninguno de los escritores que integran nuestro corpus de estudio mencionen este trabajo como antecedente, ya que tuvo una sola tirada de pocos ejemplares por la editorial platense De la Campana. Suárez Córica nos comenta que está pensando una re-edición. Por otro lado, es Suárez Córica quien junto a Leopoldo Brizuela y Eduardo Anguita presenta en La Plata en 2008 la novela *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba. Comunicación personal, 19 de agosto de 2020.

amigos se alejaron de mí. Yo estaba muy recurrente con el tema y escuchar lo de mi vieja tal vez no haya sido fácil. Entonces me di cuenta de que para hablar es necesario que alguien escuche y que escuchar no siempre es posible” (p. 58). (Dalmaroni, 2004, p. 122)

Volviendo a *Los rubios*, resulta curioso que mientras las principales figuras de la crítica cuestionaban su construcción de memoria, unos años después la misma crítica reconoce, por ejemplo, la originalidad de los universos ficcionales planteada por *Los topos* de Félix Bruzzone (Sarlo, 2012) y *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad* de Mariana Eva Perez, al enfatizar en este caso la forma en que el humor le permite sostener el dolor (Kohan, 2014).<sup>21</sup> Se produce, entonces, un desplazamiento en la valoración de la incorrección política de estas producciones en un lapso temporal relativamente breve.<sup>22</sup> En ese movimiento se enfatizan las condiciones de producción: Sarlo (2012, p. 52) sostiene que *Los topos* no podría haber sido escrita en otro momento, pues “debieron suceder algunos hechos para que el campo de lo ‘escribible’ sobre desaparecidos se ampliara para aceptar el cruce de géneros y la comicidad”, mientras que Kohan (2014) refiere las condiciones de posibilidad existentes para que la risa de la “princesa montonera” pueda surgir. A diferencia de lo que Kohan *leía* en el film de Carri –al cual en 2014 señala como “descarte más bien prescindente”, con su “urgido afán de aligeramiento y olvido”– en Perez encuentra la “singularidad” por reírse como forma de procesar el dolor y sortear el riesgo de “volverse algo banal, proeza de frivolidad”, motivo por el cual sienta “un precedente decisivo” en las etapas de la elaboración artística sobre la memoria.

Evidentemente, entre 2003, 2008 y 2012 es posible identificar algo más que el mero transcurso del tiempo. Se trata de una transformación en las condiciones de producción del campo literario y, como se desprende, de circulación y recepción,

---

<sup>21</sup> El humor es una práctica habitual entre los familiares de desaparecidos e incluso entre los secuestrados en los centros de detención. En *Poder y desaparición*, Pilar Calveiro ([1998] 2014) analiza en términos de resistencia al poder concentracionario distintas actividades realizadas por los prisioneros, como la fabricación de libritos de chistes. De este modo, el juego y la risa “fueron formas de defensa del sujeto amenazado. En efecto, la risa aparece en muchos de los relatos y confirman la persistencia, la tozudez de lo humano para protegerse y subsistir” (p. 110).

<sup>22</sup> Sarlo (2005) analiza con distancia la recuperación subjetiva del pasado setentista que hace Carri con *Los rubios* y la distingue de los testimonios de hijos de desaparecidos en *Ni el flaco perdón de Dios* (Gelman y La Madrid, [1997] 2017). Aunque podríamos pensar que la novela de Bruzzone estaría más cercana a la propuesta de Carri, la ensayista celebra esta incorrección (Sarlo, 2012). Lo que se ha transformado es el contexto socio-histórico y con él sus condiciones de recepción: “Se ha cerrado una etapa” (p. 53). Entre que Carri propone una voz díscola y Bruzzone publica *76* y *Los topos* transcurren cinco años en que el kirchnerismo instala el tema de los derechos humanos, lo vuelve, en términos de Marc Angenot (2010, p. 22), tema de discusión, de “aceptabilidad y encanto”.

tramadas, tal como se pretende demostrar, por una conjunción de factores contextuales, biográficos, generacionales y discursivos que guardan íntima relación con los debates culturales identificados durante los gobiernos kirchneristas.<sup>23</sup>

A partir de este momento, entonces, la atención del periodismo cultural y del campo académico dedicada a la formación de aquello que adquiere la denominación de “literatura de hijos”<sup>24</sup> es vasta y diversa, prevaleciendo las miradas disciplinares literarias y sociológicas. A continuación, mencionamos los trabajos que consideramos más significativos al momento de la construcción analítica de nuestro corpus de diez producciones literarias, siendo estas *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008), *Los topos* (Bruzzzone, 2008), *Las teorías salvajes* (Oloixarac, 2008), *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Semán, 2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Pron, 2012), *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (Perez, 2012), *¿Quién te creés que sos?* (Urondo Raboy, 2012), *Pequeños combatientes* (Robles, 2013), *Una muchacha muy bella* (López, 2013) y *Aparecida* (Dillon, 2015).

Aunque no aborda específicamente la literatura de hijos, un trabajo pionero en el campo de ficción y memoria es *Alegorías de la derrota*, de Idelber Avelar (2000). Allí el autor señala que las dictaduras latinoamericanas representaron un instrumento de transición de una sociedad de Estado a una de mercado, y su correlato en literatura está dado por la aparición de la figura alegórica, entendida como “faz estética de la derrota política” (p. 58). En ese “giro hacia la alegoría” Avelar interpreta la transformación de una época cuya derrota constituye a la literatura.

Los trabajos de la historiadora Adriana Badagnani (2012a, 2012b, 2012c, 2012d, 2013a, 2013b, 2013c, 2013/2014, 2014) resultan pioneros al delinear algunas de las principales características de esta narrativa, como es la intención de tomar la palabra y el distanciamiento crítico, la construcción del pasado desde la *estética de las ruinas*, el alejamiento simultáneo tanto de la “teoría de los dos demonios” como de la glorificación de la lucha armada, la ambigüedad del pacto autobiográfico y, finalmente, la mirada políticamente incorrecta. La autora advierte que se trata de “una escritura que

---

<sup>23</sup> Para una reflexión respecto al “nuevo clima cultural” y las posiciones asumidas por algunos intelectuales durante los primeros años del kirchnerismo remitimos a Pulleiro (2017, pp. 163 y ss.).

<sup>24</sup> Es posible rastrear una constelación de categorías que, dependiendo del énfasis, refieren a una “literatura de hijos” (Basile, 2019), a “un género en sí mismo” (Daona, 2017), a “narrativas de la ausencia de sentido” (Gatti, 2011), a “narrativas” o “voces de hijos” (Peller, 2012; Badagnani, 2012a; Fandiño, 2016), o simplemente “los hijos” (Geeroms, 2018). En un sentido más amplio, ubicamos esta categoría dentro de la “segunda generación de postdictadura” (Drucaroff, 2011, p. 156 y ss.). En cuanto a la idea de *formación* lo pensamos en el sentido atribuido por E. P. Thompson ([1963] 2012) en tanto producción histórica de un sujeto.

insiste en la propia dificultad de contar como tópico común y se interesa por hallar nuevas formas para decir aquello inenarrable” (Badagnani, 2012a, p. 18), rasgo que nos interesa profundizar para comprender las disposiciones de cada uno de los escritores hacia la escritura literaria, para pensar en ese registro en términos de *apuesta* en el campo de las memorias. Por otro lado, una reflexión interesante que construye Badagnani (2012a) resulta de pensar que, pese a la aparente falta de masividad que indican las tiradas de ejemplares de algunos de estos libros, las ficciones de hijos constituyen “estructuras de sentir” generacionales. Desde nuestro punto de vista, este sentir trasciende la coincidencia etaria y deviene una variable explicativa de sus recurrencias, pero también de sus elementos diferenciales.

Desde el campo de las Letras, otros de los estudios pioneros son los trabajos de Teresa Basile (2016, 2017a, 2017b, 2019, 2020). En su primer acercamiento a *Los topos*, de Félix Bruzzone, la investigadora ya identifica un rasgo que resulta productivo para pensar el resto de las producciones de hijos, la constitutiva “pulsión de búsqueda” que motoriza a sus narradores tras el descubrimiento del paradero de sus padres, pero también de la propia constitución identitaria. Del mismo modo, la autora advierte las diversas dificultades que presenta el narrador de Bruzzone para formar una familia y establecer nuevas filiaciones.

Por su parte, son valiosos los aportes de la socióloga Mariela Peller (2009, 2012, 2014, 2015, 2016) quien resalta la hibridez genérica de esta literatura, al tiempo que evidencia cierta “fidelidad infiel” en el desplazamiento producido desde “la historia de los antecesores” hacia “la interrogación sobre el lugar ocupado por los hijos y las hijas”. Por otro lado, identifica la construcción narrativa de una “mirada infantil” que posiciona especialmente a las niñas como narradoras y protagonistas (Peller, 2015, p. 118).

La producción de Victoria Daona (2013, 2015a, 2015b, 2017a, 2017b, 2019, 2020) permite comprender a la literatura de hijos como “un género en sí mismo” y diferenciar entre series, dependiendo si se trata de ficciones que narran desde el elogio o la crítica a la militancia paterna –Raquel Robles, Ernesto Semán, Mariana Eva Perez y Laura Alcoba–, o bien de aquellas que lo hacen desde la cotidianidad del presente, como, a juzgar por la autora, es el caso de Félix Bruzzone, Leopoldo Brizuela y Julián López. Para Daona (2015b) ambas series ponen de manifiesto una poética del pasado que trabaja desde el presente y que continúa inscribiéndose en la figura del “familismo” tal como es elaborada por la socióloga Elizabeth Jelin (2007) para advertir acerca del

peligro de la monopolización de la palabra por parte de los organismos de derechos humanos en su carácter de víctimas y afectados directos, unidos por el lazo sanguíneo.<sup>25</sup> En este sentido, Daona (2015b) concluye en la imposibilidad de “leer esas narrativas ficcionales por fuera de las luchas por fijar un sentido del pasado” (p. 52), aseveración de la cual partimos y que consideramos nos permitirá analizar las producciones que integran nuestro corpus en tanto *tomas de posición* en el campo de las memorias.

En líneas generales, los autores que integran la literatura de hijos suelen ser mencionados por la bibliografía académica como integrantes de la “segunda generación de postdictadura”, categoría acuñada por la crítica Elsa Drucaroff (2011) al identificar la entonación socarrona de esta producción ficcional para cuyos autores el pasado “pesa, acecha y atormenta” (p. 219). Si bien el período analítico de la autora arriba hasta 2007 (pensemos que *Los topos*, novela clave de la literatura de hijos, se publica en 2008) es posible asegurar que buena parte de las “manchas temáticas” que Drucaroff lee en parte de la nueva narrativa argentina –la ironía, el humor, las figuras fantasmáticas, la falta de seriedad sobre temas considerados “serios”– continúan presentes en nuestro corpus de estudio, y por lo tanto su monumental trabajo ensayístico representa un valioso antecedente.

Otro estudio relevante para comprender la formación de nuestro corpus lo constituye la producción de Fernando Reati (2013, 2015, 2017), centrada en las tensiones filiales que estas obras traman entre el amor y el reclamo a la militancia de los padres, entre la reivindicación y la traición a lo heredado. En el tratamiento irónico, Reati (2015) decodifica el modo en que los hijos rechazan “sistemas de pensamiento que han terminado por cristalizarse” (p. 27). A nuestro entender, resulta un hallazgo la identificación de un “cuidadoso equilibrio entre no culpar explícitamente a los padres de la tragedia ocurrida y distanciarse generacionalmente de ellos” (p. 30), en tanto este

---

<sup>25</sup> Jelin (2007) emplea el concepto de “familismo” primero para dar cuenta del uso metafórico realizado por la dictadura militar, al comparar la organización del país como una familia a proteger. Luego demuestra que durante la postdictadura la propiedad de la palabra estuvo a cargo de los familiares de desaparecidos, es decir, de aquellos que eran portadores de lazos sanguíneos. Del mismo modo, en el conocido acto en la ex ESMA del 2004, el presidente Néstor Kirchner privilegia los vínculos familiares de afectados (madres, abuelas, hijos) en desmedro de la ciudadanía. En consecuencia, Jelin advierte la necesidad de ampliar las voces en el espacio público. Si bien no es un concepto que forme parte de nuestro marco teórico, consideramos que la escritura literaria puede ser una respuesta a ese pedido de democratización y ampliación de las voces legítimas para narrar, y un elemento fértil donde observar la memoria en términos “ejemplares”. Desde la filosofía, Silvia Schwarzböck (2016) entiende que lo que acontece tras la postdictadura es “la vida de derecha”, y en este marco la familia significa “la resistencia al terrorismo de Estado”, su opuesto, y recupera los “derechos de sangre” y los derechos humanos, es decir, todo aquello que la izquierda consideraba burgués (pp. 64-66). Por último, para una crítica feminista del dispositivo heteronormativo familiar, ver Hirsch ([1997] 2021).

elemento nos orienta a considerar al discurso literario en tanto tejido que, a través de sus imágenes y representaciones de carácter ambiguo y contradictorio, promueve el surgimiento de sentidos de difícil enunciación en otros registros, y acaso, así, los resuelve.<sup>26</sup>

En sintonía con esta mirada crítica, el trabajo de Lucas Saporosi (2018) analiza las intervenciones narrativas de los hijos como experiencias amorosas distanciadas de evocaciones idílicas, al habilitar “una revisión sobre la construcción mítica de la figura de los/as revolucionarios/as a través de exploraciones íntimas, afectivas y corporales donde sus padres y madres militantes se asumen desprovistos/as del tinte heroico y del tono épico con que muchas interpretaciones construyeron a las subjetividades militantes” (p. 61). De esta manera, el autor confronta con el cuestionamiento al giro subjetivo, y propone la cercanía afectiva como una clave de lectura analítica. Su trabajo sintoniza con la conjunción de “cercanía emocional y distancia histórica” propia del recuerdo doloroso y de la objetividad que demanda el análisis histórico, tal como es propuesta por Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (2015).

Por su parte, Laura Fandiño (2016) señala una relación entre las medidas de los organismos de derechos humanos argentinos, su profundización durante los gobiernos kirchneristas y la “sensibilización de importantes sectores sociales que hoy vivencian el pedido de verdad, justicia, la defensa de la memoria y los Derechos Humanos como una bandera identitaria” (p. 25). Los hijos se enfrentan a la mirada de la generación anterior y escriben acerca de su cotidianeidad, lo que permite hablar de “una ampliación del campo de la memoria que empuja los límites de lo decible por medio de una legibilización de la vida privada” (p. 66). En nuestro caso, consideramos que el reconocimiento y promoción de un imaginario setentista por parte del proyecto político kirchnerista resulta fundamental para dicha legibilización. Por otro lado, para leer las producciones de estos autores Fandiño recupera la categoría de *formación generacional*. La profundización de los elementos que la constituyen y los modos en que operan sobre las producciones literarias de los autores seleccionados resulta una perspectiva que nos interesa atender.

En términos temporales, un último acercamiento académico lo constituye el trabajo de Teresa Basile (2019) quien, además de analizar la narrativa de hijos a partir de la construcción de tipos de infancias (clandestinas, apropiadas, huérfanas, entre otras)

---

<sup>26</sup> Estamos pensando en el sentido de “solución simbólica” empleado por Fredric Jameson (1989).

aborda la novedosa narrativa de hijas de militares, “voces malditas” que han surgido a la escena pública en el tiempo reciente, “último eslabón a escuchar y tener en cuenta, que adviene luego de un proceso de institucionalización y canonización de las memorias de los HIJOS de desaparecidos iniciado a mediados de la década de 1990, para señalar allí mismo un hueco sin escucha, un límite a sobrepasar” (p. 225). También Basile enfatiza la importancia del régimen de memoria kirchnerista al promover la militancia juvenil, y señala la coincidencia temporal con la emergencia de la producción de los hijos, instalando estos temas en la esfera pública (p. 136), diagnóstico que compartimos y buscamos problematizar al pensar estas producciones como tomas de posición críticas respecto al nuevo momento de memoria.

En resumen y como se desprende de la bibliografía especializada, existe un consenso en señalar una serie de regularidades en la narrativa de hijos: su “legibilización de la vida privada” (Fandiño, 2016, p. 66); la utilización de restos mediadores en el acto rememorativo, como fotografías, cartas y juguetes (Logie y Willem, 2015; Daona, 2015b; Blejmar, Mandolessi & Perez, 2018); la condición de búsqueda (Basile, 2016) y la construcción de sus protagonistas como figuras detectivescas de una empresa imposible; el gesto de mirar hacia el pasado pero con el objetivo de enfatizar el presente y el futuro de las generaciones por venir; la tensión entre la reivindicación de la lucha paterna y materna –más cercana al imaginario militante del colectivo político de H.I.J.O.S.– y el reclamo por el abandono de la economía familiar; la escritura políticamente incorrecta, humorística, irónica y paródica; la necesidad de romper con la cristalización de los discursos de derechos humanos, aun –o *especialmente*– cuando estos asumen un carácter progresista.

Frente a lo que a nuestro juicio resulta lo más significativo dentro del prolífico e ininterrumpido análisis de la literatura de hijos, consideramos que hay núcleos de sentido todavía inexplorados. Nuestro interés radica no tanto en volver sobre los rasgos formales de las producciones, sino en construir una mirada integradora que dé cuenta de los modos en que las condiciones de producción las han ido tramando y que ellas, a su vez, buscaron directa o indirectamente interpelar. En este sentido, consideramos que los aportes mencionados han contribuido a construir una categoría analítica que, a fuerza de un movimiento de repetición y generalización, presenta el riesgo de homogeneizar escrituras que están sostenidas por biografías, trayectorias, capitales sociales, redes de

relaciones y perspectivas de mundo respecto a la literatura, la memoria, la política e incluso el Estado que resultan disímiles, incluso conflictivas entre sí.

Con este objetivo, la recuperación de los antecedentes constituye un sólido punto de partida para profundizar la comprensión acerca de la manera en que estas obras se *generaron* en la intersección de una serie de factores plurales y específicos, cuyos interrogantes y respuestas ensayadas nos habilitan a pensarlas en tanto *tomas de posición* dentro del campo cultural. En este sentido, los escritores que integran nuestro corpus de estudio resultan, parafraseando a Jelin (2002), emprendedores de la (contra)memoria que, en la trama de una serie de experiencias sociales de las que formaron parte y ayudaron a constituir, volvieron atractiva la puesta en forma literaria de la pregunta por las supervivencias de la memoria setentista en el presente.

Como veremos a continuación, consideramos que la construcción de un análisis desde la perspectiva de la sociología de la literatura nos permitirá ahondar en nuestras inquietudes tal como han quedado planteadas.

## **1.2 Trama conceptual: un acercamiento a la *literatura de hijos* desde la sociología literaria**

En tanto perspectiva teórico-metodológica, la sociología de la literatura nos permite acercarnos a la narrativa de hijos como un hecho social, es decir, analizar las diez producciones literarias que integran nuestro corpus de estudio otorgando especial atención no sólo a la puesta en forma textual sino también a aquellas dimensiones igualmente constitutivas, condiciones materiales que han producido cada una de esas obras y que ellas a su vez son capaces de modificar al proporcionar nuevas “organizaciones de la experiencia social” (Altamirano y Sarlo, 1993, p. 26). Sabemos que cualquier obra literaria puede decir más sobre el mundo social que otros discursos específicamente abocados a su análisis, lo que implica reconocer en cada libro un “proceso de construcción material” (McKenzie, 2005, p. 31). En tanto proceso social activo, en su formación el lenguaje “captura” la realidad en su sentido dinámico y cambiante (Williams, 2009, pp. 52-53). En este sentido, una lectura sociológica “rompe el hechizo” y “revela la verdad que el texto enuncia” (Bourdieu, 2015, p. 64).

Esta perspectiva supone ejercer un delicado equilibrio entre aquellas variables sociales que contribuyen a la comprensión del surgimiento de cada una de las obras en cuestión y, por otro lado, el carácter “relativamente autónomo” del campo literario. Del

mismo modo, es preciso atender a importantes precauciones, por ejemplo, frente a la teoría del reflejo o a la “ilusión biográfica”, mirada que supondría asignarle al autor una vida en línea recta, predeterminada (Bourdieu, 2015, p. 213; Sapiro, 2016).

Como perspectiva analítica, la sociología literaria resulta un modo de interrogación en que la articulación literatura/sociedad es pensada en clave discursiva, de modo que las mutuas modificaciones dependen de la posición asumida por el discurso literario en relación al resto de las prácticas sociales. Lo señalado se orienta a enfatizar el carácter productivo de la literatura a partir de lo que las huellas de sus condiciones de producción dan a leer (Altamirano y Sarlo, 1980, p. 52). De esta manera, antes que reducir la obra a sus condicionamientos externos o a la singularidad del artista, la sociología literaria se propone “comprender su verdadera originalidad” (Sapiro, 2016, p. 100), para lo cual se toman en cuenta aquellas instancias “reguladoras de la vida literaria” que inciden en su delimitación, como son los espacios de formación, socialización, difusión y consagración (p. 66).

Consideramos que resulta sociológica tanto la pregunta como la respuesta ensayada: nuestra hipótesis es que el surgimiento de las producciones que integran la “literatura de hijos” responde a una conjunción de instancias mediadoras entre las que decidimos priorizar a) la consolidación de un nuevo ciclo de memoria en términos político-culturales; b) la singularidad de las trayectorias subjetivas de los autores, sujetos sociales que producen “un discurso sobre la realidad” a partir de una comunidad de experiencias en el campo cultural (Altamirano y Sarlo, 1993, p. 51),<sup>27</sup> integrantes de un posible sentir generacional, así como de una red de relaciones que permite explicar, en parte, su disposición a producir cierta literatura; y c) la puesta en forma de la pregunta por la memoria en clave literaria, discurso que en su autonomía y ambigüedad permitiría resolver contradicciones del debate social y ampliar el campo de lo pensable y lo decible en relación a la memoria setentista durante el período kirchnerista.

Por otro lado, se trata de una perspectiva analítica no empleada para el análisis de estas producciones, estudiadas predominantemente desde un enfoque “interno”. En cambio, la sociología de la literatura permite estudiar la “correlación entre formas sociales y formas literarias” sin descuidar “el carácter ambiguo de la obra de arte”,

---

<sup>27</sup> Pensamos al autor como “dependiente” en tanto el sentido de su texto no finaliza con él, y “forzado”, pues “padece las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria” (Chartier, 2005, p. 44).

porque al mismo tiempo que forma parte de lo social significa “algo diferente de la realidad” (Cevasco, 2001, p. 163). Consideramos que esta perspectiva nos permite pensar las producciones literarias *como* parte de la sociedad (Heinich, 2010, p. 17), y no de forma separada o causal. Esto no es más que atender a la “lección fundamental” de Roger Chartier (2017): articular en “un mismo análisis los papeles atribuidos a lo escrito, las formas y los soportes de la escritura” (p. 10).

En resumen, nuestro interés radica en explicar por qué, de qué maneras y a partir de qué mediaciones significativas se produce la emergencia de estas producciones que dialogan con la generación de militancia setentista pero también con su contexto político inmediato y, en este sentido, permiten estudiar las representaciones sociales de la época en que surgen, a partir del análisis de las visiones de mundo que proponen sus universos ficcionales (Sapiro, 2016, p. 79; Altamirano y Sarlo, 1980, p. 148).

Finalmente, la sociología de la literatura nos permite profundizar en aquellas aseveraciones que indican que difícilmente la “literatura de hijos” podría haber sido escrita a mediados de los 90, cuando los responsables del terrorismo estatal eran indultados y la violencia de Estado se equiparaba a la militante. La perspectiva desde la que nos posicionamos se articula con la reflexión en torno a aquello que el discurso social habilita en un momento determinado. De esta manera, sostener que sin una reivindicación histórica como la sucedida desde el Juicio a las Juntas hasta la actualidad, la literatura argentina continuaría supeditada a una exigencia testimonial (Gamerro, 2015) implica reconocer que las ideas son históricas y “no se puede tener cualquier idea [...] en cualquier época” (Angenot, 2010, p. 16).

¿Qué sucedió en el último tiempo para que se escribiera y valorara una serie de producciones literarias sobre memoria setentista en la voz generacional de los hijos? ¿De qué modos influye el nuevo régimen de memoria, el *sentir* compartido por la “segunda generación de postdictadura” y aquello que sólo la puesta en forma creativa y ambigua de la literatura permite comunicar? La sociología literaria ofrece un acercamiento integral al problema en tanto nos permite advertir que al promediar la primera década del nuevo milenio se dotó a la figura del militante setentista de cierto *encanto* al tiempo que se generaron nuevas *regularidades* sobre memoria y lo que resultaba “esperable” en la escritura de un hijo (biológico o simbólico) de la generación de militancia. La literatura problematiza ese “estado de discurso” generado por el contexto (Angenot, 2010, p. 10).

En este marco, el abordaje de las instancias reguladoras de lo que se ha denominado “literatura de hijos” nos permitirá poner de relieve aquello que lo constituye como hecho literario (Sapiro, 2016, p. 66), el modo en que estas producciones resultan intervenciones políticas, elemento que consideramos no ha sido analizado. Para pensar la politicidad de nuestro corpus de estudio seguimos a Jaques Rancière (2011) para quien la literatura “interviene en tanto que literatura”, al recortar el espacio y el tiempo, “lo visible y lo invisible” (pp. 16-17). Así, la literatura interviene en el espacio común a través de la creación de mundos posibles capaces de alterar el *reparto de lo sensible*.<sup>28</sup>

Por otro lado, ese desafío al ordenamiento social que ha sido naturalizado –en nuestro caso, qué es lo esperable en la literatura de hijos y qué multiplicidades anidan al interior de esa categoría– no significa que *a priori* esta literatura sea política, sino más bien que puede ser *politizable*, aspecto clave en tanto nos interesa tener en cuenta su proceso de formación a la luz de una trama simbólica más amplia. En un contexto histórico y cultural en el que los sentidos en torno al revisionismo de izquierda y a la estatización de la memoria forman parte de un nudo a disputar, las diez producciones literarias que seleccionamos devienen expresiones políticas como resultado de ese proceso, respuestas críticas y formas de intervención.

La emergencia de esta literatura se produce en el marco de un *retorno de la política*. Sin embargo, no es nuestra intención reducir su politicidad a estas características sino preguntarnos por sus pliegues, sus ciframientos, en el marco de una estética postdictatorial en que vivimos “sin la expectativa de la vida de izquierda” (Schwarzböck, 2016, p. 27). Para ello, empleamos los aportes de la crítica literaria Nelly Richard (2011) en tanto nos permite atender a la politicidad en un sentido interno, formal, a la vez que pensarla de forma situada y material. En su argumentación, la politicidad del arte se encuentra allí donde se proponen imaginarios críticos respecto a sentidos sociales naturalizados y por eso mismo previstos. Recuperando la apuesta filosófica rancieriana, Richard ve lo político en aquello que interpela y desacomoda.

---

<sup>28</sup> Contemplamos dentro de esas transformaciones el trabajo con lo implícito e inconsciente. Al decir del historiador del arte Arnold Hauser (1977) “es significativo que cuanto menos manifiesta su intención la obra de arte y menos intenta persuadir, más fuerte es su efecto político y social. El objetivo práctico, desnudo, zafio y demasiado claro enajena al público, suscita suspicacias y provoca resistencia; la ideología tácita y velada, el opiáceo oculto y el veneno secreto desarmen y tienen un efecto insospechable” (p. 86). Para críticas a su trabajo ver Zolberg (2002) y Heinich (2010).

Por otro lado, resultan pertinentes las reflexiones entre arte y política realizadas por el filósofo Jacques Rancière (2011, 2019), para quien ambos espacios presentan lógicas de partición de lo sensible. Según el autor, “lo político” es el encuentro entre dos lógicas diferentes: por un lado, la policial, aquella que ordena los cuerpos en el espacio y naturaliza dicho ordenamiento, y por el otro la política, interrupción de ese orden que demuestra su arbitrariedad. A nuestro juicio, cada una de las diez producciones literarias habilita otro reparto de lo sensible respecto a los sentidos y representaciones esperadas de la segunda generación de post-dictadura, zonas atractivas por los matices que anidan entre la reivindicación de la lucha de la generación de militancia setentista y el reclamo, pero también en lo que dan a leer acerca del presente.

Por último, recuperamos la propuesta conceptual de Geraldine Rogers (2015) quien realiza un cruce entre la obra rancieriana y las “supervivencias” hubermasianas. En ese cruce, la autora entiende que lo político en un texto literario reside allí donde lo esperado se ve alterado súbitamente junto con las cronologías que ordenan el relato lineal, elemento que permite trascender la sincronía de la obra con su tiempo e identificar temporalidades no explicitadas. Esto posibilita la emergencia de otros sujetos que sugieren nuevos sentidos, de imágenes hasta entonces ocultas e inauditas que, sin embargo, permanecen latentes en la escritura: no terminan de producirse. Es precisamente esta inminencia el elemento que la investigadora entiende como parte de la eficacia política del texto literario.<sup>29</sup>

Consideramos que la particularidad de estas tres perspectivas es su consenso respecto a las múltiples relaciones entre estética y política y la certeza de que una obra literaria funciona en tanto que literatura, es decir, en su especificidad formal, en su puesta en acto discursiva en la que algo permanece siempre intraducible.

Finalmente, para concluir con la conformación de nuestra trama analítica, estimamos necesario explicitar las coordenadas teóricas en torno al campo de las memorias en relación a la elaboración artística–literaria.

En parte como consecuencia del ocaso del marxismo, hacia los años 80 del siglo pasado las ciencias sociales comienzan a orientar su mirada al campo de la memoria, un movimiento epistemológico que desplaza el hasta entonces vigente paradigma de la *sociedad* (Traverso, 2018, p. 113). La caída del muro de Berlín en tanto punto de quiebre de una época, la *deserción narrativa* de las izquierdas (Casullo, 2016, p. 40) y

---

<sup>29</sup> Inminencia que relacionamos con García Canclini (2010b) y la figura del “resto” (Dalmaroni, 2010).

el consecuente comienzo de la *cultura de la derrota* resulta una clave macro a partir de la cual leer la gradual consolidación del viraje académico hacia el estudio de la memoria, luego enunciada en plural.

Desde un abordaje multidisciplinar, los términos empleados en los debates que se suscitan al interior del campo refieren al “boom”, la “sobreabundancia”, el “abuso”, la “obsesión”, la “saturación”, la “banalización”, la “inflación” y la “moda” memorialística (Nora, 1998; Todorov, 2008; Huyssen, 2007; Robin, 2012; Schindel, 2011). En Argentina, tras la clausura de los proyectos revolucionarios, el ejercicio institucional de memoria comienza con la transición democrática, aunque la resistencia de familiares de víctimas y organismos de derechos humanos es anterior.<sup>30</sup> Es en 2003, tras el fin del consenso neoliberal y la anulación de las “leyes de impunidad” que comienza un nuevo régimen de memoria y con él la auscultación del pasado a la luz de las inquietudes del presente, en las que contribuyen los sucesivos gobiernos kirchneristas.

En términos globales, el historiador Andreas Huyssen (2007) identifica un *boom* de las culturas de la memoria, cuyo caso paradigmático es el uso del Holocausto. Dentro de esta tendencia mundial a la musealización el autor destaca la producción de escrituras autobiográficas, sentido dentro del cual parece posible pensar la “literatura de hijos”. En este sentido, Huyssen discute con el concepto de “memoria colectiva” acuñado por Maurice Halbwachs ([1968] 2004) con el argumento de que, a la luz de esta obsesión por el pasado y de cierto pavor al olvido, oculta su conflictividad. En ese sentido, una de las preguntas que ronda nuestra investigación es si acaso la “literatura de hijos” se ha institucionalizado y, en ese caso, resulta una expresión más de la “mercantilización” de la memoria.

Precisamente porque Huyssen (2007) descarta la existencia de “un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía” (p. 24) resulta necesario advertir la multiplicidad de variables –y la diversidad de matices– que contribuyen a la conformación de la literatura de segunda generación que no puede sustraerse a una era de espectacularización pero tampoco es explicada completamente por ella, especialmente cuando algunos de sus autores –como Laura Alcoba o Mariana Eva Perez– escriben para conseguir olvidar. Lo cierto es que para Huyssen lo que está sufriendo severas

---

<sup>30</sup> Según Schwarzböck (2016) el período post-dictatorial es la encarnación de la victoria del régimen represivo “disfrazada de derrota”, motivo por el que, a partir de 1984, se presenta “la vida de derecha como la única vida posible”, rasgo que se visibiliza abiertamente en la estética de los 90 (p. 23).

transformaciones es la temporalidad, y esa es una de las claves con que pretendemos analizar estas obras que sólo en apariencia hablan del pasado. En este sentido si para el autor se trata de “distinguir los pasados utilizables” (p. 39), la escritura literaria es una forma sensible de comprender las razones que con obsesión orientarían nuestra mirada hacia el pasado.

Dentro de este marco más general, el ciclo de memoria que se institucionaliza durante el período kirchnerista puede ser pensado como la actualización de ciertos *lugares de memoria* (Nora, 1998).<sup>31</sup> De su extenso estudio nos interesa además su carácter multidisciplinar, ya que articula la pregunta por la memoria colectiva, la historia –y la historiografía– y la identidad. Frente a la cristalización del sentido, esta perspectiva se pregunta por el devenir de ciertos hechos sociales en la heterogeneidad temporal, lo que implica atender a los efectos y actualizaciones en el presente. También tomamos de Nora la importancia brindada a las ideas, lo que denomina la “verdad simbólica” por sobre “la realidad histórica” (p. 19), así como la existencia de “una organización inconsciente de la memoria colectiva” (p. 33).

En el campo local, resulta un consenso mencionar el seminal trabajo de Elizabeth Jelin *Los trabajos de la memoria* (2002), debido a su articulación dentro de una colección de materiales dedicada a estudiar las representaciones de la memoria social en el Cono Sur latinoamericano, así como la vocación de la autora por formar especialistas en la materia. Si bien Jelin ha actualizado su trabajo a lo largo de los años y las condiciones de producción de aquel libro son las de un momento de memoria marcado por la impunidad institucional y los “juicios por la verdad”, lo que nos interesa rescatar es la mirada relacional entre los procesos sociales, políticos y culturales para señalar la complejidad de las luchas por las memorias de la represión, así como el énfasis en la idiosincrasia conflictiva del objeto estudiado. Al decir de Jelin (2002, p. 5) resulta “imposible encontrar *una* memoria”, y en este sentido sabemos que las literaturas que evocan el pasado setentista durante el kirchnerismo representan distintas expresiones que a su vez distan de ser definitivas y conviven con otras memorias.

---

<sup>31</sup> Si bien refiere a lugares, discursos, emblemas, sujetos, instituciones, nociones, conmemoraciones que comparten la materialidad, Nora (1998) enfatiza que se trata de “una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales, como fórmulas, divisas, palabras clave [...] Se trata, de comprender la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos. Se trata pues, e insisto en ello, de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización” (pp. 32-33).

Por su parte, Beatriz Sarlo (2005) advierte una funcionalidad mediante la cual el presente elabora “el asalto del pasado” (p. 16). Frente al uso de la primera persona oral y testimonial para narrar la historia –lo que denomina *giro subjetivo*– la autora presenta su sospecha. Ante el dilema que supone la condición de verdad exigida por el testimonio, Sarlo propone examinar la “hegemonía moral” de la memoria (p. 56). En este camino, la producción artística permitiría ese distanciamiento crítico perdido también en otros ámbitos, como el político. Ante el “reclamo de prerrogativas” del testimonio que pide ser escuchado como verdad indubitable, en nuestro caso desde el comienzo la literatura asume que el trabajo con el pasado es inevitablemente anacrónico. De este modo, podemos decir que la mayoría de las producciones que integran la “literatura de hijos” no son tanto testimonios como construcciones en el presente acerca de las formas de conocer la persistencia del pasado. Siguiendo el hilo de este razonamiento, sería posible problematizar lo que sucede al interior de las producciones narrativas porque la literatura privilegia el verosímil por sobre la veracidad.

Respecto a la categoría posmemoria, a nuestro entender Sarlo acierta en la dificultad de aplicarla al caso local. Si bien Marianne Hirsch ([1997] 2021) emplea la noción con el objetivo de señalar la memoria de segundo grado propia de los descendientes de quienes sobrevivieron al Holocausto, Sarlo (2005) señala el carácter vicario y mediado de *cualquier* memoria.<sup>32</sup> Aunque este debate que ha ganado vigor en los últimos años excede los objetivos de esta tesis, coincidimos con Sarlo en la importancia dada no tanto a la construcción en segundo grado sino a la “implicación subjetiva” (p. 130), precisamente porque en la construcción de nuestro corpus incluimos producciones literarias cuyos autores no son hijos de militantes desaparecidos, exiliados o sobrevivientes, es decir, son los universos literarios los que privilegamos por sobre razones biográficas:<sup>33</sup> si indagamos en ellas no es con la intención de verificar su correspondencia con lo narrado sino para acceder al capital cultural y social de los autores. En este sentido, la memoria de la literatura de hijos es ficcional antes que *solamente* biográfica o histórica. Por último, una pregunta que rescatamos de *Tiempo*

---

<sup>32</sup> En el Prefacio a su reciente edición argentina, Hirsch (2021) acusa recibo de las críticas recibidas y distingue a la memoria “familiar” de la “afiliativa”, esta última de carácter horizontal, abierta a intercambios intra generacionales (pp. 12-13).

*pasado* es aquella por el *mainstream* de los hijos (p. 155), que se actualiza en la literatura de nuestro corpus.

### **1.3 Zona de cruces: una mirada transdisciplinaria**

La inscripción en el campo de formación Comunicación, Sociedad y Cultura del Doctorado en Comunicación nos permite construir nuestro problema de investigación desde una mirada integral que considere a la literatura como hecho social, al tiempo que atienda a la dimensión comunicable de las prácticas artísticas y discursivas. Lejos de obturar interpretaciones, consideramos que la interrogación desde el campo de estudio comunicación/cultura asume un carácter interdisciplinario y permite potenciar el análisis, al promover la elaboración de una mirada compleja y transversal, nutrida por un conjunto de teorías y perspectivas que articulan lo más interesante del análisis social.

Tal como señala Raymond Williams (2009) los productos comunicativos responden a un proceso continuo en el que los individuos participan de forma activa, y es esa articulación indisoluble entre materialidad, cultura y conciencia la que orienta nuestra producción en clave comunicacional. Esta posición nos permite analizar las producciones literarias “en su dimensión epistemológica” y considerar que la ficción construye y comunica conocimiento, en tanto significa y vuelve decibles representaciones del imaginario colectivo de una época (Klein, 2018, p. 23).

Al decir de Aníbal Ford (2001) en tanto pregunta por el sentido el campo de la Comunicación se encuentra íntimamente ligado a la cultura y al contexto, “con series diacrónicas y sincrónicas, históricas y sociales” que refieren “estudios inter o transdisciplinarios” (pp. 22-24). Por este motivo, al momento de reflexionar respecto al aporte que nuestro objeto de estudio ofrece a este campo resultan indispensables las reflexiones elaboradas por el investigador Sergio Caggiano (2007) quien, frente al inconveniente que podría suponer la multiplicidad de disciplinas de las cuales se nutre este campo y las ansias de sus agentes por compartimentar el saber y escindirlo del resto de las Ciencias Sociales, propone una “mirada desde la comunicación”, lo que implica recuperar “un conjunto de preguntas y un modo de formularlas que tiene como horizonte insoslayable y como apoyo aquella tradición múltiple y diversa que fuera reinventada en la primera mitad de 1980” (Caggiano, 2007, p. 16). De esta manera, lejos de defender la división disciplinar, buscamos pensar la comunicación como una zona

---

<sup>33</sup> Lo que nos permite sumar al corpus las producciones de Pola Oloixarac (2016) y Julián López (2013).

abierta que, al tiempo que contemple lo elaborado acerca de la “literatura de hijos”, nos permita decir *algo distinto*, evitando la cristalización de la categoría.

Un aporte clave para pensar esta zona de cruces teóricos proviene de Nelly Richard (2012) al preguntarse por las fronteras disciplinares en el análisis de los estudios culturales y artísticos en un momento de mercantilización global que solicita miradas híbridas para advertir las sensibilidades promovidas por la industria cultural y los medios masivos de comunicación. De esta manera, nos recuerda que la legitimidad de “lo literario” ha entrado en crisis, desplazando la luz hacia los márgenes y las diferencias. A juicio de Richard, lo mencionado produce una evidente alteración de las reglas disciplinares en tanto relación delimitada de un cierto objeto con sus métodos de conocimiento, y desnuda su tecnificación y el carácter construido de sus divisiones, elemento que da cuenta de la existencia de relaciones de poder. Más allá de sus consideraciones críticas respecto a la funcionalidad de esta flexibilización disciplinar – especialmente su contribución a un multiculturalismo de tipo neoliberal –, nos interesa recuperar para nuestra tesis su propuesta de un “marco” o encuadre del saber (Richard, 2012, p. 31). Esto supone evitar reducir el proceso de conocimiento a “una mera recolección de préstamos disciplinares” y atender a la historicidad del objeto estudiado, producto de una configuración conflictiva que va en dirección contraria a los planteos de tecnificación.

Para Richard (2012) “la transdisciplinariedad plantea no reemplazar a las disciplinas establecidas sino *emplazarlas*: confrontarlas a sus límites de control de la especialización, como un modo –necesario– de politizar el conocimiento”, de manera de preguntarse por el “*entre los espacios de las disciplinas*” y sus relaciones con “*otros lugares políticos*”, entre “*lo sedimentado*” y “*lo emergente*” (pp. 32-33). Así, buscamos volver a pensar las fronteras disciplinares sin desconocer las jerarquías, asumiendo una “transformación crítica de la mirada” que enriquezca a las ciencias sociales (Richard, 2012, p. 35). Como vimos en el apartado anterior, nuestro corpus de estudio ha sido analizado desde una disciplina humanista como Letras. Reconociendo esos valiosos aportes es que proponemos un análisis de intersección, volviendo factible que cada una de las disciplinas que se cruzan –la comunicación, la sociología, la literatura, el campo de las memorias- dialoguen entre sí.

En un trabajo posterior, Richard (2014) vuelve sobre el rol divisorio que ejercen las fronteras disciplinares entre la contención y el desborde. En el terreno del arte estas

fronteras suelen establecer “un *adentro* de pureza formal [...] frente a las amenazas de un afuera hecho de promiscuidad y contaminación”; sin embargo, para esta autora existe un desplazamiento que va “de la invariabilidad de las esencias a la mutabilidad de los contextos” (p. 10), elemento que nos habilita a tensionar no sólo las divisiones sino también la idea de originalidad artística y cierta mirada aurática, en este caso, sobre la obra literaria. Conjugar diferentes aportes analíticos y atender a los “tramos sueltos” permite “intercambiar saberes parciales, incompletos, que se recrean unos a otros en las zonas de contacto entre lo conocido y lo desconocido, lo probado y lo no-garantizado”, en un marco de intersecciones en expansión (p. 12).

En este sentido, es habitual que desde los estudios del arte y la sociología de la literatura se advierta como riesgo la dicotomía entre un tipo de análisis internalista/humanista y otro sociologista abocado a todo lo que rodea a la obra. Al respecto, la mirada transdisciplinaria comprende que es la combinación de ambas la que “permite comprender la complejidad de los fenómenos artísticos” (Bugnone, Capasso y Fernández, 2020, p. 13). Así, la mirada transdisciplinaria apunta a una comprensión integral, permitiéndonos pensar la formación de las diez producciones que integran nuestro corpus como resultado de un proceso social, elemento que nos obliga a plantear la mirada en término de “zonas de articulación”, esto es, de “mediaciones” (García Canclini, 2010a, p. 37).

Lejos de considerar esta perspectiva como un problema, la mirada transdisciplinaria sirve de acicate. Como se desprende de los aportes teóricos mencionados, consideramos que ella nos permite realizar un cruce productivo para abordar la multidimensionalidad de nuestro problema de investigación tal como lo hemos planteado, es decir, en un sentido social y relacional, sin por ello descuidar la autonomía del objeto estudiado. Entender esas producciones como expresión de “una red, una construcción de urdimbres y tramas” (McKenzie, 2005, p. 79) nos permite plantear la legitimidad de la *mirada de la comunicación* para disputar el estudio de un hecho social como es la politicidad de la “literatura de hijos”.

## Capítulo II. Principios metodológicos

Como vimos en el capítulo anterior, decidimos situar nuestro problema de investigación en una zona de cruces teóricos, a partir de una mirada transdisciplinaria cuya expresión metodológica resulta necesario explicitar. De este modo, en el presente capítulo compartimos los principios metodológicos que guían nuestra investigación con el objetivo de justificar la adopción de un enfoque estructural constructivista desde una metodología cualitativa que se materializa en el empleo del estudio de caso instrumental, a partir de la selección de diez producciones literarias escritas y publicadas durante el período kirchnerista. A continuación, describimos las técnicas metodológicas empleadas para la recolección y análisis de datos que, junto con la constelación teórica del capítulo I, completan nuestra posición gnoseológica.

### 2.1 Posicionamiento epistemológico

Además del desafío intelectual que significa todo estudio sistemático dispuesto a comprender cómo funciona una parte del mundo social, cada tesis de investigación es en sí misma un interrogante acerca de cuán posible resulta ese conocimiento. Echar luz sobre nuestro posicionamiento epistemológico implica partir de la certeza de que ese conocimiento es posible y que su explicitación fortalece el camino emprendido. Entender el conocimiento como construcción antes que descubrimiento (Guba y Lincoln, 1985) supone admitir la intervención de nuestra interpretación interior (Stake, 2005) y “dar cuenta de las dificultades con las que el que conoce se enfrenta” (Vasilachis de Gialdino, 2008, pp. 2-3).

Desde el *paradigma interpretativo*, nos posicionamos desde el *constructivismo estructuralista* o *estructuralismo constructivista* (Bourdieu, 1988). La propuesta formulada supera la dicotomía objetivismo/subjetivismo y nos permite atender a la realidad en sus condicionamientos materiales, así como a la “génesis social” de las prácticas y representaciones simbólicas de los sujetos.

En tanto “acercamiento interpretativo del mundo social” (Borda, Dabenigno, Freidin y Güelman, 2017, p. 10), el constructivismo discute con perspectivas como el objetivismo, el realismo empírico y el esencialismo, y enfatiza “el perspectivismo y relativismo de todo conocimiento” (Valles, 1997, p. 59). De esta manera, asume la

“existencia de múltiples realidades, construidas desde diferentes perspectivas” y postula la imposibilidad de un conocimiento objetivo (Archenti y Piovani, 2007, p. 40). Aquí puede observarse la proximidad con posturas epistemológicas como las de Schutz (1974) quien desde la fenomenología sociológica considera el rol activo del investigador a partir de su experiencia y para quien las producciones de las ciencias sociales resultan construcciones de *segundo grado*, es decir, “construcciones de las construcciones elaboradas por quienes actúan en la escena social” (p. 80). En cualquier caso, si desnaturalizar lo social es el imperativo de las ciencias sociales (Svampa, 2008) señalamos la importancia de una “vigilancia epistemológica” acerca de los límites que enfrentamos como investigadores y la necesidad de ejercitar la reflexividad (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2002, p. 20).

## 2.2 Precisiones sobre la metodología cualitativa

Comenzar por la etimología griega de la palabra *método* entraña el riesgo de presuponer que la obediencia incuestionable a las técnicas de análisis y recolección de datos resulta en el éxito de la investigación. Sabemos que en ciencias sociales no existen caminos infalibles sino pasos que van y vuelven sobre sí, lo que obliga a repensar metódicamente la construcción del objeto de estudio (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2002, p. 20). En el caso de la metodología cualitativa, como investigadores ejercemos una mirada humanista, holística y contextualizada sobre el objeto de estudio. La investigación cualitativa busca la comprensión de la vida social a partir de la producción de datos descriptivos sobre el mundo empírico (Taylor y Bogdan, 1987).<sup>34</sup> Al rechazar la mirada estándar de la ciencia, promueve “una actitud de escucha frente a la realidad”, tiene “fuerte dependencia del contexto”, “preferencia por los problemas micro” y “orientación marcadamente idiográfica, descriptiva” e “inductiva” (Marradi, 2007, pp. 25-26).

Algunos autores señalan que la investigación cualitativa se distingue por estar privada de un paradigma propio debido a su interdisciplinariedad y a la importancia otorgada a las circunstancias en que cada investigación se desarrolla (Denzin y Lincoln, 1994). Sin embargo, la perspectiva metodológica cualitativa presenta una serie de

---

<sup>34</sup> Los orígenes del enfoque cualitativo están atravesados por corrientes como la filosofía de Vico, la hermenéutica, el historicismo alemán, el pensamiento de Weber, la fenomenología, el interaccionismo simbólico y la etnometodología (Marradi, 2007), así como también por el feminismo, la semiótica y los estudios de culturas (Denzin y Lincoln, 1994).

elementos sumamente operativos, en tanto “es interpretativa”, sus métodos de análisis son flexibles y relacionales (Vasilachis de Gialdino, 2008, p. 8).<sup>35</sup> El investigador cualitativo es contextualista y relativista sin por ello igualar en importancia el valor de las interpretaciones (Stake, 2005), consciente de sus condicionamientos e implicaciones.

Entonces, en las coordenadas del paradigma interpretativista y del enfoque estructural constructivista, lo que resulta clave de la metodología cualitativa es su comprensión contextualizada, atenta a “las características que refieren al contexto, a la situación en la que se crean los sentidos, en la que se elaboran las perspectivas” (Vasilachis de Gialdino, 2008, p. 9). De esta forma, adoptamos un diseño flexible, lo que nos permite tomar las decisiones que se llevan a cabo durante la construcción, selección, recolección y análisis del objeto de investigación (Piovani, 2007, p. 74).<sup>36</sup>

### **2.3 Técnicas de construcción de datos: el estudio de caso instrumental**

La técnica refiere a los “recursos tangibles y disponibles” para avanzar en la investigación de manera pertinente y confiable (Marradi, 2007, p. 57), cruciales para la construcción, sistematización y análisis de los datos (Sautu, 1999, p. 30). Abordadas como “casos” (Neiman y Quaranta, 2006; Archenti, 2007; Stake, 2005; Yin, 1994), consideramos que las producciones literarias que integran nuestro corpus de estudio resultan construcciones empíricas del vínculo literatura/sociedad. Si la perspectiva estructural constructivista nos permite acceder a las formas en que condicionados por estructuras objetivas los sujetos representan la realidad, sus producciones materiales pueden ser analizadas como expresiones de esa subjetividad condicionada, al tiempo que formas de intervención sobre el mundo.

Los *estudios de caso* son unidades de observación cuyo interés está dado por el recorte empírico de la realidad y por la pregunta de investigación, en nuestro caso, la emergencia de una serie de producciones literarias que el campo académico y cultural ha denominado con la categoría “literatura de hijos”, en relación a una serie de variables contextuales, generacionales y discursivas. En tanto “forma de investigación empírica”,

---

<sup>35</sup> El método cualitativo no está exento de críticas, especialmente desde enfoques más tradicionales. Las perspectivas positivistas ven en él un método exploratorio y tendencioso (Denzin y Lincoln, 1994). Otros argumentos señalan su falta de rigor o la imposibilidad de generalizar los hallazgos. Con la intención de fortalecer los estudios cualitativos frente a estas críticas, distintos autores enfatizan la credibilidad, autenticidad y verosimilitud de estos estudios (ver Archenti y Piovani, 2007, p. 42).

<sup>36</sup> El diseño es el “conjunto de decisiones vinculadas con cada una de las etapas que demanda la realización de una investigación social”, implica “planteo, instrumentación y análisis de datos” y el empleo de “decisiones teóricas, epistemológicas, metodológicas y técnicas” (Sautu, 1999, p. 28).

esta estrategia que permite observar generalizaciones está orientada a “responder preguntas de ‘cómo’ y ‘por qué’ suceden las cuestiones bajo examen” (Neiman y Quaranta, 2006, p. 223). Tal como lo plantea Stake (2005) en el estudio de caso instrumental prima la necesidad de comprender una situación general, de manera tal que el caso oficie de instrumento para demostrar una situación que lo contiene y lo excede.<sup>37</sup> En este sentido, nuestro objetivo es que el modelo teórico-metodológico propuesto pueda funcionar para el análisis de otros fenómenos literarios.

A partir de una primera elección de criterios entre los que destacamos el período temporal (2003-2015), las trayectorias biográficas, la dimensión generacional y el género literario, sumado a las prácticas editoriales y la repercusión académica y periodística, sistematizamos las producciones literarias seleccionadas en un cuadro triple al que se agregaron datos más específicos referidos al universo ficcional y a las biografías de sus autores.

A partir de allí observamos una recurrencia temática sobre memoria setentista. Siguiendo una primera lectura de los paratextos de estas novelas (Genette 1989), se trata de obras que abordan las consecuencias en el presente de la última dictadura militar argentina. Asimismo, en su gran mayoría sus protagonistas se presentan como hijos de militantes setentistas (desaparecidos, exiliados o sobrevivientes) y por lo tanto víctimas directas que narran los efectos de la desaparición de sus padres sobre sus vidas cotidianas, en algunos casos a través del “pacto ambiguo” de la autoficción (Alberca, 2007; Arfuch, 2013; Giordano, 2020).

Es debido a esta recurrencia temática de una parte significativa de las obras que se publican durante el período que realizamos una selección teórica de diez producciones literarias que constituyen nuestro *estudio de caso instrumental*:

- ❖ *La casa de los conejos* ([2007] 2008) de Laura Alcoba (1968);
- ❖ *Los topos* ([2008] 2014) de Félix Bruzzone (1976);
- ❖ *Las teorías salvajes* ([2008] 2016) de Pola Oloixarac (1977);
- ❖ *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012) de Patricio Pron (1975);

---

<sup>37</sup> Ante el planteo de las limitaciones que presenta esta estrategia, como la disociación entre el caso y la teoría o la dificultad para generalizar los resultados (Neiman y Quaranta, 2006), Stake (2005) asegura que el objetivo de un estudio de caso en profundidad es la particularización, y aun así puede conformar una generalización menor o incluso modificar una generalización mayor. Adamini (2014) asegura que “el problema consiste en evaluar su efectividad desde la perspectiva propia de otra tradición metodológica” al ser precisamente “esa focalización la que permite el abordaje a fondo requerido para el análisis de los casos seleccionados en su contexto y especificidad” (p. 123).

- ❖ *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán (1969);
- ❖ *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez (1977);
- ❖ *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy (1975);
- ❖ *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles (1971);
- ❖ *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López (1965);
- ❖ *Aparecida* ([2015] 2018) de Marta Dillon (1966).

Las obras y los autores seleccionados resultan ser los más visibles y analizados tanto por la academia como por la crítica cultural, cuyos protagonistas resultan representativos de las principales formas de elaborar la memoria setentista. Por otro lado, la dimensión generacional resulta clave. Se trata de producciones literarias escritas por una mayoría de autores que nacieron entre 1965 y 1977 y que publican cuando han pasado sus 30. Para ello retomamos el planteo teórico de Karl Mannheim ([1928] 1993) quien advierte que la coincidencia cronológica es insuficiente para definir a una generación mientras que sí lo es el interés por afinidades comunes dentro de una comunidad de destino. En sintonía, Margulis y Urresti (2008) sugieren atender a la época de socialización más que a la delimitación etaria, lo que nos permite incluir en un mismo grupo a Pola Oloixarac –que al momento de escribir *Las teorías salvajes* ([2008] 2016) tiene 31– y a Julián López –que al momento de escribir *Una muchacha muy bella* (2013) tiene 48–. Así, antes que una selección etaria excluyente, apuntamos a la correspondencia de un mismo tiempo histórico y de un problema en común –la re-significación de la memoria setentista durante el kirchnerismo– a partir del cual los agentes, al asumirlo, advienen como generación (Lewkowicz, 2003).

Partimos de una coincidencia tópica, temporal y espacial de dos generaciones diferentes: mientras la generación de militancia ejerce el poder gubernamental, los hijos comienzan a publicar narraciones que discuten con el pasado paterno y materno a la luz del presente, de forma que estas diez producciones devienen instrumentos fértiles para observar la politicidad del contexto de época.

### **2.3.1 Análisis de las producciones literarias**

Analizamos las diez producciones literarias seleccionadas a partir de un acercamiento a los textos tomando como primera lectura de referencia los trabajos de

Auerbach (2014) y Lodge (2002). Así mismo, realizamos una lectura sintomática propia del paradigma indiciario (Guinzburg, 2008), para luego realizar un ejercicio de descripción exhaustiva e interpretación, enmarcada en el *análisis de contenido*, con el objetivo de establecer semejanzas y diferencias.<sup>38</sup> Es nuestro interés identificar aquellos *topoi* o temas consagrados que permitan aproximarnos al discurso social de la época (Amossy, 2000).

En líneas generales, son tres los tipos de análisis de contenido cualitativo: temático, de redes y semántico. Consideramos que es este último el más adecuado para nuestro estudio, puesto que mientras el temático aborda los temas sin atender a la dependencia entre ellos, y el de redes accede a la ubicación relativa de algunos componentes textuales, el semántico permite “estudiar las relaciones entre los temas tratados en un texto; para esto se define cierta estructura significativa de relación y se consideran todas las ocurrencias que concuerden con ella”, lo que nos permite identificar núcleos semánticos similares (Piovani, 2007, p. 292). De esta manera, la técnica del análisis de contenido nos servirá para ahondar en las especificidades temáticas de las obras, y observar cómo están contruidos los universos literarios, personajes principales y secundarios, el lugar y el tiempo histórico en que transcurren.

Es sabido que la interpretación resulta una cuestión problemática. Es Eliseo Verón (1987) quien plantea que un texto permite multiplicidad de lecturas, dependiendo de la conceptualización teórica elegida para abordar las huellas que dan cuenta de sus condiciones de producción, circulación y consumo. Según su *teoría de la producción de sentido* no es posible realizar lecturas definitivas en el análisis del proceso de generación ni en el de la recepción del texto. Sin embargo, la atención al discurso permite advertir el “doble anclaje” en donde el sentido está en lo social y viceversa: “sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa” (p. 126).

Por su parte, Susan Sontag (2012) señala que la obra de arte no necesita ser interpretada: es lo que *es* y el contenido no guarda ninguna clave de interpretación, más bien se trata de un trabajo de “traducción” en el que el “intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*” (pp. 18-19).

---

<sup>38</sup> El *análisis de contenido* surge entre los años cuarenta y cincuenta con la publicación de los primeros manuales (Taylor y Bogdan, 1987; Archenti y Piovani, 2007). Consiste en una “lectura sistemática, objetiva, replicable y válida” sobre un texto, y combina “la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis” (Andréu Abela, 2001, p. 2). Expresión del paradigma indiciario, esta técnica se centra tanto en los sentidos explícitos como en aquellos latentes.

Como forma de complejizar este primer acercamiento a las producciones literarias y debido a nuestro interés en vincularlas con su contexto de producción, realizamos *entrevistas en profundidad* a los autores y análisis de las *fuentes periodísticas*.

### **2.3.2 Construcción de datos de *entrevistas en profundidad***

Como discursos de formación identitaria (Hall, 2003), las entrevistas nos permiten acceder a los sistemas de representación de los/as escritores (Guber, 2004). Consideramos que la *entrevista en profundidad* es una técnica valiosa para acceder a las representaciones sociales de los autores acerca de sus producciones literarias y reconstruir sus trayectorias biográficas, teniendo como ejes las dimensiones contextual, generacional y discursiva. Por otro lado, nuestros interrogantes específicos ligados a la politicidad literaria tornan deficientes las entrevistas disponibles, del mismo modo que consideramos que, transcurrido el tiempo desde las publicaciones de sus obras, los autores pueden ofrecer nuevas perspectivas. Después de todo, “¿Quién ve los hechos de su vida a lo largo del tiempo y los relata del mismo modo?” (Meccia, 2020, p. 66).

Flexibles y dinámicas, las *entrevistas cualitativas en profundidad* (Taylor y Bogdan, 1987; Valles, 1997; Guber, 2004; Piovani, 2007) son encuentros orientados a la comprensión de los entrevistados sobre sus vidas y a partir de sus palabras, para lo cual debemos saber no sólo qué preguntas hacer sino la forma más adecuada de realizarlas, promoviendo un *rappport* con cada entrevistado (Taylor y Bogdan, 1987). Existen diversos tipos de entrevistas en profundidad que sin embargo implican técnicas similares. Debido a nuestro interés por conocer el proceso de producción de las obras y la politicidad de la trama en que se inscriben, nuestras entrevistas en profundidad asumen la forma de *historias de vida*. Desde una perspectiva diacrónica y holística, en esos casos el investigador tiene un interés particular expresado en un eje temático o “filtro” a partir del cual se desovilla la historia de vida del sujeto” (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006, p. 191).

De esta manera, se trata de una construcción que realiza cada sujeto en vías de volver su identidad narrable sin por ello responder al apego a una cronología estricta (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006, p. 195). No obstante, es necesario tener presente la advertencia sobre la *ilusión biográfica* bourdiana respecto a la asunción de esta técnica, pues la coherencia de una historia de vida revela su carácter ficticio. Esto

supone no descuidar que los datos obtenidos son “interpretaciones del entrevistado sobre hechos de los cuales ha formado parte, que se elaboran a partir del presente de la persona, de sus deseos, proyectos y perspectivas en el momento en que realizamos la entrevista” (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006, p. 194). Señaladas estas consideraciones, realizamos entrevistas en profundidad a la totalidad de los/as escritores/as cuyas producciones integran nuestro corpus, a partir de encuentros personales presenciales y utilizando la mediación de plataformas digitales como herramientas de comunicación:

- ❖ **Laura Alcoba:** sábado 23 de mayo de 2020, WhatsApp.
  
- ❖ **Félix Bruzzone:** viernes 1 de junio de 2018, presencial, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.  
Miércoles 21 de julio de 2021, WhatsApp.
  
- ❖ **Pola Oloixarac:** domingo 23 de septiembre de 2018, Mail.  
Martes 24 de agosto de 2021, Zoom.
  
- ❖ **Patricio Pron:** lunes 15 de julio de 2019, Mail.  
Comunicación personal jueves 5 de agosto de 2021, Mail.
  
- ❖ **Ernesto Semán:** lunes 10 de febrero de 2020, Mail.  
Jueves 2 de septiembre de 2021, Mail.
  
- ❖ **Mariana Eva Perez:** martes 5 de junio de 2018, WhatsApp.  
Comunicación personal jueves 24 de septiembre de 2020, Messenger.
  
- ❖ **Ángela Urondo Raboy:** lunes 8 de junio de 2020, Jitsi Meet.
  
- ❖ **Julián López:** miércoles 29 de enero de 2020, WhatsApp.
  
- ❖ **Raquel Robles:** martes 26 de mayo de 2020, Mail.

❖ **Marta Dillon:** jueves 9 de septiembre de 2021, WhatsApp.

En cuanto a la guía de preguntas, éstas se supeditan a las dimensiones que constituyen nuestro problema de investigación, “del objetivo específico del estudio, definido por los conceptos y teorías sobre los cuales se apoya” (Sautu, 1999, p. 42).<sup>39</sup> Los ejes de nuestras entrevistas son los siguientes:

- a) las trayectorias biográficas de los/as escritores/as, su pertenencia generacional, redes de sociabilidad y la práctica de escritura literaria;
- b) el proceso de producción de sus novelas y el ingreso al campo literario;
- c) la politicidad de sus producciones en relación al ciclo de memoria del período kirchnerista.

Consideramos que estos ejes nos permiten pensar las producciones a la luz del contexto en que surgen, atender la dimensión generacional que da forma a los escritores y a su disposición hacia el discurso literario. Realizamos la formulación de las preguntas desde una perspectiva más procesual que causal (Becker, 2009), atendiendo antes que a causas únicas a los pasos del proceso que direccionaron el acontecimiento, que las volvieron posibles. Por otro lado, entrevistamos a distintos agentes del campo cultural como editores, periodistas y librerías para ahondar en la variable de corte respecto a las especificidades editoriales:

- Julia Saltzmann, a cargo de Alfaguara de abril de 2003 a abril de 2015, miércoles 17 de marzo de 2021, conversación telefónica.  
Viernes 20 de agosto de 2021, Mail.
- Glenda Vieites, editora desde 2006 y actual Directora División Literaria de Penguin Random House Grupo Editorial, miércoles 4 y viernes 6 de agosto de 2021, Whatsapp.
- Florencia Ure, Gerente del Departamento de Comunicación de Penguin Random House Grupo Editorial entre 2007 y 2018, jueves 9 de septiembre de 2021, Whatsapp.

---

<sup>39</sup> En cuanto a sus limitaciones, como todo método cualitativo pesan sobre las entrevistas los criterios de fiabilidad y validez, la posibilidad de distorsiones acerca de la palabra de los entrevistados, falta de correspondencia entre ésta y sus acciones, o el condicionamiento que el contexto puede producir sobre el contenido (Taylor y Bogdan, 1987), al igual que la falta o exceso de *rapport* (Valles, 1997). Pese a ello, la consciencia de sus desventajas lleva a potenciar la habilidad del investigador para promover que cada entrevistado exprese con libertad su forma de ver el mundo (Taylor y Bogdan, 1987).

- Andrea Suárez Córca, comunicación personal, 19 de agosto de 2020, Messenger.
- Damián Selci, escritor y creador de revista *Planta*, co-autor junto a Nicolás Vilela de “Un juicio sobre Pola Oloixarac”, miércoles 17 de marzo de 2021, entrevista telefónica.
- Nicolás Prividera, cineasta, jueves 18 de marzo de 2021, Zoom.
- José Luis de Diego, Dr. en Letras (UNLP), viernes 9 de abril de 2021, Zoom.

Para analizar las entrevistas, empleamos la técnica de *análisis de contenido* en primera instancia, seguido del *análisis del discurso*. Como señalamos, el análisis de contenido permite realizar una lectura sistemática y objetiva de los tópicos presentes en las entrevistas. Por su parte, el *análisis del discurso* permite comprender el contenido a la luz del posicionamiento de sus enunciadores en relación a la literatura, a sus trayectorias biográficas y al ciclo de memoria tras la institucionalización del kirchnerismo.

Nacido a fines de la década del sesenta y principios de los setenta, el análisis del discurso (AD) es una práctica interdisciplinaria que contiene diversas corrientes (Vasilachis de Gialdino, 1992). En una situación enunciativa como la entrevista se establecen las coordenadas personales mediante las cuales el enunciador se inscribe y posiciona. Esas huellas permiten al analista reconstruir la situación enunciativa, distinguir los roles que ocupa cada persona y dar cuenta del contexto más amplio en que ese discurso solicita ser leído, y es que “la idea misma de un enunciado que posea un sentido fijo fuera de contexto se vuelve indefendible” (Maingueneau, 2009, p. 10).

Es la *teoría de la enunciación* (Benveniste, [1966] 1997) la que permite comprender el valor en los posicionamientos y en el modo en que los escritores se apropian del lenguaje, a partir de las huellas de subjetividad presentes en las entrevistas. De esta forma puede observarse la presencia de los autores en el enunciado, en un tiempo y espacio determinados, al tiempo que atender a su carácter dialógico (Bajtin, [1979] 2005), es decir, a sus inscripciones en tanto respuestas o anticipaciones hacia otros, de cercanía o distanciamiento.

Debido a que son históricos, los discursos pueden perder su valor con el tiempo y, por lo tanto, aquellos que cuentan con “aceptabilidad y encanto”, que “tienen eficacia

social y públicos cautivos”, pueden dejar de estarlo: sólo se entienden a la luz de su tiempo (Angenot, 2010, p. 22). Esto nos permite delimitar la hegemonía de lo pensable, narrable y argumentable de los discursos presentes en las entrevistas a sus autores, de manera de comprender cómo ciertos tópicos se vuelven legítimos.

### **2.3.3 Construcción de datos de *fuentes periodísticas***

El análisis de periódicos<sup>40</sup> de tirada nacional como *Página 12* y *Clarín*, de portales web y de revistas culturales y literarias<sup>41</sup> que contuvieran debates y reseñas sobre las obras o entrevistas a sus autores permite reconstruir las lecturas construidas sobre las novelas y el posicionamiento de sus escritores, y servirnos de ellas para contextualizar tanto el período histórico como el campo literario. Estas fuentes fueron abordadas mediante el análisis de contenido, cuya lectura sistemática (Andréu Abela, 2001) nos permitió reconstruir el contexto en que las obras circularon en la opinión pública.

---

<sup>40</sup> Desde el siglo XX la prensa deviene en lugar esencial donde observar la puesta en escena de la figura autoral (Sapiro, 2016, p. 108).

<sup>41</sup> *Planta, El interpretador, Kranear, Panamá, Crisis, No retornable, Los asesinos tímidos, Otra parte*, entre otras.

### **III. Formas de la memoria setentista. Lo político en la “literatura de hijos”**

La intervención en el campo cultural a través de la literatura para disputar los sentidos del setentismo durante un nuevo ciclo de memoria señala la existencia de una problemática en juego que un grupo de agentes reconoce valiosa. Las diez producciones literarias que hemos seleccionado para nuestro estudio de caso instrumental representan distintas formas de evocar el setentismo a la luz de las inquietudes del presente, en un contexto de “vuelta a la política” y en este sentido, son escrituras doblemente políticas. Sin embargo, a diferencia del reparo que recibió *Los rubios*<sup>42</sup>, antes que miradas reticentes por parte de la generación anterior, sus escrituras son premiadas, reconocidas, publicadas por grandes editoriales. ¿De qué incorrección política estamos hablando? ¿Se agota su politicidad en la memoria setentista?

En este capítulo nos interrogamos por la politicidad de las diez producciones literarias en un sentido interno (Richard, 2011), lo que no significa desplazar la pregunta por lo social hacia lo estético sino atender a su puesta en forma, en la especificidad de la propia literatura (Rancière, 2011). Nos preguntamos por aquellas escenas donde se produce un desvío respecto a las “figuraciones esperadas”, de manera que irrumpen sujetos y tiempos que trascienden el momento fechado de escritura (Rogers, 2015). Para ello, primero definimos brevemente la politicidad en la literatura. Luego, a partir de sus tensiones entre pasado, presente y futuro, proponemos cuatro series en las que analizamos las escenas más significativas.

#### **3.1 Lo político en la literatura: breve aproximación teórica**

Es conocida la distinción que pensadores de la corriente teórica posfundacional han elaborado entre la política como lugar de institucionalidad de las prácticas comunes y lo político como momento de disrupción a partir del cual otro ordenamiento social se

---

<sup>42</sup> Según Prividera (2016) si bien el film de Carri y el suyo, *M*, “plantean una ruptura y una mirada desde la actualidad”, *Los rubios* “reniega de la posibilidad de sostener una Historia posible” (pp. 277-280). En ese sentido, el cineasta reconoce: “sí es cierto que le pegaron más a Carri que a Bruzzone, creo que le pegaron porque [...] hay un trabajo con lo real que era más difícil de tragar, y bueno, en *Los topos*, que no sólo es literatura, sino que, además, hay que decirlo también, tiene que ver con las tradiciones previas, y ahí estaba Aira y está en todo caso la canonización de Aira, abría las puertas para la canonización de Bruzzone”. Entrevista personal, 18 de marzo de 2021.

vuelve posible, acentuando el carácter contingente e indeterminado de este último (Laclau, 1993; Ardití, 1995; Mouffe, 2007).

En el terreno de las artes, la tensión entre estas dimensiones complementarias ha sido elaborada por autores como Jaques Rancière (2011, 2019) de quien tomamos la categoría de “lo político” para identificar aquellas escenas literarias donde es posible reconfigurar lo visible y decible en un espacio y tiempo determinados, de establecer un disenso respecto a los marcos sensibles de percepción de objetos, sujetos y relaciones, cuyo ordenamiento el autor remite a la política (*policía*). De esta manera, una obra es política cuando propone otra forma de percibir lo social, una nueva “topografía de lo posible” respecto a un tipo de representación hegemónica. En este sentido, la escritura literaria permite imaginar esas otras formas de ver el mundo y lo hace en tanto literatura, en las configuraciones propias del “régimen estético”.

En íntima sintonía con lo planteado, Geraldine Rogers (2015) propone pensar lo político en el arte como aquello que desnaturaliza el sentido y desvía lo esperable, para lo cual toma la memoria de las formas de George Didí-Huberman (2009), estudioso de las figuras del anacronismo y la supervivencia en Aby Warburg y Walter Benjamin. Rogers (2015) se interesa por el momento en que se vuelve posible ver más allá de la sincronía de la obra con su tiempo, al exceder la coyuntura en que fue producida, hecho que le permite intuir cronologías latentes pese a no estar enunciadas, supervivencias inesperadas de carácter incierto que “dan a leer” otros sentidos que a primera vista permanecen ocultos. Es allí donde opera “lo político”, al exceder cualquier sentido “fechado y calculable” (p. 221).

Por último, Nelly Richard (2011) propone que el arte es político al construir imaginarios críticos respecto a los sentidos naturalizados, al producir alternativas y tensiones frente a aquello que se presenta como hegemónico en una sociedad, y que lo expresa en su “articulación interna”. La autora distingue entre “arte y política”, donde la relación es la correspondencia de una exterioridad de carácter referencial, y “lo político en el arte”, dimensión que se evidencia en el interior de la obra, en la independencia creativa verificable en sus procedimientos internos. En continuidad con el pensamiento rancieriano, Richard propone atender a las “operaciones de signos y las técnicas de representación”, mediaciones entre “lo artístico y lo social” que permitirían observar, en nuestro caso, aquellas escenas que proponen otras formas respecto a la memoria setentista. Lo político es esa “fuerza crítica de interpelación y desacomodo” que

establece un disenso, insistimos, a través de sus formas específicas, pero en su contexto, “en acto y en situación”, dentro de una “contingente trama de relacionalidades”.

### **3.2 Tres series y una *rara avis***

A partir de lo señalado, proponemos ordenar el análisis de las diez producciones en series, a partir del elemento que, a nuestro juicio, prevalece en cada una de ellas para señalar lo político en relación a la memoria setentista. De este modo, la primera serie es “Los 70 en el pasado” y refiere a la politicidad en el pasado, en la infancia. La integran *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, y *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles, producciones literarias en las que sus narradoras relatan su infancia durante dictadura. En la segunda serie, “Los 70 en el presente cotidiano”, la politicidad se trama en la actualización de los 70 en el presente, y la integran *Los topos*, de Félix Bruzzone, *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te crees que sos?*, de Ángela Urondo Raboy. La tercera serie, “Los 70 en el futuro del presente: volver al pasado para alcanzar un instante de salvación”, se organiza en torno a la interpelación de un hecho del presente sobre sus protagonistas que los obliga a volver hacia el pasado setentista, el cual les permite descentrarse, pensar en otro y mirar hacia el futuro. Integran esta serie *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, *Una muchacha muy bella*, de Julián López y *Aparecida*, de Marta Dillon. Por último, “Los 70, ese pasado del cual burlarse”, una *rara avis*, *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac. A nuestro entender, no se “ajusta” a ninguna de las series en tanto en su particularidad “los 70 son el pasado” y, cuando aparecen en el presente, se vuelven objeto de burla.

#### **I. “Los 70 en el pasado”**

##### **1. *La casa de los conejos***

Nacida en 1968 en Cuba debido al entrenamiento militar de sus padres, criada en La Plata donde vivió hasta su exilio en los suburbios de París a los diez años, Alcoba toma sus recuerdos de infancia como insumo y los vuelve literatura. Tanto *La casa de los conejos* ([2007] 2008) como el resto de su obra ha sido extensamente analizada, señalando como novedad la construcción de la mirada infantil (Peller, 2014), al tiempo que el posicionamiento crítico frente a la vida revolucionaria de sus progenitores,

características que permiten a la novela sortear cualquier tipo de mirada dicotómica: los militantes no son ni víctimas ni héroes.

En *La casa de los conejos*, la que consideramos la primera producción literaria de la “literatura de hijos”,<sup>43</sup> la narradora es una niña de siete años que vive su infancia en la clandestinidad junto a su madre en los momentos previos al golpe de Estado, en una casa operativa de la ciudad de La Plata que funciona como imprenta de la revista *Evita Montonera*. Sabemos que se llama Laura –“sé que esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar” (p. 68)–, pero es Laura-autora quien comienza el relato al explicarle a Diana Teruggi por qué dejó pasar tanto tiempo hasta escribir, excusándose en que creía que era mejor esperar, aunque en el presente de escritura no comprenda por qué.<sup>44</sup> El viaje que Alcoba realiza a la Argentina en 2003 en compañía de su hija le provoca la posibilidad de recordar “con mucha más precisión que antes”, y a partir de ese momento “narrar se volvió imperioso” (p. 12).<sup>45</sup>

Al comienzo de la novela, Montoneros ha pasado a la clandestinidad y los padres de Laura abandonan su departamento en el centro de La Plata. Ella comienza a ir sola al colegio y a la casa de sus abuelos, la sociedad desconoce que “a nosotros, sólo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra” (pp. 16-17). Una noche su padre cae preso y a partir de ahí su madre y ella se mudan provisoriamente a lo de una amiga, hasta que se instalan en las afueras, en la casa donde viven “Cacho y Didí” y funciona la imprenta. Se inicia una infancia en la clandestinidad, con la amenaza de que un descuido pueda costarle la vida a su familia ampliada:<sup>46</sup> su madre, Cacho, Didí y su embarazo, César, “el responsable del grupo” y “el único miembro de la organización que sabe dónde queda” la casa (p. 52), el Obrero y el Ingeniero, encargado de construir el “embute”,<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> No desconocemos la existencia de producciones literarias anteriores, como *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*, de Andrea Suárez Córca (1996), pero sostenemos que es a partir del “nuevo momento de memoria” (Zarco, 2015) que emerge y se consolida la “literatura de hijos” como categoría.

<sup>44</sup> Diana Teruggi, militante asesinada, esposa de Daniel Mariani, hijo de María Isabel “Chicha” Chorobik de Mariani, fundadora de Abuelas de Plaza de Mayo, fallecida en 2018 sin conocer a su nieta apropiada. Laura niña se enamora de la belleza de Diana, “muy hermosa, e increíblemente sonriente” (Alcoba, 2008, p. 41).

<sup>45</sup> “No existen palabras para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las marcas de la muerte y la destrucción. Un solo disparo de mortero horadó dos paredes” (Alcoba, 2008, p. 127).

<sup>46</sup> “Es extraño, pero ya somos casi como una familia, Cacho, Diana que está cada vez más redonda, mi madre y yo” (Alcoba, 2008, p. 73)

<sup>47</sup> La narradora-adulta dirá que desde “el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado” esa palabra fue el “primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar” (Alcoba, 2008, p. 47). Así consulta diccionarios, interroga a hispanoparlantes, escribe a la Real Academia Española e ingresa a un foro en internet donde se asocia la palabra a una práctica sexual (p. 49), hasta que encuentra que es una

cuyo funcionamiento coincide con el chivo expiatorio de los conejos: mientras en apariencia son criados para su venta en escabeche, la furgoneta reparte *Evita Montonera*.

La primera escena que nos interesa poner de relieve es una superposición temporal. Cuando la narradora conoce a Didí, dice que es una hermosa mujer cuya sonrisa le “hace bien”. Sin embargo, enseguida advierte que esa sonrisa “pertenece al pasado, a algo que yo sé perdido para siempre. Pero cómo me conforta, sea por lo que sea, ver que ella haya podido anclar en el tiempo para quedarse así, con ese rostro” (p. 41). Uno de los rasgos que asume lo político es el anacronismo: la presencia de otro tiempo e incluso el estar fuera de él, porque la historia no sigue un ordenamiento cronológico (Rogers, 2015). En este caso, al principio la sonrisa de Diana nos conduce a una imagen de esperable felicidad, pero la lectura de su pertenencia al “pasado”, a algo “perdido para siempre” interrumpe ese curso y enrarece el momento, hiere la linealidad. Así, la derrota de la militancia aparece de improviso antes de que haya sucedido, como si la suerte de esa generación hubiese estado echada desde el comienzo. En simultáneo, la sonrisa de Diana queda anclada al presente en que la narradora la observa: pasado y futuro se entrelazan en una imagen que es pura actualidad, aún en el momento en que, casi treinta años después, Laura-autora se propone recordar, y todavía cuando nosotros como lectores, accedemos a esa escena en que la memoria se muestra *superviviente*.

Ese inicio ya advierte el clima de peligro, la necesidad de los cuidados extremos frente a los cuales, por momentos, la narradora siente no estar a la altura.<sup>48</sup> Aunque se esfuerza –como cuando debe viajar escondida en el auto y permanece “tan inmóvil y silenciosa” como se imagina viajan los compañeros de su madre (p. 86)–, hay momentos en que pone la vida en riesgo, como cuando le dice a una vecina no tener

---

“jerga propia de los movimientos revolucionarios argentinos de aquellos años” (p. 50). Cuando regresa a Argentina, la palabra “no aparece, ni siquiera entre comillas. Sí. Creo que ha desaparecido definitivamente” (p. 127). Según Imperatore (2014) “[e]l significado de la palabra ‘embute’ no se dice, porque en lugar de clausurar el sentido, es preferible contar la historia viva que aconteció en ese espacio, que nunca termina de definirse como escondite o lugar camuflado y secreto” (p. 317)

<sup>48</sup> En este sentido, el fragmento que sigue –uno de los más citados en la bibliografía académica– condensa la distancia entre lo que se espera de la niña, lo que ella entiende y la magnitud del terror: “Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba, 2008, pp. 17-18).

apellido y su madre la reprende,<sup>49</sup> o cuando el Ingeniero descubre que el bléiser de Laura conserva el apellido familiar, lo que lleva a que la organización decida que no asista más a la escuela. Del mismo modo, cuando el Ingeniero termina el “embute” Laura sugiere realizar uno “más chiquito” en otro lugar, “en mi habitación, por ejemplo”; rechazada, “verdaderamente ridícula por haberle pedido eso” (p. 58), advierte la distancia entre lo que ella cree se espera de ella y lo que efectivamente puede: “He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña incluso” (p. 59).

Frente al relato guerrillero de otro mundo posible, la narradora nos muestra la imposibilidad de su infancia. En este sentido, su abuelo abogado compara la militancia con los ladrones a quienes defiende, los que están fuera de la ley e interrumpen cotidianamente el orden establecido, *pero* “con las cosas como son”, y, por otro lado, los militantes, verdaderas amenazas porque “quieren cambiar todo” (p. 19).

También se da a leer una comparación entre la militancia y la errancia cristiana.<sup>50</sup> Previo al arribo a la casa de los conejos, una mujer alberga a Laura y a su madre, y dice que

Dios no se encuentra solamente en las iglesias. Cree que uno podría preguntarse incluso si Él está *todavía* en las iglesias; si con todo lo que está pasando, Él puede sentirse aún allí, en Su casa. [...] un Dios sin hogar, errante, un poco como nosotros ahora [...] Como en los tiempos de los primeros cristianos justamente, cuando Dios y su Hijo estaban con los débiles que se escondían como nosotros, explica la señora. Tengo la impresión de comprender mejor y me siento increíblemente próxima de esos hombres y mujeres que nos han precedido, hace tanto tiempo. (p. 37-38)

Consideramos que esta escena activa un sentido nuevo respecto a la militancia setentista, al producir una correspondencia con la persecución también sufrida por los primeros cristianos, incluso como si se tratara de la misma, como si, en lugar de una sucesión lineal de hechos, el sentido del tiempo fuera circular y las persecuciones fueran una sola. Si seguimos la idea de “disyunción temporal” propia del anacronismo (Rogers, 2015, p. 229), la derrota que sufrirán los militantes setentistas aparece ya cifrada en un tiempo histórico anterior. Continuando con la imagen de “resonancia con otros tiempos” (p. 217), una escena similar sucede cuando en un recreo escolar dos compañeras de la narradora juegan a representar a la virgen María y emplean un pañuelo blanco: si bien

---

<sup>49</sup> En su inmediato repliegue al mundo infantil late una velada crítica: “yo sé muy bien que sobre mi madre pesa un pedido de captura, y que estamos esperando que nos den un apellido nuevo y documentos falsos. ¿A mí también me buscan, acaso? En cierta forma sí, sin dudas, pero sé bien que si estoy aquí, es el fruto del azar” (Alcoba, 2008, p. 68).

<sup>50</sup> Giordano (2009) analiza la “matriz cristiana” en la militancia revolucionaria en la figura de Rodolfo Walsh.

es una escena previa al golpe de Estado, la escena se carga de sentido premonitorio y produce un efecto anacrónico, se adelanta en meses respecto al tiempo de la escena y anticipa el símbolo que vendrá y que, a su vez, actualizamos en cada presente de lectura.

La superposición de temporalidades también se da en otro juego. Obligada a abandonar la escuela y con temor a volverse “idiota” como “la Presidenta, que al final ya no comprendía nada verdaderamente”, la narradora piensa que cada día sin escuela la “alejan más y más profundamente del resto de los niños y de lo que pasa allá afuera”, por eso intenta aprender con la ayuda de Didí que hace “de maestra” (Alcoba, 2008, pp. 113-114).<sup>51</sup> Así crea un crucigrama con palabras que “hablaran un poco de lo que nos sucedía” (p. 115), y recuerda una pintada que vio en una pared: “PATRIA O MU”, frase que cortada dice “mucho más” (pp. 116-117). La dimensión lúdica vuelve visible y (casi) decible el destino del autor de aquella pintada inconclusa. En relación a esto, la violencia gravita en el juego y también en la propia práctica de la narradora, como cuando ayuda a Diana a matar un conejo y no consiguen hacerlo con rapidez (pp. 75-79), o cuando le regalan un gatito y, cansada de que la persiga y le muerda los tobillos,

lo atrapo por la cola y lo lanzo con todas mis fuerzas contra el muro del patio. Quiero acabar con él de una vez y para siempre [...] tomo impulso, como si fuera a lanzar una bala en un inmenso campo de juego –pero el patio es pequeño, la pared está cerca, y él debería reventarse el cráneo contra esa pared que está a menos de dos metros [...] sólo una cosa es segura. No es tan fácil morir. (p. 72)

Finalmente, nos interesa poner de relieve una escena más. Cuando la madre de Laura comenta que su padre puede ayudarlas a exiliarse, la organización presenta reparos. Si bien César, su responsable, admite que “muchos militantes se fueron”, no así los de base, “sólo los jefes, sólo la conducción”. La narradora cuenta que el silencio que sigue es “incómodo, perturbador”, y se pregunta si es cierto, si los militantes de base “dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero” (p. 120). No obstante, la organización permite que se exilien:

Nosotros aceptamos que te vayas con tu hija. Pero no vamos a prestarte ningún tipo de ayuda... La organización no te va a dar dinero, como lo hace con los miembros de la *conducción*. Ni ninguna otra forma de auxilio. Si te vas, te vamos a cubrir, pero después vos verás cómo mierda te arreglás sola... [...] Los nuestros mueren día a día, nos están masacrando. Todavía podemos combatir. Tenemos que creer eso, pero... yo no te voy a impedir que te vayas si tenés esa oportunidad... En fin (pp. 121-122)

Si bien este cuestionamiento a la cúpula por la desprotección de las bases parece responder a un razonamiento de la narradora adulta que abre el prólogo más que a la voz

---

<sup>51</sup> Preocupación similar que enfrenta la narradora de *Pequeños combatientes* (Robles, 2013, pp. 43-45).

infantil que efectivamente lo enuncia, vuelve visible las tensiones que se producen al interior de la organización y problematiza la idea de homogeneidad que debería tener un grupo con intereses compartidos. En definitiva, produce un extrañamiento entre lo que debería hacer la conducción –cuidar a sus bases– y lo que efectivamente sucede, situación que responde a ese momento de la discusión como también al de la escritura de la autora y a nuestro presente de lectura.

## **2. *Pequeños combatientes***

En 2008 Raquel Robles gana el Premio Clarín de Novela con *Perder*, la vida de una madre luego de haber perdido a su hijo pequeño en un accidente automovilístico, su lucha cotidiana por mantener en la memoria detalles amorosos como el tamaño de la mano de su hijo dentro de la suya y, al mismo tiempo, evitar el asalto de recuerdos. Una de sus estrategias de supervivencia es el refugio en la lectura azarosa y compulsiva de libros. *Perder* guarda relación con la biografía de Robles:<sup>52</sup> su maternidad genera el impulso de escritura al pensar en el sufrimiento de su propia madre, desaparecida por la dictadura. Raquel Robles y su hermano Mariano tenían cinco y tres años cuando sus padres, Gastón Robles y Flora Pasatir fueron secuestrados y desaparecidos el 5 de abril de 1976. Es a partir de esa escena que comienza *Pequeños combatientes*: con el asombro de la narradora al constatar que durante la madrugada se han llevado a sus padres sin disparar un tiro, de forma que ella y su hermano no se han despertado ni han podido resistir el secuestro.<sup>53</sup> A partir de ese momento la abuela que vive con ellos no cesa de repetir: “se los llevaron, se los llevaron” (Robles, 2013, p. 11) y pronto deviene en “la abuela de la ventana” que lo único que hace es llevarse un pañuelito hacia sus ojos y, de vez en cuando, tejer. Los tres se mudan a la casa de sus tíos mayores y su otra abuela, “la judía”, donde la narradora decide resistir hasta que los compañeros de sus padres se contacten y le informen los pasos a seguir. Sin embargo, sus actos de resistencia generan preocupación en sus tíos y, debido a la siempre acechante sombra de los psicólogos y la asistente social, la pequeña decide “pasar a la clandestinidad” y simular normalidad, al menos hasta recibir indicaciones del mundo adulto, en un pacto de complicidad que establece con su hermano.

---

<sup>52</sup> Fundadora de H.I.J.O.S., ha trabajado con jóvenes en situación de riesgo, motivo por el cual en 2007 recibe la Beca Ashoka para emprendedores sociales.

<sup>53</sup> Es por estar dormida durante el secuestro de sus padres que la narradora puede escribir esta novela (Noailles, González y Gutiérrez, 2018).

Ante las dificultades –la figura de autoridad que ella asume frente a su hermano deviene en no expresar su propio dolor; la tensión entre la visión del mundo aprendida en su casa con sus padres y la de sus tíos; la incertidumbre ante un espacio público amenazante y uno privado que se acomoda muy lentamente– la protagonista irá tomando consciencia de que sus padres no volverán y en ese desplazamiento advertimos el paso del tiempo.

Desde el comienzo, la pequeña dice ser consciente de que se trata de un “combate” entre dos fuerzas con “desigualdad de recursos”, sin embargo, no hubo enfrentamiento: “nada de balas, nada de barricadas, nada de granadas ni armas largas” (p. 12). En ese momento la narradora cree que su abuela no le cuenta la verdad porque aún es pequeña, y después se imagina que es una estrategia de sus padres para pasar desapercibidos como un matrimonio normal. Cuando una compañera de militancia de sus padres visita la casa arrasada y encuentra el arma del padre en el ropero, la narradora comprende que lo dicho por su abuela era verdad: simplemente “se los llevaron”. Mientras tanto, con la certeza de estar en guerra,<sup>54</sup> la narradora comienza a entrenar en la “clandestinidad” junto a su hermanito, “el compañero que había estado buscando”, aunque la puesta en marcha de esta “estrategia defensiva para cuando fuéramos atacados por el Enemigo” conlleva el riesgo de ser descubiertos por sus tíos. La narradora disimula mientras espera que “los compañeros de la Conducción” se contacten con ella (p. 18) y esa ilusión la mantiene en vilo durante toda la narración, aunque de manera decreciente. Parte constitutiva de la batalla consiste en evitar “perder la dignidad” (p. 23) y por eso insiste en mantener el pensamiento de sus padres y de lo aprendido en su antiguo hogar, hecho que tensiona la adaptación al nuevo: sabe que la religión es “el opio de los pueblos” que atrasa “irremediablemente el Proceso Revolucionario” (aunque desconoce qué significa opio); sabe que, aunque se retrase, la “Revolución” está “al final del camino” (p. 29) y que existen diferentes militancias: sus padres son montoneros y sus tíos comunistas y, aunque parecidos, ser peronista “era más desesperado” mientras que los comunistas “parecían tener más tiempo y más paciencia” (p. 47).<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Como vemos, es el mismo conocimiento que tiene la narradora de *La casa de los conejos*.

<sup>55</sup> Es interesante la distinción entre lo que la narradora quiere conservar en su memoria y el intento de evitar el asalto de recuerdos, como el del globo violeta de un cumpleaños que le recuerda el globo que tuvo en la habitación de sus padres. “La memoria es indócil, hay un control limitado, entonces pasa que te golpea, te aparece sin permiso, un poco a la manera de la magdalena de Proust”, dirá Robles en 2018, en “Temporada de lectores” (‘48:46).

En las vacaciones de invierno viajan con la “abuela de la ventana” y la amiga militante de sus padres a Tucumán, donde nació el papá de los pequeños combatientes y donde viven su tía y sus primos. En el tren la narradora se apena por viajar a la tierra de su padre sin él, pero piensa que “siempre podíamos volver juntos, cuando la guerra terminara” (p. 111). Cuando llegan, la abuela los anoticia del secuestro y la tía responde:

“Se lo advertí un montón de veces y no me quiso escuchar y vos tampoco me escuchaste, ¿por qué no se fueron?, por qué no se escaparon?”. La abuela se agarró una bronca tremenda y le contestó como comiéndose las palabras, como hacía cuando estaba realmente enojada: “Vos no entendés nada chinita de mierda”. A mí tampoco me había gustado la manera en que la tía le había habado de mi papá, como si él tuviera la culpa de que nos hubiera pasado Lo Peor, *pero la verdad es que yo también me había preguntado lo mismo algunas veces*. Entonces, la amiga de mi papá y mi mamá habló y todos nos callamos: “No confundamos al Enemigo, cuando todo haya terminado podremos discutir lo que se hizo mal de este lado, ahora no es momento”. (p. 112, nuestras cursivas)

La acusación de la tía –esposa de un policía– sobre la culpabilidad no tanto de quienes secuestraron a su hermano y su cuñada sino de ellos mismos por no haber escapado a tiempo –“un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía, era evidente que todo iba a terminar mal, se lo dije mil veces” (p. 113)– abona el imaginario de una guerra. Resulta significativa la puesta en forma que asume esa acusación: quien lo dice es la tía, pero quien acompaña esa idea es la narradora que lo piensa y nos lo hace saber: “la verdad es que yo también me había preguntado lo mismos algunas veces”.

Proponemos pensar esta escena a partir de la “Carta a Vicky” que Rodolfo Walsh escribe a su hija en octubre de 1976, luego de escuchar por radio que ha sido asesinada. Cuatro días después, Walsh (2010) narra en su diario una pesadilla con una columna de fuego contenida: “Hoy en el tren un hombre decía: ‘Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’. Hablaba por él, pero también por mí” (p. 265). Según Piglia (2000) Walsh coloca esas palabras que podrían ser suyas en boca de otro hombre con el fin de “narrar el punto ciego de la experiencia”. En tanto la literatura “supone una relación nueva con los límites del lenguaje”, esta “experiencia extrema” que ha vivido Walsh encuentra su mejor expresión al salirse de sí y hacer hablar a otro.<sup>56</sup> En nuestro caso, ese desplazamiento de la enunciación (Piglia, 2000) se

---

<sup>56</sup> Ese “otro” es tanto el hombre del tren como el conscripto a quien Walsh (2010) da voz admirada para decir que cada vez que disparaba desde la terraza, Vicky reía. Ampliamos la idea de Piglia (2000): “Quisiera detenerme en ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su

produce cuando la pequeña combatiente se pregunta en la voz de un otro –su tía– por qué sus padres no escaparon. La construcción de una (otra) voz que acusa a las víctimas de su propio tormento y cuya clave de lectura se aproxima a la “teoría de los dos demonios” adquiere otro matiz al ser enfatizada – aunque en silencio– en la voz de la narradora.<sup>57</sup>

Si la ficción “trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso” (Piglia, 2014, p. 13), en el caso de Robles la escritura literaria permite desplazar la crítica de los hijos respecto a su padres y madres militantes –haber supeditado la familia a la Revolución, elemento omnipresente en la “literatura de hijos”– hacia la voz de una tía: la pequeña lo piensa, pero no lo dice, la autora lo coloca en la voz de un otro. Así como el contrato de lectura propuesto por Walsh es que aquello que cuenta en la carta sucedió tal como lo narra –aunque el hombre del tren no exista *en realidad*–, la escena de *Pequeños combatientes* narra “el punto ciego de la experiencia” –el reclamo hacia los desaparecidos: *por qué no se fueron*– que resulta más efectivo al ser pensado por la autora/narradora pero enunciado en la voz adulta de su tía. De este modo, no importa si la tía tucumana *existió* y si dijo lo que dijo como el gesto de “desplazamiento de la enunciación” mediante el cual la narradora toma distancia. Así, la literatura *dice la verdad* al visibilizar “lo que se quiere decir”.<sup>58</sup>

Identificamos este mecanismo de desplazamiento en otra escena, cuando el hermano de la narradora manifiesta su angustia frente a la posibilidad de que regresen sus padres y tengan que separarse de sus tíos, su nueva familia:

Yo me quedé muy sorprendida, en ningún momento se me había ocurrido que eso pudiera ser un problema. Me parecía cada vez más improbable, aunque trataba de no pensar mucho en eso, pero cuando no podía evitarlo y me imaginaba a mi mamá y a mi papá en la puerta de casa de los tíos, todo me parecía felicidad. [...] por alguna

---

dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice ‘Sufro, quisiera despertarme dentro de un año’. Es casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, un deslizamiento de la enunciación, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Una lección de estilo, un intento de condensar el cristal de la experiencia” (en línea).

<sup>57</sup> Se denomina “teoría de los dos demonios” a la equiparación del accionar armado de la militancia setentista con la represión estatal, así como su interpretación como una “consecuencia”. Su inicio está datado en el primer prólogo del *Nunca Más* (Crenzel, 2014). Para Schwarzböck (2016) esta teoría es la consecuencia (no la causa) de que la sociedad argentina haya abrazado la vida de derecha como “la única posible” (pp. 41-45).

<sup>58</sup> “Quizá ese soldado nunca existió, como quizá nunca existió ese hombre en el tren, lo que importa es que están ahí para poder narrar el punto ciego de la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir” (Piglia, 2013). Para ahondar en este recurso ver Moreno (2018).

razón, supe muy bien que ese problema no se nos iba a presentar nunca (Robles, 2013, p. 145)

Sin embargo, quien vive esta escena es la autora junto a su hermana mayor.<sup>59</sup> El uso de este recurso puede explicarse a partir de la forma en que Robles (2018) concibe la escritura, “una estrategia para el olvido”:

Yo una vez que escribo, ya está, se me olvidó. Y es una estrategia para vivir adentro de una memoria y que se convierta en recuerdo y después poder recordarlo, porque si no es una vivencia actual. Otros tendrán otras estrategias, pero para mí tienen mucha actualidad hasta que las escribo, y entonces son pasado. (‘52:52)

Sabemos que la literatura funciona *en tanto que literatura* (Rancière, 2011) y, como se observa, la autora privilegia el artificio literario por sobre la narración de los hechos tal cual sucedieron, y en este sentido elige que sea el hermano quien manifiesta la angustia.<sup>60</sup>

La narradora construye una “ficción militante” a partir de un legado (Basile, 2019, p. 119). Al reproducirlo, se reapropia de la mirada de sus padres y de consignas que cobran una dimensión paródica a la luz de la derrota de la revolución y de un contexto discursivo que nos es ajeno (Peller, 2015, p. 129; Badagnani, 2013a, p. 9).<sup>61</sup> La pequeña dice que el “Imperialismo Yanqui” es “nuestro principal enemigo” (Robles, 2013, p. 55) y que las parejas de compañeros “no se van con otro” (p. 67), nudos de sentidos que progresivamente van tensionándose. Así, la narradora compara su ropa con la de las chicas de su edad y aunque quiere “ser fuerte y no interesarme por la moda o por otras cosas superficiales impuestas por el mundo capitalista para convertirnos en consumidores” reconoce: “me había sentido tan bien que no podía evitar querer repetirlo” (p. 90). De igual modo, intenta concientizar a su prima tucumana para que

---

<sup>59</sup> Además de Raquel y Mariano, Flora Pasatir tenía dos hijos del primer matrimonio, Gabriel y Anita, quien tranquiliza a Raquel al decirle que, de regresar los padres, vivirán todos juntos (Gelman y La Madrid, 2017, p. 223).

<sup>60</sup> Robles (2018) cuenta que esta novela surgió como no ficción: “eran postales de todo lo que yo había recogido en todos esos años de escuchar historias descontracturadamente, de sobremesa, y después se convirtió en un libro de ficción y se convirtió en un libro en primera persona y por supuesto que si bien las anécdotas, lo que se cuenta no es del todo mío, hay algunas cosas que sí [...] el clima sí es mío, o la sensación [...] Pero sí esa forma de sentir, digamos, desde muy pequeña que había alguna razón por la cual yo estaba ahí y estaba viva y mi trabajo era descubrir la razón, es decir cuál era mi misión, qué era lo que tenía que hacer, cómo me tenía que mover, esa sensación sin tantas palabras pero esa sensación sí es... esa es la parte autobiográfica [...] (‘59:12). Según Peller (2015), la escritura representa “un espacio de elaboración del duelo y de producción de nuevos sentidos”, transmite una “experiencia auténtica” que evita la repetición (pp. 129-133).

<sup>61</sup> Según Peller (2015) estas “resonancias paródicas” se producen porque “cobran otros significados y suenan extrañas. Como si sus sentidos fuertemente anclados en los años setenta se independizaran pero a la vez se reforzaran”, de modo que “esa carga de humor” no hace más que “remitirnos a la tragedia” (p. 130). En cambio, para Badagnani (2013a) “la restitución de la voz infantil logra superar la mirada anacrónica” y nos transporta a “un antes en el tiempo en el que el triunfo era posible en el imaginario de la protagonista” (p. 11).

evite gastar dinero en gaseosa o para que elija una fiesta de cumpleaños en lugar de un regalo,<sup>62</sup> y se enamora de un chico que tiene “un nivel de conciencia tan bajo que era una verdadera vergüenza” (p. 125).

Por último, destacamos una escena que da a leer la convivencia de otras prácticas represivas en esos años, y ocurre en la colonia de vacaciones. Mientras lavan autos para juntar dinero e irse de campamento, la narradora se acerca a un auto y el hombre sentado del lado del acompañante abre un maletín, saca un arma, le apunta a la cara, imita el ruido del disparo y se va. Ella cree que el “Enemigo” la ha reconocido, pero sus maestros le explican que la agresión responde a la condición judía del club (p.137), connotando que el poder represivo asume diferentes expresiones.

En la última escena, al finalizar la guerra de Malvinas, la televisión transmite una lista con los nombres de los “muertos en combate”. El hermano de la narradora celebra no encontrar los de sus padres porque así supone que están con vida, pero ella le asegura que están muertos. Si hasta el momento se había encargado de entrenarlo para la resistencia y cuidarlo, ahora asume la desaparición en voz alta, y en ese mismo momento la narración se abre al tiempo futuro, a su militancia en H.I.J.O.S. (Basile, 2019).<sup>63</sup> Entonces comprende que la ausencia de sus padres no sería “un *mientras tanto* sino un *para siempre*. Fue horrible, pero después de un rato me sentí un poco menos mal” (Robles, 2013, p. 146), y en ese gesto proyecta lo que será su vida de “hacer resucitar” la revolución (p. 152).

## II “Los 70 en el presente cotidiano”

### 1 *Los topos*

Publicada por Sudamericana en 2008, *Los topos* es la primera novela de Félix Bruzzone. Lo que inicia como una biografía atravesada por el terrorismo estatal

---

<sup>62</sup> “Me dijo que una fiesta duraba un rato, en cambio la muñeca era para siempre. Yo le quise explicar que las posesiones materiales eran un peso innecesario y además no tenían sentido si no podían tenerlas todos, pero ella estaba muy atrás en su nivel de conciencia: ‘Si todos tuvieran una muñeca como la mía, mi muñeca no sería especial’” (Robles, 2013, p. 117).

<sup>63</sup> Robles asegura que aún a mediados de los 90, con “todo este advenimiento de los arrepentidos” se torna consciente para ella el hecho de que todavía esperaba que sus padres “estuvieran vivos en algún lugar” (Gelman y La Madrid, 2017, p. 234). A diferencia del comienzo de la novela cuando el Estado –en su expresión de grupo de tareas– ha irrumpido en su casa para llevarse a sus padres, y luego bajo la amenazante figura de psicólogos y asistentes sociales, hacia el final el movimiento es el inverso: desde el espacio privado de la casa, al observar la lista de nombres de los “muertos en combate” que transmite la televisión, la narradora se proyecta hacia afuera, en la militancia que intentará revivir la Revolución.

continúa con una serie de acontecimientos que desvían el camino esperable del narrador y, con él, de su identidad.

La novela se divide en dos partes. En la primera el narrador vive en Moreno con sus abuelos, hasta que el abuelo muere y su abuela decide vender la casa para mudarse a un departamento frente a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), ex centro clandestino de detención en el barrio de Núñez, en Ciudad de Buenos Aires, último lugar donde ha sido vista con vida su hija –madre del narrador–, como si la proximidad geográfica implicara poder conocer algo más acerca de su destino. Por ese tiempo el narrador conoce a su novia, Romina, militante de H.I.J.O.S. sin ser hija ni familiar, quien le insiste para que se sume. Pronto la abuela muere y su novia queda embarazada, decide abortar y se separan. En ese momento el narrador conoce a Maira, una travesti que aparentemente también es hija de desaparecidos y busca un mellizo, mata policías y ex represores a manera de venganza. Pero cuando el narrador quiere constatar esa información con ella, Maira desaparece. A continuación, comienza un vagabundo errático –como el de los militantes setentistas, como el de los cristianos– en el que el narrador se deja arrastrar: vende el departamento y decide refaccionar su antigua casa de Moreno, pero los albañiles la ocupan y lo echan; un hombre le roba el auto y sus documentos –su identidad– y termina durmiendo en la estación de trenes. Luego decide pedir ayuda a un conocido, pero en su lugar conoce a Mariano, junto a quien viaja a Bariloche con la esperanza de encontrar Maira.

En Bariloche comienza la segunda parte de la novela, donde el narrador y Mariano consiguen trabajo en la construcción, empleados por el Alemán, patrón de doble vida –una doble identidad–, padre de familia que mantiene relaciones sexuales con travestis a los que somete a distintas vejaciones. La sospecha de que este hombre está relacionado con la desaparición de Maira conduce al narrador a convertirse él mismo en travesti, con el objetivo de seducirlo y cobrar venganza. Pero el plan fracasa porque el narrador se enamora del Alemán, acaso su padre biológico, y pese a la violencia y al descubrimiento de fotografías de cuerpos travestis torturados, permanece junto a él, con la promesa de salir a buscar a Maira algún día.

¿Qué es aquello que *Los topos* vuelve pensable y visible acerca de la memoria setentista? Mientras la “norma” podría ser el relato casi testimonial de la búsqueda del destino final de sus padres desaparecidos, búsqueda interminablemente infructuosa debido al carácter catastrófico que la desaparición provoca en la identidad y el lenguaje

(Gatti, 2011), aquí el narrador modifica la *topografía de lo posible* y demuestra su contingencia: en esta historia la vida sigue y la pulsión no está detrás del paradero de los padres sino del nuevo amor, políticamente incorrecto en tanto que puede ser su hermano nacido en cautiverio, lo que permite observar, parafraseando a Rancière (2019), alteraciones en el ordenamiento sensible y en “la dinámica de los afectos”(p. 66). En este sentido *Los topos* pone a circular otros sujetos y formas de relacionarse, incluso otro régimen de lo sensible en torno a la familia tradicional frente a la cual ofrece un *disenso*: hay una abuela que también es madre, un abuelo que también es padre, un posible hermano nacido en cautiverio que también es “amor equivocado” y al que el narrador desea de todas maneras, una pareja como el Alemán que puede ser su padre, incluso se sugiere que pueda ser el “topo” que ha delatado a su madre, y pese a eso así lo define: “un pobre hombre, en el fondo sólo necesitaba un poco de comprensión” (Bruzzone, 2014, p. 117).

Pero además de ese árbol familiar donde los roles se interrumpen y son re- asignados de manera contingente, observamos otros sujetos que ocupan el espacio común, marginales a la luz de los cuales la representación del desaparecido se resignifica en los 90, en el 2008 de escritura del autor y en nuestro presente de lectura: vagabundos, albañiles okupas, ladrones, “neodesaparecidos”, “postpostdesaparecidos”, figuras masculinas que el narrador encuentra en el camino y que, pese a estar igual de perdidos que él, a la manera de algunos personajes *arltianos*, le dan la espalda.

En segundo lugar, mientras su novia Romina milita en H.I.J.O.S., él, pese a que “algunas cosas” como los escraches le atraen, se niega “por cobardía, o idiotez, o inteligencia” (p.17). Esa trayectoria predeterminada a la que podría conducirlo el sentido común –es hijo de desaparecidos, luego se espera que milite y reivindique la figura de sus padres– es cuestionada, su sentido naturalizado se suspende, “descarrila” (Rogers, 2015) y produce un *disenso* respecto a lo esperable de un hijo, aun cuando –o precisamente *debido a que*– el contexto menemista es políticamente hostil. En este sentido, el clima de mediados de los 90 se condensa en una escena en la que, en medio de un escrache, el narrador imagina francotiradores que disparan sobre la multitud, pero enseguida se da cuenta de que probablemente el represor “estuviera en su casa quinta, o en la de algún amigo, tomando whisky mientras veía el escrache por TV” (Bruzzone, 2014, p. 53). En relación a esto, a lo largo de toda la novela la actividad política termina por sofocarse: se enuncian posibilidades y rápidamente se dejan de lado. Por mencionar

solo dos ejemplos, al mudarse frente a la ex ESMA el narrador imagina “salir a incendiar los jardines o demoler el edificio a las patadas, o las dos cosas”, pero desiste porque su abuela no quiere (p. 13). Después surge la idea de “comprar un Falcon y salir con mis amigos a secuestrar militares”, pero se frustra cuando el narrador deja de verlos a raíz de su noviazgo con Romina (p. 17). Estas nuevas divisiones de lo sensible hacen ver “aquello que no era visto” o “visto demasiado fácilmente”, como la posibilidad de ejercer venganza por mano propia.

Sumado a estos elementos, en *Los topos* persisten tiempos que trascienden el presente del protagonista: lejos de una historia lineal, el ahora del narrador está atravesado por múltiples temporalidades, tensión que se presenta en cada uno de sus actos y que “da a leer” supervivencias “inesperadas”, como la violencia estatal sobre cuerpos marginales, los “nodesaparecidos”, los “postdesaparecidos”, los “post-postdesaparecidos” (p. 80). Advertimos ese desfasaje cuando el narrador se pregunta si debe continuar buscando a su supuesto hermano nacido en cautiverio o ir detrás de Maira –cuando todavía no sospecha que pueden ser la misma persona–, dilema que enuncia en términos de pasado versus futuro, hasta que *da a leer* que son la misma cosa, un mismo acontecimiento –la violencia estatal– cuya continuidad se advierte en el presente e incluso se proyecta hacia el futuro, en el instante en que decida permanecer en la cabaña junto al Alemán. Veamos su enunciación:

A veces, ya en casa, me preguntaba si seguir a Maira no era una forma de evitar las averiguaciones sobre mi hermano. ¿Qué era primero, salvar el amor o el pasado? El amor era el futuro, el presente y el futuro. ¿Y el pasado? También, presente y futuro; pero la intensidad del pasado en el presente –y ni hablar en el futuro– era pequeña en comparación a la intensidad del amor. Ese era mi orden, entonces: primero amor. Y en todo caso: por qué no pensar sólo en dos términos, pasado y futuro, y olvidarse del presente, que casi siempre era malo. En ese caso, no había dudas: futuro, Maira, amor infinito, libertad, sociedad nueva, nuevo mundo. (pp. 47-48)

Esa “sociedad nueva, nuevo mundo” nos reenvía al horizonte por el que luchaban los padres del narrador, como si estuviéramos todavía en ese tiempo, o como si el tiempo fuera el mismo, circular, pero también alude al futuro, al momento en que encuentre a Maira. Siguiendo a Rogers (2015) podemos preguntarnos qué es lo que no se produce –o no termina de producirse– y por eso vuelve eficaz a *Los topos*. Si la “eficacia política” se trama allí “donde el saber descarrila y se interrumpe el curso de lo esperado” (p. 231), la novela de Bruzzone es una espera por el ordenamiento de los acontecimientos que le suceden al narrador al mismo tiempo que la constatación de su imposibilidad: nada de *lo esperado* ocurre. Por eso consideramos representativa la

escena en que luego de haber perdido su casa, su auto y sus documentos, mientras intenta ordenar el relato para la taxista que insiste en saber qué le ha sucedido, el narrador advierte que “la historia no iba a terminar nunca” (p. 58), y desiste.

Por último, consideramos que la politicidad al interior de *Los topos* aparece tramada en la enunciación acerca de la dificultad del lenguaje para comunicar lo real y transmitir una experiencia: “Por más que hablara, mis palabras no decían demasiado. Piedras preciosas, sí, pero falsas” (p. 90). De este modo, las cosas nunca están demasiado claras: “Rubén hablaba tanto y de forma tan desordenada que lo poco que podía decir Mariano, a pesar de sus esfuerzos, no alcanzaba –o eso creía yo– para dar una imagen clara de quiénes éramos y de lo que queríamos hacer” (p. 105). Aquello que se dice puede ser tan verdadero como falso porque todo es potencialidad: nada asume un carácter definitivo, existe una constante posibilidad de elegir otro camino. Aunque en ciertas circunstancias pareciera que el destino está escrito, el narrador desliza que las cosas podrían haber sido de otra manera, desde cuestiones que pueden resultar trascendentales, como ser militante de derechos humanos, hasta momentos banales, como cuando sale con sus amigos “a lugares para bailar pero no bailábamos” (p. 14). Todo está por *hacerse*, todo *puede cambiar* en un instante, *devenir otra cosa*.<sup>64</sup> Y por eso el lenguaje es ambiguo, demuestra la dificultad para determinar qué está sucediendo en ese universo: si Maira es una “matapolicías” o sólo “alguien que buscaba su lugar en el mundo” o es que el narrador busca “una manera de limpiar la imagen de Maira, recordarla de una forma menos molesta de lo que significaba el tener un hermano travesti que mataba policías” (p. 79). No hay sentidos prefijados, y así como los formularios de identificación nunca dan la opción de “desaparecidos” en el casillero “padres”, la identidad misma es algo que se puede inventar: “vagabundo, albañil, repostero, todas ocupaciones que pude llevar adelante pero que en realidad habían sido casilleros de una grilla administrativa, algo que nunca es del todo fiel a la verdad” (p. 132). Al respecto, transcribimos un último fragmento donde el narrador piensa en Maira:

A veces me pregunto qué habría sido de mí sin ella. Quién la había puesto en ese lugar o, más bien, cómo había llegado yo a ese lugar. Y si de no haberla conocido las cosas hubieran sido iguales –o al menos parecidas. Cuando pienso en eso también pienso en Mariano, que las últimas veces que lo vi hablaba del destino como si fuera una clave

---

<sup>64</sup> Así, cuando Maira desaparece y él va a buscarla a su casa, el relato es ambiguo: “poco a poco todo lo que había construido alrededor de Maira empezaba a tomar un color nuevo, oscuro y al mismo tiempo transparente, como de animal nocturno en medio del frío”, y distintas sensaciones “capaces de convertirse en melodías de alguna composición que todavía no se terminaba de formar” (Bruzzone, 2014, p. 76).

ordenadora mucho más potente que el deseo y capaz de entrar en él como el viento suave en una casa con las ventanas abiertas: las cortinas se mueven, uno las ve y piensa: viene tormenta, y está por cerrarlas, pero como el viento es suave las deja así hasta que se olvida de las cortinas y del viento, y cuando llega la tormenta ya es demasiado tarde. ¿Quién podría pensar que el destino es dado por el deseo?, ¿quién? Bueno, todos. Pero ¿de qué destino hablan? (p. 127)

*Los topos* subvierte los lazos sociales naturalizados y esa subversión permite al narrador, sólo en apariencia, obtener capacidad de acción, lo vuelve capaz, parafraseando a Rancière (2019, p. 81), “de apoderarse de su destino”.

## **2. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad***

No hay nada de *Diario de una princesa montonera* que quede por fuera de los efectos del terrorismo estatal, ya que cuenta cómo lo sucedido en los 70 ha marcado la vida de su narradora desde su nacimiento, deviniendo en “una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado” (Perez, 2012, p. 39). La Princesa es el alter ego de su autora, Mariana Eva Perez, hija de Patricia Roisinblit y José Manuel Pérez Rojo, militantes montoneros secuestrados el 6 de octubre de 1978, detenidos-desaparecidos por un comando de la Fuerza Aérea, secuestrada ella misma junto a su madre y devuelta horas más tarde a su familia paterna. Su hermano, nacido en cautiverio y dado en adopción, fue recuperado en el 2000.

Estos datos biográficos resultan significativos porque si bien existe en la voz de los hijos un evidente distanciamiento del *deber testimonial* en comparación con narraciones anteriores, la biografía de sus autores es un elemento que ningún trabajo académico o reseña periodística se permite soslayar.<sup>65</sup> Se trata además de un diario autoficticio, índice de la dificultad para distinguir “lo público, lo privado y lo íntimo en la Argentina postdictatorial” (Blejmar, 2013).<sup>66</sup> Por otro lado, la biografía resulta importante para señalar cierto capital simbólico que le permite a la narradora acceder a espacios “privilegiados”, algo que ella misma explicita en el diario cuando reflexiona sobre la cualidad *habitable* de la identidad post-traumática (Gatti, 2011) y advierte:

---

<sup>65</sup> Deber testimonial del que la “princesa” se burla al decir que “el temita éste de los desaparecidos” boicotea su “plan de escribir sobre la escritura”, y que se cansa “de luchar”: el “deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (Perez, 2012, p. 12). Uno de los interrogantes principales que atraviesa esta producción es si su narradora podrá convertirse en escritora, en el sentido de sortear la temática dictatorial como la forma institucional y académica con que suele abordarla.

<sup>66</sup> Como señala Silvana Mandolessi (2016) la de la princesa es una “intimidad mediada” propia del carácter liminal del blog, y si bien lo público atraviesa su vida ella lo privatiza al generar la torsión de ciertas palabras icónicas: así, el reclamo de los organismos de derechos humanos deviene en “Memoria, Verdad y Justicia”, la “militante” en “militonta” y los “hijos” en “hijis” marcados por el “temita”. La (dis)torsión del lenguaje: acaso la única manera de que las palabras digan algo nuevo.

¡ajo! Que somos muchos los hijos, millares estamos calculando, y somos sólo una minoría muy privilegiada, urbana, educada, politizada, psicoanalizada, criada en el ghetto o al menos con una antigüedad considerable dentro de sus murallas, los que podemos revertir el signo de la marca. (Perez, 2012, pp. 163-164)

En ese sentido puede “arreglar una visita para unos amigos” a la ex ESMA, aun cuando “todavía no estaba abierta al público todos los días” (Perez, 2012, p. 17). Por último, la dimensión biográfica supone una tensión constitutiva que atraviesa el *Diario*: sobrevuela la pregunta de si es una escritora hija de desaparecidos –que ha podido “revertir el signo de la marca”–, o una hija de desaparecidos que escribe.<sup>67</sup>

Frente a lo esperable del trabajo militante en una organización de derechos humanos o respecto a la dicha que supondría la restitución de un familiar, Perez ofrece otros sentidos y así dice que el hecho de pensar que los hijos son “una victoria de la vida sobre la muerte” no implica que sea eso lo único que “los hijos tenemos que estar vibrando todo el tiempo” (p. 152). Ante la restitución de su hermano tras décadas de búsqueda, la narradora visibiliza otro ordenamiento de lo sensible y expone los conflictos con “Gustavo”, que se resiste a problematizar a la familia apropiadora. Frente a la esperable homogeneidad ideológica de un organismo de derechos humanos, la princesa narra las miserias personales y las falencias estatales.<sup>68</sup>

Es desde ese lugar “privilegiado” de quien conoce “cómo pueden ser las cosas en realidad” que el *Diario* interviene, y algunas escenas que podrían resultar ofensivas significan más bien un atendible posicionamiento crítico. Por mencionar sólo algunos ejemplos, decide tirar el pañuelo de H.I.J.O.S. y dice “Chau Mierda” (p. 150); de su abuela Argentina, militante de Abuelas, dice que “victimizarse siempre fue su droga” (p. 52). Desde ese lugar también se sustrae de debates interminables, como cuando alguien es “de los que culpan a la militancia antes que a los milicos”: antes, la “princesa militanta habría perdido parte de la tarde en discutirle eso, pero a mí que me importa” (p. 186),<sup>69</sup> o cuando unos vecinos colocan una baldosa en homenaje a sus padres:

Se han puesto de acuerdo en algo tan mínimo como marcar la presencia/ausencia de los militantes-populares-detenido-desaparecidos-por-el-terrorismo-de-estado. Lo que

---

<sup>67</sup> Así como la princesa refiere a un “hiji/intelectual, intelectual/hiji, él preferiría lo último, estoy segura” (Perez, 2012, p. 89).

<sup>68</sup> Por ejemplo, recuerda cuando descubre que la policía bonaerense le abrió un legajo por su supuesta militancia en H.I.J.O.S. (Perez, 2012, p. 172), o cuando pide “más y mejores políticas públicas y no tanto voluntarismo de los familiares [...] ¿Me creerían si les digo que, con acceso a fuentes documentales en poder del Estado, encontrar a los niños desaparecidos no es mucho más complicado que esto?” (p. 40).

<sup>69</sup> Urondo Raboy (2012) narra una escena similar con un pariente que le dice: “no te va a gustar lo que voy a decir, pero cuando puedan convocar también a los hijos de los militares muertos por la guerrilla...”, y ella responde: “No hace falta aclarar lo que le contesté. Me tendría que haber ahorrado las respuestas, como ahora” (p. 251).

habrán discutido por cada una de esas palabras y por las que quedaron afuera: revolucionarios, víctimas, dictadura, genocidio. Podría reconstruir esas discusiones con escaso margen de error. No teman, no lo haré, son un embole. (p. 49)

Si en un período la princesa “militonteaba”, en el momento de escritura del *Diario* se ha cansado de discutir o acaso ya no es necesario. La propuesta es disruptiva en tanto representa una *otra* forma de actualizar los 70, buscando un equilibrio entre “el sentido común del ghetto” –la lógica institucional de los organismos de derechos humanos– y “terminar siendo snob” (p. 98). En ese camino la escritura es clave: “Le comenté a mi analista que tengo una imagen: una casa hecha de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar” (p. 77). La narradora no se sirve de la ficción para “trabajar” el trauma, sino que parte de él para trabajar la escritura, y por eso, además de plantear la necesidad de otra memoria sobre los 70, desacralizada y paródica, uno de los desafíos medulares de la “princesa” es “convertirse en escritora”, para lo cual debe trascender la prosa institucional –su antiguo trabajo en Abuelas– como la académica: becaria, estudia el “temita” y la “apichona más la academia que las fuerzas de seguridad”, “se me entumece la pluma y desbarranco hacia el paper o la prensa del ghetto” (pp. 82-88). Por eso desde el comienzo aclara que en su *Diario* habrá invención.<sup>70</sup> En esa trama, la escritura se vuelve metáfora de tejer y viceversa: “Empecé un seminario de crónica con María Moreno y a manera de ejercicio voy a escribir sobre la audiencia. Esta vez llevo cuaderno, no tejido” (p. 84); “Nada de llevar cuaderno. Voví al tejido” (p. 160). Mientras está en un juicio de lesa humanidad, dice que “tejer salva y sana” (p. 38) e imagina que asesinaría a Astiz, clavándole “en la yugular” una aguja de crochet, “posible giro en la narración” (p. 81) que demuestra hasta qué punto la ficción habilita ideas difícilmente pronunciables en otros registros. A su vez, la escritura permite repensar el lenguaje, como esas “palabras que los hijis no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado,

---

<sup>70</sup> Prima el verosímil por sobre la veracidad: “si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (Perez, 2012, p. 9), o cuenta que a su papá “lo secuestraron en su juguetería (*me gusta decir juguetería aunque vendía más artículos de cotillón que juguetes, me gusta evocar los juguetes, que el lector se pregunte adónde fueron a parar esos juguetes robados por los milicos, qué niños jugaron con ellos, y nada de esto pasa si escribo que lo secuestraron en su comercio de cotillón*)” (p. 33). Cuando dice que le han cuestionado hasta “cuánto queso” puede “ponerle a los fideos” jura: “Ustedes saben que mi diario es mayormente ficción, pero lo del queso es Verdad” (p. 133). La ficción es el modo de evitar el “nestum del sentido” de la “prosa institucional” y académica, para “torcer” el “destino de militonta” y “devenir Escritora” (p. 46), uno de sus desafíos: “Ya comí con Mirtha Legrand, ya encontré a mi hermano [...] Sólo me falta ser una escritora famosa” (p. 159).

máquina, tabique”,<sup>71</sup> o incluso crearlas: “Fue lo único que pude escribir esa vez. No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando” (p. 125). La escritura también posibilita el olvido y por eso la princesa implora a distintas deidades “que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva” (p. 17).<sup>72</sup>

De esta manera, frente a todo aquello que los organismos de derechos humanos y la familia,<sup>73</sup> el Estado,<sup>74</sup> la academia y la generación de militancia<sup>75</sup> no dicen o ya no significan, “cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dicen nada”, la escritura de ficción permite a la princesa volverse “liviana, con mi vacío auestas” (p. 65). Es también la forma de acercarse a su madre.<sup>76</sup> Pero además, la literatura le permite “cantarle a los que están presentes”, como reza su epígrafe tomado de *Bomba Estéreo*. En ese movimiento interrumpe los sentidos prefijados y propone otro régimen de lo sensible: así, cuando vuelve a pasar por la casa donde vivió con sus padres y donde han colocado una baldosa-homenaje, la princesa asegura no pensar en el secuestro sino en el presente, “en todos los paraguas del otro sábado” que la resguardaron de la lluvia (p. 108). Esa posición le permite tomar distancia de la generación anterior:

La Princesa está en las antípodas del Fervor Montonero pregonado por su padre. Las demostraciones políticas enardecidas le dan un poquito de vergüenza ajena. Ella es todo recato y pensamiento crítico. Detesta *El que no salta es militar*. Cantar de bronca no le sale. Era un problema que tenía con los escraches. El sábado, en homenaje a los compañeros detenidos desaparecidos de Tres de Febrero, en Caseros, en una plaza con calesita y helados, se leyó el nombre del padre. [...] Y la Princesa, su hija, la que se le parece tanto, grita Presente y hace la V de la Victoria. El protocolo no le gusta, pero es parte de sus obligaciones. (p. 70)

---

<sup>71</sup> Otra similitud con Urondo Raboy (2012) para quien caer “no es caer”, chupar “no es chupar”, cita “no es cita”, fierro “no es fierro”, capucha “no es capucha”, entre otras (pp. 210-211).

<sup>72</sup> Similar a Alcoba (2008) que escribe no tanto para recordar sino para conseguir olvidar (p. 12).

<sup>73</sup> Su abuela dice que su hijo era “bueno, buenito, amoroso, lindo, rubio”, “muy distinto de las tres fotos que están bajo el vidrio del aparador” que a la princesa le “dan un poco de miedo” (Perez, 2012, p. 24).

<sup>74</sup> Del gobierno porteño dirá que “les roban la iniciativa”: “vemos circular a Eduardo Luis Duhalde y a muchos otros funcionarios de traje, desde el costado. Somos espectadores de lo que debió ser nuestro propio acto y rumiamos juntos nuestra bronca” (Perez, 2012, p. 140).

<sup>75</sup> Dice que su padre siempre será “un montonero guapo, joven, mártir y nunca un claudicante ni un traidor” como es el Nene, sobreviviente que devino “triste fotocopia del militante político, un operador profesional, un canalla que aparatea hasta en los velorios” (Perez, 2012, pp. 23-24). En un homenaje a su madre la princesa intenta “no prestar atención a nada más. Ni a la semblanza lavada de la generación de los 70, ni al autobombo de la institución homenajeante-homenajada, ni a la lectura de los nombres, ni mucho menos al grito (¿por qué hay que gritar?) treinta-mil-compañeros-detenido-desaparecidos-resentes-ahora-y-siempre”, aunque se sepa “la liturgia de memoria” (p. 27).

<sup>76</sup> Por ejemplo, al leer las cartas que enviaba a un ex novio preso: “Ella está ahí, en su escritura” (Perez, 2012, p. 141). Así como en un momento la narradora afirma que su padre se le “volvió un extraño” (p. 25) también le sucede con su madre: con sarcasmo, encuentra un libro que dice que la secuestraron “por practicar natación y tenis, pero sobre todo por federada de ping-pong” (p. 26).

No obstante, la actualización de los 70 adquieren otra intensidad con la llegada del kirchnerismo, por eso la narradora llora la muerte de Kirchner y recuerda cuando lo conoció:

Mientras todos recorrían el despacho y se sacaban fotos, quedé un minuto a solas con Néstor delante de una ventana que da al río. Ahí fue cuando le conté que me había arrancado lágrimas políticas el día de su asunción y le hice prometer que no me arrepentiría. Después sí me arrepentí, mucho, me sentí usada, ¡forreada!, dejé de hacer la V. Los goles secuestrados marcaron el lowest point de mi relación amorosa con los Kirchner. Pero ahora me panquequeo. (p. 190)<sup>77</sup>

La reivindicación de la militancia setentista por parte del gobierno se mide en “la distancia” entre lo simbólico y lo material, “entre lo dicho y lo hecho” (p. 193). En esa crítica a la Argentina del kirchnerismo –la “Disneyland” de los derechos humanos (p. 126)–, la militancia de sus padres se actualiza en el regreso de significantes como *política*, *revolución*, *patria* que, como en Robles, suenan anacrónicos. Empleando la figura benjaminiana del pasado a través de un recuerdo tal como aparece en un instante de peligro, Rogers (2009) afirma que “el sentido de un texto procede no sólo de sus elementos sino también de lo implicado en su lectura”, de manera que “la literatura puede ser un lugar donde entrever lo todavía no visto, elaborar lo que intuye y evocar en el hoy lo acontecido”, motivo por el que existen ficciones “más permeables al contexto” (p. 171). Al respecto, es interesante una escena en que la princesa anticipa lo que (no) será la política de derechos humanos del macrismo (2015-2019):

Estoy en una playa con Macri y otra persona, un hombre joven. La playa es de arena blanca, veo apenas una punta y una porción de agua. Debe ser playa de río, porque no hay olas. El agua está quieta. Macri me habla de su gestión. Es convincente, seductor. Me envuelve. Me doy cuenta. Desesperada, le ruego: Decime qué pensás sobre los juicios. Porque con todo lo que me estás contando te tengo que votar, pero sé que estás en contra de los juicios. Decime, por favor, decime qué pensás. Macri se queda callado y me sonrío con la sonrisa de Astiz. (Perez, 2012, p. 83)

La sonrisa de Astiz en la cara silenciosa de Macri en el contexto de 2012 echa luz al producir no sólo una anticipación sino también un anacronismo: sobredeterminada, la imagen genera un desfase respecto al tiempo referido en tanto el pasado continúa operando en el presente, a la vez que anticipa el futuro. Del mismo

---

<sup>77</sup> Cuando parece olvidar sus diferencias con el kirchnerismo, las resalta: “Todos los días, de a ratos, lo lloro. Consumo Néstor a toda hora, por todos los medios de comunicación y las redes sociales. Lo veo tan simpático, tan querible... ¿Cómo dudé de él? ¡Qué desleal, qué poco Princesa Peronista! Debería haberle pedido una audiencia por mi cuenta para transmitirle Todo Lo Que Sé sobre niños desaparecidos. En lugar de eso, me ofendí con él porque no hacía nada. Oh, oh, soy tan culpable. Lloro” (Perez, 2012, p. 193). Y más adelante: “Ya no es por él. Lloro por lo maravilloso que sería creer de verdad en todas estas lágrimas, creer de verdad en estas pasiones. Lloro por Paty y por Jose. Lloro porque por momentos, ebria de cánticos y drogada de consignas, gracias Néstor, fuerza Cristina, por momentos me lo creo” (p. 194).

modo, en una de sus pesadillas, la princesa sueña que su abuela Argentina *cirujea* “perdida o en la clandestinidad”, lleva “bolsas de nylon y su sonrisa es más extraviada que nunca”, y envía a la narradora al banco por unos papeles de familiares de desaparecidos (pp. 11-12), imagen superviviente de la crisis del 2001 y de la descomposición del lazo social tras la profundización de las medidas económicas adoptadas durante la dictadura.<sup>78</sup>

En resumen, el *Diario* tiende a romper con la cristalización de una mirada que, aunque (o porque) progresista, corre el riesgo de toda política de la memoria: monumentalizar el pasado. En ese camino, la escritura literaria activa supervivencias que visibilizan otros cuerpos, otras injusticias, otros desaparecidos que carecen del “glamour actual”, como ironiza la princesa, y sugieren cruces temporales.<sup>79</sup>

### 3. *¿Quién te crees que sos?*

Ángela Urondo Raboy (2012) realiza uno de los más explícitos llamados para que los integrantes de hijos sean considerados víctimas directas de la última dictadura militar. Según ella, ser considerados “hijos de” militantes “protege” a la sociedad “de oír claramente que el terrorismo de Estado fue en contra nuestra, en primera persona, y no solamente en contra de nuestros padres”, y en ese sentido asegura ser parte de “la última generación afectada directamente por la represión de la dictadura, no solamente los huerfanitos, hijos de la generación desaparecida”, sino “los desaparecidos mismos” (p. 261). De este modo, su testimonio literario<sup>80</sup> no aborda la condición de ser hija del poeta y periodista Francisco “Paco” Urondo y de la periodista Alicia Cora Raboy, sino que en sus reflexiones breves, poesías, entradas de diario, documentos legales, cartas y relatos de sueños y pesadillas la narradora cuenta su singular recorrido de des-adopción y la toma de conciencia de ser víctima directa de la violencia estatal: cuando en el juicio

---

<sup>78</sup> Estas “inesperadas supervivencias” *dan a leer* otros sentidos, y no casualmente se presentan en los entresueños (Rogers, 2015, pp. 220-221).

<sup>79</sup> En el *Diario* el terrorismo estatal se actualiza en otros tiempos y espacios: la “latitud es un azar, la lengua es un azar, la historia es la misma” (Perez, 2012, p. 133), por eso genocidios como el de Ruanda, los desaparecidos de los 90 en Argel y el hostigamiento de la policía sobre las madres que reclaman justicia cobran sentido en relación a la biografía de la narradora (p. 15). Así, busca “interesar a todos los fans de los desaparecidos locales en esos otros desaparecidos en colores berretas que no lucen en los posters tan bien como el Che, morochos, con bigotes, mayormente pobres y musulmanes. Y las desaparecidas, peor: con velo” (p. 150).

<sup>80</sup> Si bien la contratapa habla de un libro testimonial, en su interior aparecen distintos géneros discursivos. Según Arfuch (2015) “transita libremente” los géneros “memoria, testimonio, autoficción” (p. 824).

por sus padres deba enfrentarse a las caras de los genocidas, recordará que son rostros ya vistos (p. 238).<sup>81</sup>

Esta producción literaria está constituida por cuatro apartados. En el primero, “Documentos (Palabras inapelables)” se presentan notas como la que Paco Urondo escribe para manifestar la herencia de sus bienes a sus tres hijos (Claudia y Javier, del primer matrimonio con Graciela “Chela” Murúa, y Ángela), y cartas, como aquella en donde Paco y Alicia cuentan su vida en Mendoza, que Ángela encuentra a sus 20 años. También hay dos fotografías, en ambas Ángela es un bebé, una en los brazos de su madre y otra en los de Paco, cuyo rostro aparece cortado, acaso como medida de protección. El segundo apartado, “Crónicas (Palabras hacia afuera)” es el diario de Ángela en donde describe los viajes a Mendoza, donde retorna cuando recupera su identidad y en 2010, cuando comienza el juicio a los responsables del asesinato y desaparición de sus padres.<sup>82</sup> El tercer apartado, “Conclusiones (palabras interiores)” trabaja sobre su presente, el largo camino de des-adopción, los sueños y pesadillas que atravesó hasta comprender que se trataban de memorias silenciadas que, a través de la escritura, comienza a poner en palabras. Finalmente, al cuarto apartado se denomina “Correspondencia (palabras nuestras)” y está constituido por una carta que ella escribe a sus padres, intento anacrónico de comunicación posibilitado por la escritura, legado para sus hijos, Boris y Rufino, principales destinatarios en el epígrafe de su libro.

---

<sup>81</sup> Postura que enfatiza en el epígrafe al dedicar el libro a la memoria de los niños que pasaron por centros clandestinos de detención como Alejo, secuestrado con cuatro años junto a su madre y asesinado a golpes en 2004, y Josefina, secuestrada con cinco años, abusada, liberada y muerta de un auto disparo accidental (Urondo Raboy, 2012, p. 92). Al conocer “lo que les hacían ahí a los chicos” la narradora dice no poder sentirse “excepcional”: “yo generalmente hablaba ‘del secuestro y asesinato de mis padres’ [...] Desmenuzando, empecé a tomar también conciencia de mi propia vivencia durante el tiroteo y el secuestro; entonces, el relato pasó a ser ‘mataron a papá y a mí me secuestraron junto con mamá’ [...] me fui asumiendo como ex detenida desaparecida y me empecé a preguntar si había alguna diferencia entre los demás ex detenidos desaparecidos y yo por haber sido niña en el momento de mi secuestro” (pp. 93-95), por eso propone reconocer a los hijos como “compañeros de celda de nuestros padres secuestrados” (p. 96), posición que le permite construir, escritura mediante, una voz propia y crítica para disputar los sentidos de los 70.

<sup>82</sup> Recuerda su viaje a Mendoza en 2001 como “un gran primer paso para todos nosotros, como individuos y como sociedad, dispuestos a curar antiguas heridas” (Urondo Raboy, 2012, p. 64), hecho que se intensifica en 2010 cuando al homenaje a sus padres asistan “hasta los menos entrenados en materia de recuerdos públicos” (p. 63). Socializando la memoria, cuando un testigo señale el lugar del que se llevaron a su madre, Ángela dice que “lo que le hicieron a mamá se lo hicieron un poco a él también, la represión fue contra los dos y contra todos”. Nos reenvía al momento en que en el film *M Prividera* (2007) asegura que no es posible decir que vivimos en democracia hasta tanto no se conozca qué sucedió con los desaparecidos.

A continuación, nos centramos en aquellas escenas en las que advertimos pliegues de lo político respecto a la memoria, la militancia y la actualización del pasado en el presente.

En 1976 la cúpula de Montoneros envía a “Paco” Urondo a Mendoza, que viaja junto a Alicia Raboy y su hija Ángela.<sup>83</sup> Urondo Raboy (2012) reproduce una carta fechada en diciembre de ese año en donde Rodolfo Walsh advierte el error de ese traslado: “Cuyo era una sangría permanente desde 1975, nunca se la pudo poner en pie” (p. 21), y transcribe un fragmento del libro *Noticias de los Montoneros* que brinda el verdadero motivo del traslado (pp. 23-26). Estas citas de autoridad resultan significativas porque marcan un pliegue en el reclamo habitual hacia los padres, al introducir una distinción entre la cúpula y los militantes de base. Si bien el hecho de que haya justicia “hace una enorme diferencia” (p. 62), la narradora asegura que perduran prácticas injustas como el “entramado de complicidad” judicial (p. 43), de modo que la crítica se desplaza hacia otros agentes.<sup>84</sup> En este sentido, nos detendremos en escenas que señalan una disrupción en el reparto de lo sensible de la comunidad (Rancière, 1996). La primera:

Están por ahí los integrantes del grupo Karamelo Santo, con algunos de ellos nos conocemos desde la prehistoria, abrazos emocionados de estar reencontrados en semejante evento. Al rato, tocan ese tema que dice: ‘No tengo mamá./ No tengo papá’, y yo salto, bailo y grito como loca, arruinando mi garganta, divirtiéndome a montones [...] Me da gracia ver de lejos al ministro de Gobierno, bailando una canción que justamente dice: ‘La policía no baila./ Gobernador no baila...’. Hay algunas personalidades venidas especialmente para la ocasión, son tratadas como si fuesen verdaderas estrellas de rock. Hay algo de cholulismo y de zarpazo por el rédito político, pero está la gente, que toca los tambores y empieza a marchar con velas encendidas desde la Casa de Gobierno hasta los Tribunales Federales. Alguien de la organización me dice que tengo que estar delante llevando la bandera. Es el momento de la foto y no me muero por estar, especialmente cuando hay gente dispuesta a disputar ese espacio a los codazos, como si fuese un desfile de Giordano. Otros quieren llevar del brazo, un poco a la fuerza, a las mamitas de pañuelos blancos, para así asegurar que saldrán al día siguiente en los medios. Me salgo, me escurro, me escapo y me voy con mi gente, que baila, transpira y me convida vino tinto de una caja de cartón babeado. (p. 74)

Dentro del espacio común, la narradora distingue y ocupa una zona menos partidizada, pero igualmente política, tramada por “mi gente”, mientras “los

---

<sup>83</sup> El traslado respondería al incumplimiento del artículo 16 del “Código de Justicia Penal Revolucionario” de 1975, “Deslealtad”: “Incurren en este delito quienes tengan relaciones sexuales al margen de la pareja constituida, son responsables los dos términos de esa relación aun cuando uno solo de ellos tenga pareja constituida” (*Lucha armada*, 2007, p. 125).

<sup>84</sup> Elemento que indica la necesidad de atender las zonas de contacto entre campo literario y el político.

funcionarios y los famosos pronto se retiran, con la prensa detrás de ellos” (p. 75).

Sucede que el sentido del discurso político-protocolar le resulta insuficiente:

Lo de los homenajes es como lamerse las heridas: hay momentos en que eso cura o llena algún vacío, y otros momentos en los que remueve, lastima, duele y desgasta. Nunca se sabe cómo va resultar, y yo tengo mis mañas. No me llevo del todo bien con los discursos, los clichés semánticos, los golpes bajos, *las consignas precocidas, la figura inflada de los héroes mártires*. A veces, cuando se grita ‘¡Presentes!’ por los desaparecidos, se me estrujan el alma y las tripas, de sentirme tan sola. Quisiera gritar: ‘¡Ausentes! ¡Ausentes, ahora y siempre!’ Y dejarlos a todos mudos. [...] No quiero llenar agujeros, por respeto a ellos y a la ausencia misma. No alcanzan las fotos que los recuerden. Ni el acto, ni la baldosa, ni los libros, ni las placas, ni el avisito recordatorio en el diario, ni la medallita, ni las chupamedias, ni nada, porque hay días en que absolutamente nada llena este vacío, esta derrota, esta muerte miserable que nos tocó conseguir, sin laureles, coronas ni glorias. (p. 197, nuestras cursivas)<sup>85</sup>

En esta escena observamos algunos rasgos recurrentes respecto a la disrupción de sentidos esperables: el desgaste que generan los actos simbólicos, el abuso de consignas que pierden sentido a fuerza de repetición, el imperativo de ser crítico sin ensombrecer la figura del mártir. Frente a la satisfacción que supondría el homenaje, la narradora ofrece una sentencia conflictiva: las reparaciones, materiales o simbólicas, son insuficientes.<sup>86</sup> En esta clave, podemos leer ciertas escenas en su dimensión *superviviente*, asociaciones imprevistas que dicen algo más que lo explicitado. Veamos el apartado “Vigilia” que aborda la noche previa al juicio a los responsables del asesinato y desaparición de sus padres:

Hay unas cien antorchas nuevitas, a estrenar, hechas de caña y latas de pinturas en aerosol recicladas, prolijamente recortadas y sujetadas con alambre. Las hicieron las personas del asentamiento Puente de Hierro y las mandaron por la tarde, con todo el sentimiento, representando al barrio. A la noche, la mayoría de ellos no las podrán ver ardiendo; sucede que hace unos días sufrieron un ataque contra sus casitas, hechas de chapas, nylon y cartón. Desde que les dispararon, el fantasma del desalojo ronda, así que ellos se quedarán resistiendo en sus hogares, tendrán su propia vigilia y estarán presentes en cada fueguito que queme. Nos convocamos nuevamente en el lugar donde perdí a mis padres: la esquina de Remedios de Escalada y Tucumán, partido de Guaymallén, Mendoza. (pp. 70-71)

De este modo, la narradora presenta momentos en que el terrorismo estatal se actualiza en el presente: visibiliza continuidades en el tiempo, persistencias que reenvían hacia ese pasado. La mención a las personas del asentamiento que fabrican las antorchas para la vigilia deviene consecuencia de la derrota en el pasado, “espantos” que “existen en tiempo presente” (Schwarzböck, 2016, p. 140), terrores “duraderos”

---

<sup>85</sup> Las “consignas precocidas” puede relacionarse con la “expresión pre-pensada, nestum del sentido, que ya no me dice nada” de la Princesa montonera (Perez, 2012, p. 46).

<sup>86</sup> Postura heredera de ese modelo matricial que es *Los rubios* y su puesta en escena de una ausencia imposible de colmar, o de la “ausencia de sentido” (Gatti, 2011).

asentados “sobre los efectos del terrorismo de Estado” que evidencian la fragilidad de la ficción del lazo social (Lewkowicz, 2006, p. 48). La represión sufrida por los militantes setentistas que buscaron transformar el orden social *sobrevive* en las injusticias del presente, en la represión sufrida por quienes habitan en la precariedad del temor al desalojo. Al igual que cuando la narradora se sustrae al acto oficial hacia el espacio construido por *su gente*, pese a la distancia geográfica, son quienes permanecen en el asentamiento los que practican la memoria con la que ella se identifica.<sup>87</sup> En esa sintonía, luego de tener una pesadilla en que es atacada y logra escapar junto a sus hijos, la narradora escribe: “Todos a salvo. / ¿No?/ No. / (Julio López, Silvia Suppa, NNs...)” (Urondo Raboy, 2012, p. 230):

¿Acaso la represión empezó un 24 de marzo? ¿Acaso la dictadura terminó definitivamente en 1983? [...] A pesar de las garantías constitucionales de la democracia, existen *grietas temporales* por las que se sigue filtrando el daño del terrorismo de Estado que todavía gotea en la actualidad. El tiempo no aleja la historia, no la borra, no la desaparece: la resignifica. (p. 265, nuestras cursivas)

Por esas “grietas temporales” se filtran las supervivencias. En idéntico sentido:

Siento necesidad de hacer una reflexión por toda la gente invisible, sin nombre, dar un recuerdo simbólico para los que perdieron todo, y para los que fueron tragados por la historia, sin que nadie en el presente pueda siquiera significarlos, todos los desaparecidos anónimos, especialmente los niños, los que no sobrevivieron, los que nunca fueron libres, los reasignados y mentidos, los que todavía no se dieron cuenta de que son ellos mismos, parte de esta misma historia, de esa gran mentira, de no ser quien se cree ser. (pp. 98-99)

En la entrada titulada “Palabras para mí” la narradora dice que si bien aquello que su padre escribió es anterior a su nacimiento y por tal motivo nada de lo escrito es directamente para ella, “cuando lo leo, creo todo lo contrario. Siento que todo fue escrito para mí, en clave, para el día en que necesitase su palabra” (p. 205). Desde la idea de anacronismo (Didí-Huberman, 2009) se puede pensar en diálogos extemporáneos habilitados por la escritura literaria. De hecho, en una “operación formal de anacronía” (Amado, 2009, p. 165), en el apartado final “Correspondencia”, Ángela escribe una carta a sus padres.

---

<sup>87</sup> Este elemento se replica en otras escenas, como cuando dice que de niña la única que la entiende es la “muchacha con cama” que contrató su familia, porque al llorar llora con ella y le canta una canción que años después ella cantará a sus hijos. Así como se sustrae al acto oficial, en su infancia necesita de un espacio privado para pensar en su historia, por eso huye de su padre adoptivo en una discusión y se encierra en el baño: “los momentos de más profunda conexión con mis padres, con mi propia historia y conmigo misma fueron ahí, con las floritas azules, en ese contexto de adrenalina, miedo y opresión. Ojalá hubiese encontrado otro refugio al que llegar por mi cuenta y no escapando” (Urondo Raboy, 2012, p. 119). Del mismo modo dice que le “enseñaron que los trapos sucios había que lavarlos adentro de la casa [...] Acá estoy, desaprendiendo, desacatando, rompiendo la barrera de lo que era íntimo, escupiendo la mugre que todavía guarda esa casa, diciendo todo lo que nunca antes pude decir” (p. 244).

Al igual que veíamos con la “princesa montonera”, a través de la escritura literaria la narradora de Urondo Raboy (2012) privilegia otros aspectos de su padre, figura que descubre “tarde”, a sus 20 años. Así, se interesa por aquello que dice más que esa primera fotografía en blanco y negro con “oscuros bigotes, abundante pelo negro”, tan “masculino y peronista, un morochazo argentino”, al que dice podría haber confundido con Rucci “–si se me permite–” o con “el carnicero del barrio” (p. 143). A diferencia de la recuperación discursiva de H.I.J.O.S. –a la vez que su consecuencia– la narradora busca recuperar otra dimensión:

Poco antes de los 20, explotó la historia; los cajones empezaron a escupir fotos, de los placares salieron cajas de archivos y mientras me iba reencontrando con todo esto, me sorprendía ver que papá en las fotos de la familia, de su infancia y juventud, *era tan distinto de aquella otra de la revista fotocopiada*. Una piel rosada, suave, y rasgos casi delicados para un hombre, de pelito *rubilingo* y una sonrisa desde la boca a los ojos. (p. 143, las primeras cursivas son nuestras)

A mediados de los 90, la imagen que las revistas universitarias rescatan de “Paco” es la del militante. Al mismo tiempo, su imagen es reconocida, por eso Ángela se propone *rescatar* “otras fotos de papá”<sup>88</sup> pero también de su madre, opacada frente al recuerdo omnipresente de Urondo:

Alrededor de mamá siempre hubo un manto de silencio, un tabú: era algo de lo que no se podía hablar. Pocas veces alguien la nombraba. Cuando excepcionalmente mi madrastra contaba algo de su *prima Alicia*, eran anécdotas lejanas, de la infancia [...] Papá, en cambio, era un verdadero secreto [...] A medida que profundizaba con él, me daba cuenta de que, en cambio, de mamá no había casi nada (*Alice in Nowhereland*). Tal vez, el problema fuese la comparación, el paralelismo entre la enorme cantidad de maneras en que a él se lo sigue evocando, manteniendo su recuerdo vivo y poniendo su nombre luminoso en la marquesina de la memoria colectiva, contra el olvido o la omisión, la diferencia abismal entre el muerto popular y la solitaria muerte anónima. (pp. 140-141)

En este sentido su madre está “doblemente desaparecida” (pp. 140-141)<sup>89</sup> y por eso la narradora la busca “especialmente a ella, a pesar del cuentito sobre *cómo* y *dónde* está su cuerpo muerto” (p. 118). Cuando el Equipo Argentino de Antropología Forense requiere información sobre sus rasgos físicos, ella no tiene respuestas y esa incerteza alimenta su escritura, su interés por conocer más allá de la militancia,<sup>90</sup> elemento relacionado con su propia maternidad, momento en que se siente “enormemente conectada” a su madre, “para siempre una *madre niña*, irresuelta” junto a “toda una

<sup>88</sup> Parafraseamos el título “Otras fotos de mamá” de Bruzzone ([2008] 2015, pp. 37-46).

<sup>89</sup> Urondo Raboy asume una posición similar en un homenaje a sus padres realizado por *Carta Abierta* en junio de 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I9FhFagt47Y>.

<sup>90</sup> Así descubre que estudiaba danzas españolas y vóley, que tocaba la guitarra y el bombo e integraba un grupo de folclore, que le gustaba “cantar, ser feliz” y que sus piernas “no pasaban inadvertidas” (Urondo Raboy, 2012, pp. 146-159).

cadena de mamás que nos fueron pariendo” (p. 187). Así, escribe para dejar rastro de una “memoria corporal” materna (p. 224) y para una tercera generación (Peller, 2015): “Ahora que tengo hijos, mi compromiso se renueva con ellos [...] porque ellos no estarían acá si yo no hubiese sobrevivido todos estos años” (Urondo Raboy, 2012, p. 263).<sup>91</sup>

“¿Cómo resumir 35 años si durante los primeros 20 me fue vedado el acceso a la verdad? ¿Y después? Otros 15 años de dura tarea de reconstrucción: de mi vida, de mi historia, de mi identidad. ¿Y ahora?” (p. 238). La respuesta de la narradora está hecha de “relatos”, como advierte en el prólogo, escenas que sólo la ficción puede nombrar. A partir del lenguaje que le permite tensionar lo aprendido, traza puentes entre el pasado, el presente y el futuro y se vuelve precisa: ¿su familia *mintió* u *omitió* datos sobre su filiación? En el diccionario busca la diferencia entre “mentir” y “omitir” (p. 115).<sup>92</sup>

Las palabras también le permiten satirizar la decisión de la cúpula de Montoneros de enviar a su padre a Mendoza, un juicio “Revolú(cionario)” (p. 155), y construir su identidad en oposición a la generación setentista, condensada en la figura del “Sr. Orga”, ex militante que acapara la palabra en un homenaje y reivindica lo hecho. Aunque la narradora imagina “lo fácil que sería bajarlo del escenario, o rajar una puteada que llegue bien clarito a todos los oídos” toma consciencia de que, “aunque suene raro, no estoy así de enojada y *sé que voy a tener tiempo luego para escribir lo que pienso*” (p. 204). Con el capital social de ser hija biológica de militantes y víctima directa, la narradora podría discutir; sin embargo, ha habido un desplazamiento hacia la escritura, en donde todo es posibilidad y las certezas de la generación anterior se cambian por palabras sin significados definitivos –como mencionamos, caer “no es caer”–.<sup>93</sup> Las de “Sr. Orga” son “palabras que no comprendo. Peronistas, gorilas,

---

<sup>91</sup> La escritura literaria deviene forma de comunicación intergeneracional: “Hace días que me vengo resistiendo a verme reflejada en este *espejo-espejito*, pero todos estos días, en algún momento, pienso: ‘Mi bebé chiquito tiene ahora la misma edad que tenía yo entonces’... Y porque en los próximos días eso seguramente va a seguir haciendo ruido, lo escribo, queriendo regular el volumen, para que no aturda” (Urondo Raboy, 2012, p. 199).

<sup>92</sup> Desde que conoce qué hacían sus padres hasta cambiar su apellido transcurren diez años de contradicciones. Si bien agradece a su familia adoptiva todos los cuidados, reprocha el silencio de “mantenerme aislada de mi familia montonera y peligrosa” (Urondo Raboy, 2012, pp. 178-179). En el recuerdo de ese pasaje, la escritura: “Todavía escribo para salir de esa opresión, de esa forma de versionar los hechos a la que fui acostumbrada, obligada. No voy a dar nunca las gracias por esa jaula de mentiras que todavía me aprisiona”; escribe “con los codos” un camino que no es “todo rosado”, que está hecho de “[m]entiritas, omisiones, trampitas” (pp. 180-184).

<sup>93</sup> Este elemento también se observa en el juego de palabras cuando habla de su desadopción: “Decidí devolverme a mis padres. Restituirme a mí misma, como un acto absoluto de soberanía. Di el salto, creyendo que al vacío, pero estaba lleno de los míos, sosteniéndome [...] Apelé lo inapelable. Moví lo

montoneros. Dictadores, asesinos, triple A. Traidores, listas negras. Torturas, muertes, desaparición forzada” (p. 192). La narradora incluso vuelve conflictivas las palabras contemporáneas a su época de escritura, como cuando dice que la clase media “vuelve a hablar de ‘querer militar’. Yo no puedo evitar odiar ese término. La palabra ‘militar’ no me termina de gustar, me provoca rechazo. Me suena a... militar, justamente. [...] ¡Yo-no-querer-militar!” (p. 247). La escritura permite sutilezas como “Me devolvieron, pero seguí perdida”, “Volviendo. Lejos de haber llegado” (p. 193), y el ordenamiento de lo que sabe y lo que desconoce:

Al ir escribiendo voy deduciendo, encontrando la ubicación cronológica de algunos hechos. No puedo decir con precisión qué cosa fue antes o qué cosa fue después; sólo sé que hubo varios, antes, y después. No me doy cuenta del momento en que termina un capítulo hasta que lo estoy viendo desde el capítulo siguiente: es pasado, ya fue. *Pero el pasado nunca se va a ninguna parte.* (p. 208, nuestras cursivas)<sup>94</sup>

La narradora propone “inventar” palabras para decir “algo propio” sobre aquello que “no nos ha dejado de pasar” (p. 262). Si cuando era chica estaba “desarmada de las palabras aun ni aprendidas” (p. 214), de adulta lo resuelve en lo simbólico: a la manera de un *ideograma* (Jameson, 1989), frente al “maleficio” que es el silencio, la escritura se revela como conjuro. Así, cuando sueña que alguien le pregunta si están en un entierro, la narradora responde: “*es la alumbrada de mis padres*” (Urondo Raboy, 2012, pp. 222-235).

#### 4. *Aparecida*

*Aparecida* es el título de la producción literaria autobiográfica de Marta Dillon y la que concluye la serie de la “literatura de hijos” tal cual la hemos planteado, por un lado, debido a su fecha de publicación (2015) que corresponde simbólicamente con el fin del “nuevo momento de la memoria” (Zarco, 2015) y, por otro, a un elemento distintivo respecto al resto de estas narrativas: la aparición de los restos de su madre, detenida-desaparecida por la última dictadura militar. Cuando su amiga Raquel Robles le dice “Ya no vas a ser más hija” porque han aparecido los restos de su madre, Dillon (2018) escribe: “Hija voy a ser siempre, pero si algo intento todavía, tres años después, es, justamente, apropiarme de esos restos” (p. 46).

---

inamovible. Transgredí, subvertí, cuestioné. Derribé a patadas lo establecido, constructivamente. Sacudí el universo establecido, accionando una evolución. Revolucionando” (Urondo Raboy, 2012, p. 184), palabras que le permiten ser específica: decir que su adopción fue “legal, pero ilegítima” (p. 185).

<sup>94</sup> Como sucede al narrador de *Los topos* (“Pero ¿de qué destino hablan?”) y de “Sueño con medusas” (Bruzzone, 2015, p. 74) para quien el pasado regresa “como las verrugas, que siempre vuelven”.

Dillon tiene diez años cuando el 28 de octubre de 1976 la dictadura militar secuestra y desaparece a su madre, la abogada y militante Marta Taboada, lo que nos permite plantear que en su caso la “pulsión de conocimiento” propia de la generación de los hijos (Basile, 2019, p. 255) más bien asume la forma de una pulsión de recuerdos compartidos porque, a diferencia de otros hijos-escritores recién nacidos cuando desaparecieron a sus padres, Marta conoció y compartió momentos con su madre,<sup>95</sup> de modo que encontramos escenas íntimas y cotidianas, como cuando la narradora recuerda pasarle las pinzas de los ruleros a su madre:

ella se hacía la toca y me preguntaba pavadas de la escuela y yo sentía que estábamos unidas por algún secreto de Estado [...] Y seguí sintiéndome privilegiada cuando me hizo la toca a mí por primera vez y los temas entre nosotras se habían vuelto tan trascendentes que yo había quedado inhabilitada para llorar cuando el peine se enredaba entre mis rulos y sólo arrancándolos volvía a deslizarse. Ella tenía la ansiedad por decírmelo todo, quería que entendiera del amor, de la muerte y de la revolución; y yo creía que entendía. (Dillon, 2018, pp. 59-60)

Es decir, de niña la narradora sabía que su madre militaba y que su vida estaba en riesgo, de ahí la mención a esa “ansiedad por decírmelo todo”. Uno de sus recuerdos es cuando acompaña a su madre en auto para ayudar a sacar del país a una compañera que, tiempo después, le envía una carta en donde le pide que se cuide, que sabe que su vida corre peligro. Leída “a escondidas”, la narradora no necesita verificarlo con su madre, sabe: “yo ya escuchaba las penas de muerte que se anunciaban en la tele a través de comunicados numerados y leídos con voz marcial” (p. 174). Poco tiempo antes del secuestro, ella se va de campamento con su madre, el novio y las hijas de él, y retrospectivamente se pregunta qué hacían “pescando y encendiendo el fuego para cocinar cuando el aliento de los captores ya enturbiaba la vida cotidiana”, y piensa “que ella ignoraba el olor de la matanza alrededor, que por alguna razón se sentiría a salvo, que no sabía *exactamente* lo que le podía pasar” (p. 173). Cuando dejan su casa de Flores para mudarse clandestinamente a Moreno, la narradora olvida su pollera y la madre promete solucionarlo, la niña es consciente de la peligrosidad de esa promesa:

¿cómo lo iba a hacer? Si yo sabía por qué nos habíamos ido de casa, sabía que había *caído* Mario, yo misma había ido al bar de la última cita para ver si llegaba más tarde

---

<sup>95</sup> En este sentido, la novela tensiona la categoría de *postmemory* (Hirsch, 2021) y se aproxima más a la definición de “testigo-observador” (*bystander*) ofrecida por Gamarro (2015, p. 492), a la de “memoria de segunda generación” (Sarlo, 2005) y a la de “doble memoria” (Basile, 2020, p. 327).

y cuando volví salimos de la casa las mujeres y los niños como si se fuera a incendiar. (p. 176)<sup>96</sup>

En ocasiones la niña es una interlocutora legítima de su madre, como cuando ésta le pregunta si le “parece bien” que su nueva pareja se quede en su casa: “vos sabés que puede ser peligroso”, agrega su madre, pero Dillon “quería que se quedaran, quería que hicieran la revolución, quería un país sin ricos ni pobres, quería salvarles la vida, ¿cómo me iba a negar a semejante tarea?” (pp. 111-112). En esa pregunta retórica anida la mirada de quien se siente parte, alimentada por una pequeña comunidad de niños que juegan “a la revolución”, que al finalizar se despiden “con el puño izquierdo en alto. Todo eso era lo que teníamos que proteger y mamá me convocaba para que le diera mi aprobación. Me dolía tanto que hubiéramos fallado” (p. 112). Del mismo modo, en este recuerdo confluyen la dimensión cotidiana y la revolucionaria, la madre-militante y la hija-compañera-testigo de lucha:

Estoy segura del sol calentando el interior del Falcon celeste y de mi suéter amarillo tejido a mano en lana gorda, un ocho bajando por cada lado de mi torso. Uso la raya al costado, nadie me impone atarme el pelo, soy como el “así no” de los estudiantes que pronto exhibirá la propaganda de la dictadura. [...] Ella está sentada al volante [...] La campera celeste se le desacomoda cuando se sienta de costado y me mira de frente, el mentón apenas levantado, después de sacar de la cartera algo que pone en mis manos con una sonrisa. Sé que es importante antes de verlo y me da miedo [...] Desgarro el papel y encuentro un libro de bolsillo, ella me anima a abrirlo y leo en la primera página en blanco: “Para Martita, mi compañera, que está aprendiendo a sentir como propias las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano, mamá”. (p. 97)

Se trata de *Mi planta de naranja lima* (Vancocelos, 1968). La dedicatoria es a Marta compañera y luego hija, a la que no “prepara” para el vacío de la desaparición:

Tendría que haberme enseñado a separarme. Tendría que haberme empujado un poco fuera de su lado en lugar de hacerme lugar en su pecho cuando yo escondía ahí la cabeza para negarme ciega a todo lo que me ofrecían. No, no quería ir de vacaciones con mis primos, no quería quedarme a dormir en lo de mis abuelos ni ver a mis amigas de la escuela porque la aventura con mamá era más grande y nadie más entendía. Tendría que haberme dicho que eso no iba a durar para siempre. Tendría que haberme preparado para sobrevivir en el páramo donde flotaba el polvo de las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano. (p. 113)

La cualidad incomparable de las aventuras con su madre es similar al narrador de *Una muchacha muy bella* (Lopez, 2013): nada está a la altura de esas salidas de a dos, nadie logra comprender. Por otro lado, Dillon (2018) refuta el sentido sacrificial de la militancia, latente en la frase “dieron la vida”. Por el contrario, cree que su madre

---

<sup>96</sup> Días después, la narradora tiene su pollera. La compañera que está en el auto junto a su madre le dice: “Espero que sepas lo que tu mamá acaba de hacer por vos”, y si bien la madre reprende a su amiga, “Una nota de culpa quedó haciendo eco en mis oídos” (Dillon, 2018, p. 177).

“miró por el resquicio para buscar esa raja de luz de la diminuta chance de sobrevivir y deslizarse por ahí obstinadamente, sin claudicar su deseo, sin abandonar a sus compañeros” (p. 174).<sup>97</sup> Esta postura se aleja de los habituales reclamos de los hijos a la generación de militancia –debido a la elección de la lucha revolucionaria por sobre la vida familiar– y reivindica en cambio esa multiplicidad identitaria: no se deja de ser quien es por convertirse en madre y, aunque por momentos el dolor por la ausencia arrecia, Dillon celebra que su madre haya vivido a la altura de su deseo.

Si Dillon reconoce en *Los rubios* un grito “de dolor y bronca”, un “aullido que reclama y demanda” por qué “eligieron su vida, por qué nos abandonaron”, la narradora se niega a gritar y enojarse con su madre “por haber vivido en sus cortos 35 al menos intensamente dos vidas. Una no deja de ser quien es porque tiene hijos. Y eso es algo que todavía creo les debemos a ellos” (p. 27), de modo que se inscribe ella misma en esa genealogía: no deja de ser quien es por convertirse en madre y allí donde la “literatura de hijos” prevé reclamos la narradora celebra, sin omitir el dolor de la ausencia, que su madre no haya sacrificado su deseo.<sup>98</sup>

En este sentido, *Aparecida* encarna un desplazamiento desde el reclamo hacia la reivindicación de haber sido más que una madre, impidiendo que su rol se cristalice. Como aprendió de su madre, Marta “no deja de ser quien es” y no resigna, por ejemplo, su personalidad aventurera: cuando advierte que su hija de siete años intuye que ella tiene VIH, Dillon la lleva de viaje de campamento. En un momento conduce a alta velocidad y su hija la reprende, pero Marta desoye: “la maternidad es una demencia si

---

<sup>97</sup> También Urondo Raboy (2012) enfrenta el sintagma “dieron la vida” por “se las han robado” (p. 204). Por su parte, Bruzzone cuenta que su madre “sabía que podía pasar, ella misma les contaba a mis tíos y a mi abuela que había campos de concentración, que hacían desaparecer gente”; en este sentido, el escritor interpreta “una cosa suicida” (en Arenes y Pikielny, 2016, p. 31).

<sup>98</sup> A diferencia de ella, su hermano reconoce “lo que hicieron los militares” pero no comparte “los métodos de mamá”, y recuerda cuando por accidente un arma golpeó su cabeza (Dillon, 2018, pp. 52-54). Su padre dirá que si “hubiera sabido en qué andaba mi mujer, le hubiera quitado los chicos antes”, la recuerda “como una extremista fanática que había descubierto a los pobres a los treinta y cinco” (p. 144), lo que dificulta el acercamiento con su hija, para quien es incomprensible que “no clamaba que ella no merecería que ametrallaran su casa y se la llevaran a un destino desconocido sin ninguna orden de por medio” (p. 83). Aunque “nadie debiera preguntar nunca por qué sobreviviste” (p. 143), la narradora se lo pregunta. Cuando su padre muere, la narradora espera “haberle transmitido mi amor y no solamente mi juicio”, y convoca escenas amorosas: aprender a andar en bicicleta y “los libros policiales como primera lectura” (p. 142). Los libros son una referencia constante. Cuando descubre que su madre ha sido asesinada una noche de febrero, se pregunta qué estaría haciendo ella en esa madrugada, y una de las opciones es la lectura: “toda la colección del Séptimo Círculo”, o Aghata Christie, o José Mauro de Vasconcelos, u *Oliver Twist* (p. 73).

una no conserva algo de egoísmo y yo quería el viento en la cara” (p. 178).<sup>99</sup> De modo similar, sobre el tiempo que la madre de Carri permanece detenida, reflexiona:

Ojalá le haya alcanzado el egoísmo, ese núcleo duro que hay que proteger a pesar de ser también la tierra donde se alimentan las raíces de los hijos. Ojalá las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano se hayan sostenido firmes y vívidas en la sala de tortura. (p. 179)

Volvamos al inicio de la novela. Más de treinta años después de la desaparición, Marta Dillon está de viaje en el Festival de Cine de San Sebastián junto a su pareja, la cineasta Albertina Carri<sup>100</sup> y el hijo en común,<sup>101</sup> cuando recibe insistentes llamados del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), donde siempre ha llamado pero nunca recibido llamada. Cuando logra comunicarse, la noticia es que han encontrado los restos de su madre, y así comienza *Aparecida*.<sup>102</sup> De paseo por Irún, Marta comienza a “enterrar” a su madre “y a sus sueños rojos”, a “la fugaz estrella de su vida y a la omnipresente estela de su ausencia” (p. 30). El libro, dedicado a sus tres hermanos menores, a sus dos hijos y “a quienes vengan llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra”,<sup>103</sup> marcas de una enunciación colectiva hacia el pasado y hacia el futuro que la trasciende, representa un regreso a las preguntas abiertas del pasado reciente argentino, una toma de posición dentro de la batalla por el sentido que en el campo de las memorias disputa la segunda generación de postdictadura –desde la creación de H.I.J.O.S. en adelante–,<sup>104</sup> a la vez que una actualización de quienes se reconocen en su discurso.

---

<sup>99</sup> En esa clave, Urondo Raboy asegura que los hijos de desaparecidos pasan por “etapas de enamoramiento” y otras “de muchísimo enojo” con sus padres, pero al crecer “uno tiene a sus hijos y también entiende que la vida no es ajena a la paternidad” (en Ginzberg, 2011).

<sup>100</sup> Al recordar su primer encuentro romántico con Albertina, la narradora escribe que su “linaje de sangre es más puro” que el de ella, porque “le faltan los dos [padres] desde los tres años” (Dillon, 2018, p. 37).

<sup>101</sup> Furio es el primer niño reconocido con triple afiliación: Carri Dillon Ros.

<sup>102</sup> En el prólogo, Liliana Viola la define como una “crónica personal y política”. Mientras Basile (2019) la define como “novela” (p. 267), Peller (2016) ve una combinación de “crónica, diario íntimo, autobiografía, biografía, relato e investigación documental”, y propone leerla bajo la categoría de “espacio biográfico” (Arfuch, 2007).

<sup>103</sup> En este sentido podemos leer el rap escrito por su hijo en la página 183.

<sup>104</sup> Tras los indultos menemistas, Dillon (2018) dice reclamar por ella y su hija; a mediados de los 90, el recordatorio es colectivo: “cambió la prosa, todos los recordatorios fueron mutando. Poesías y oraciones, sí, pero también la enumeración de sus logros, los pocos rasgos que pueden contarse de quien ha vivido sobre todo en ausencia. Fue maestra, fue abogada, tuvo cuatro hijos, militó en esta organización y no en otra; no es un cuerpo entre otros cuerpos ni un número entre los treinta mil” (p. 93) Así, cuenta que a su madre le decían “La Romántica” porque de chica “estuvo a punto de morir por una escarlatina” y en la cuarentena “se dedicó a la lectura, la poesía, la pintura” (p. 89), aspectos que solían disolverse en la figura colectiva del desaparecido o de la militancia. En este sentido antes que una producción propia de la “literatura de hijos”, Marta Dillon sostiene que *Aparecida* “es un libro sobre el cuerpo, la maternidad y el duelo”. Entrevista personal a Dillon, 9 de septiembre de 2021.

Aparecidos los restos, Dillon recuerda sus aproximaciones fallidas a los testigos y se reprocha sus idas y vueltas en el camino de búsqueda, un “juego de la oca” característico de “la zona desaparecida” (p. 17).<sup>105</sup> En ese marco, cuando su hermano le deja por debajo de la puerta un video Súper 8 donde están sus padres de jóvenes, la narradora confiesa: es “un disco que hubiera ido a buscar a la luna cuando supe de su existencia pero que dejé reposar en mi escritorio cuando lo tuve en mis manos hasta que estuve lista para verla a ella” (p. 171).<sup>106</sup> Al observar en movimiento el cuerpo de su madre y pensar en “los verdugos que habían comido de él”, recuerda la consciencia del suyo propio tras el contagio de VIH: “no tuve uno hasta que creí que iba a morir y dije ni loca, este cuerpo es mío y va a tener que vivir”, su fortaleza al pensar en su hija Naná y su madre, en “cuánto habría medido sus acciones, cuán presente había estado la muerte a su costado en los últimos días. Con cuánta conciencia había puesto el cuerpo. Con cuántos titubeos se había dejado abrazar por la terrible esperanza de dar vuelta el mundo como un guante” (Dillon, pp. 170-173).<sup>107</sup> Así, el diálogo anacrónico deviene intergeneracional y cada escena guarda en potencia la intersección de otros tiempos.

Ni bien recibe la llamada del EAAF supone que la buscan como periodista, que han encontrado “un cuerpo ilustre” que “valía la pena anunciar”, como “Rodolfo Walsh, Santucho, incluso mi suegro, Roberto Carri, que tiene libros fundamentales publicados; becas, bibliotecas y hasta un aula de la facultad de Sociales con su nombre” (p. 29). Pero es su madre.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> “¿Tengo que decir que nunca fui a preguntar por ella en ninguna cárcel? ¿Tengo que perdonarme describiendo los inescrutables que son los edificios penales? ¿Tenía alguna importancia que haya sido otro y no yo quien haya encontrado a la única persona viva que podía hablar de mi madre en su cautiverio?” (Dillon, 2018, p. 19).

<sup>106</sup> Es un registro audiovisual familiar en Playa Mansa y en la quinta de Moreno que la narradora mira y describe repetitivamente: la caja con pollitos regalados por una empresa de papel higiénico –“a uno lo aplasté sin querer cuando me bajé de un salto de la higuera” (Dillon, 2018, p. 170)–, sus padres de la mano, su hermano comiendo sandía, otro en el cochecito. Las dilaciones le permiten mantener la ilusión “de que siempre hay algo más que saber o que buscar y no querer para que no se agote” (p. 46). Dentro de la contradicción de la “zona desaparecida”, la narradora dice poder formular preguntas a un posible testigo que dice no recordar a su madre, pero es incapaz de indagar a una sobreviviente que efectivamente ha compartido celda con su madre en el campo de concentración. Estos “impulsos espasmódicos y furiosos del deseo de saber” se dan intermitentemente, en especial “en los primeros tiempos” (p. 24). Pero ahora el cuerpo de su madre ha aparecido y, conforme a esos vaivenes detectivescos, su escritura manifiesta la necesidad subjetiva de “dejar de ser hija”, continuar con su presente.

<sup>107</sup> Veremos que esta postura es similar a la que mantienen Semán (2011) y Pron (2012) cuando se descentran y piensan en el sufrimiento ajeno.

<sup>108</sup> En un antiguo fuerte de Irún, la narradora evoca un viaje a Cabo Polonio y la escena metaforiza la reciente noticia: “había observado los cuerpos exangües de los lobos marinos que se pierden de su manada y de las vacas que llegan desde quién sabe dónde y vienen a morir en la playa como viejas cansadas que se entregan al sol. Cuerpos enormes que se corrompen impúdicos a la intemperie, a veces los arrastran lejos atados con cadenas a camiones sin poder llevarse del todo el hedor de la corrupción. Un

Como veíamos respecto a la maternidad, Dillon recupera una madre sexualizada, elemento que posiblemente en otro momento de memoria y con un apellido ajeno al “linaje” podría resultar políticamente incorrecto. Resaltamos la escena en que la narradora, su hija Naná y la arqueóloga del EAAF revisan la ropa de cuerpos desaparecidos, a la manera de “compradoras compulsivas” que buscan “entre los retazos” (p. 119). Su hija encuentra un conjunto negro que le trae a Dillon un recuerdo: la noche en que fue secuestrada su madre tenía una cita de amor:

Nadie iba a festejar en un laboratorio una suposición que *me permitía* ver a la amante y se saltaba por pura prepotencia de un romanticismo vacío los cuatro meses de encierro, la sala de tortura, su cuerpo expuesto a la fuerza, sometido a la fuerza de los captores. ¿Y el recuerdo de Juan [su hermano]? Él bañándose con mamá y ella con ropa interior negra, ¿no contaba? No contaba, pero me guardé la foto. *Mi ternura no estaba atada a la certeza* aunque ya había aprendido algo de su peso específico, algo que *no tenía que ver con la memoria*, con lo que me había quedado de ella, con los relatos que trepan como enredaderas abrazándome cuando a la noche no puedo dormir [...] La certeza es otra materia [...] la zona barrosa donde todo puede ser reescrito, donde la letra se hunde una y otra vez. (pp. 118-119, nuestras cursivas)

El razonamiento le indica que quizás no sea la ropa de su madre: entre la noche del secuestro y el asesinato transcurrieron cuatro meses.<sup>109</sup> Sin embargo no es la verificación científica ni la verosimilitud literaria lo que Dillon enfatiza sino aquello que la suposición le permite ver, y componer un relato que pueda contarse.<sup>110</sup> De modo similar, cuando uno de los primos de su madre le cuenta que la última vez que la vio estaba “desaliñada”, Dillon la recuerda “más hermosa que nunca, me gustaba ese pelo salvaje, era mejor que el lisito y con las puntas para adentro que le quedaba después de la toca”, y así elige cómo ver a su madre: “la reconozco mejor en otros relatos, los que la describen audaz y generosa, llevando al teatro a los militantes clandestinos” (p. 175). Por eso celebra cuando un hombre diez años menor que su madre le cuenta que salieron juntos poco después de que ella se divorciara: “Me encantó esa anécdota inesperada, imaginar a esa mujer herida de amor envuelta por unos brazos más jóvenes, alejándose de nosotros para correr a sus cosas, sus secretos, devuelto su cuerpo al placer y la aventura” (p. 180). En esta sintonía, Dillon se reencuentra con Susi, la mujer que cuidaba de ella y sus hermanos cuando su madre se ausentaba. La hija de Susi le

---

mes es suficiente para saber qué pronto se pasa de esa hinchazón repulsiva del principio a la aparición de los huesos, después el mineral se funde rápido con su medio, la arena lo lame, lo acaricia, lo envuelve, lo traga; eso es todo. Lo había visto, lo había registrado en mi cuaderno” (Dillon, 2018, p. 35).

<sup>109</sup> Algo similar sucede cuando Albertina le cuenta sobre el día en que secuestraron a sus padres y Dillon (2018, p. 27) se la imagina sobre el capot de un jeep militar: aunque sabe que eso es “ridículo”, esa “mínima deformación de la imagen” es lo que le permite escuchar el relato sin romper en llanto.

<sup>110</sup> A la manera del *ideograma* (Jameson, 1989) la narradora brinda una resolución simbólica a este problema concreto.

comenta que su madre le ha enseñado algo a la suya, y Dillon se imagina que le dirá “a ser solidaria, a entender la política, cualquier cosa trascendente. Pero no: ‘Las cremas, los perfumes, a maquillarse, a cuidarse. Qué se yo, a quererse’” (p. 193). Así enfatiza que además de militante, el recuerdo de su madre “no tiene que ver con la memoria”, está conformado “de otra materia”, agregamos, necesariamente ficcional.<sup>111</sup>

La mirada reivindicatoria hacia su madre está presente en la infancia, cuando la narradora se enfrenta con su abuela materna, quien además de ordenarle a su nieta que no corra “desbocada” porque ya es “una señorita” que debe “sentarse con las piernas cerradas”, asegura que su hija desaparecida “no se tendría que haber separado, tendría que haber aguantado un poco, perdonado; todas se aguantan algo [...] pobrecita tu madre”, a lo que Dillon responde: “ninguna pobrecita” (pp. 110-111). Lo que no puede construir con su familia biológica lo construye con sus “hermanas” políticas de H.I.J.O.S., Raquel, Alba y Josefina, organización que “arrasó con el miedo”, descontó “años de silencio” y tuvo “el primer sueño vívido” con su madre (pp. 45-46), quienes la acompañaron en su diagnóstico de VIH positivo. Todas ellas se preparan para recibir los restos de la madre, la “cajita feliz de huesos recuperados” (p. 50).

Sin embargo, en un momento la aparición del pasado en el presente se presenta incompatible, y la narradora se muestra incómoda:

No estaba contenta sino rabiosa. Había perdido el entusiasmo, me pareció que *la vida me reclamaba en otro lado*. Me iba a casar en veinte días y ni siquiera sabía lo que me iba a poner ni de dónde íbamos a sacar la plata para la fiesta, debería estar ocupándome del aquí y ahora. (pp. 50-51, nuestras cursivas)

Al advertir que su descontento ensombrece el ambiente, Dillon apela al humor:

Dicen las chicas, Raquel y Josefina, que se dejen de joder y repartan los esqueletos que tienen ahí guardados. Si no encuentran coincidencias, ellas les van a dar los honores lo mismo. Todas tienen derecho a su cajita feliz. Pasé el mensaje para que la cara no se me agrietara como un papiro de tanto fruncir el gesto. Funcionó y nos reímos. [...] Un recreo regalado por quienes se preparaban para enterrar a una madre, una de la familia, aunque no fuera la suya. Todavía ahora Josefina declara que quiere los huesos. “Aunque sea unos huesos de pollo” suele decir y de tanto decirlo lo terminó escribiendo en una nota y supo del horror que podía generar su deseo desbocado, su irreverencia, la distancia que hay entre nuestra complicidad de Hijas y el resto del mundo. (p. 58)

De este modo, la alegría por la aparición es simultánea a la necesidad –y dificultad– de realizar el duelo. Dillon lo compara con “una dentellada de perro, hay que dejarla supurar hasta que seque y una cicatriz desprolija quede en su lugar. Todavía estamos en eso” (p. 54), y coincide con el recuerdo de los raspones en las rodillas de los

---

<sup>111</sup> Pensamos en el significado que Rancière (2018) otorga a la ficción: *finger*, “forjar” (p. 204).

“pequeños combatientes” que al crecer se sienten aliviados al comprobar que las cicatrices del otro siguen ahí (Robles, 2013, p. 149-150). En ocasiones el descontento regresa y ni a sus hermanos ni a Dillon (2018), que “ya había aprendido a convivir con la presencia constante de la ausencia sin nombre”, la aparición les aplaca la pérdida. Aun cuando reunidos los cuatro hermanos, “adultos canosos y ajados”, sientan la presencia materna “bailando detrás como un espectro”, la “incommensurable nostalgia de su cuerpo abrazando los nuestros” permanece, “no se ahoga en alcohol, aunque lo intentamos” (p. 80), similar a cuando la “princesa” dice que “del todo lúcidos con el temita no se puede” (Perez, 2012, p. 46).

Si en Alcoba (2008) veíamos la distancia entre lo que se esperaba de la niña y lo que podía ofrecer, en la narradora adulta de Dillon (2018) la colisión se produce entre lo que se espera de ella –“que suelte, que haga el duelo, que ponga un punto” (pp. 84-85)– y lo que efectivamente puede: “parada en arenas movedizas”,<sup>112</sup> se siente infiel frente a su pareja que le reprocha no *estar* ahí (p. 91). Por otro lado, su casamiento es un acontecimiento político: tras la sanción la ley de matrimonio igualitario, en su “traspie burgués” ha camuflado “con militancia igualitaria” el deseo “inconfesable” de que su pareja le jure la eternidad de su amor “que lo jure delante de todos, que me haga creer el cuento de las perdices y que vivamos felices por siempre jamás” (p. 92).<sup>113</sup> Ante el hallazgo del cuerpo materno, esa “ilusión infantil” de “patrañas impuestas por cinco mil años de patriarcado” pierde fuerza, la tristeza adviene en el recuerdo de la “ansiedad de esa nena aferrada a la ventana esperando escuchar en la vereda el toc toc de las plataformas de su madre” (p. 92). Pasado y presente se vuelven incompatibles: los huesos se transforman “en un ancla, no me dejaban mover” (p. 155), dificultan su escritura que se vuelve “un acto solemne [...] no me daba respiro, me quitaba el alivio del necesario olvido, ese que funde la cicatriz en la piel y la convierte en una marca de estilo” (p. 156). Su madre deviene “el sol acechando sobre el horizonte sin nunca acabar

---

<sup>112</sup> Figura utilizada por Semán (2011, p. 272) y título del valioso trabajo de Fandiño (2016, op. cit.).

<sup>113</sup> Cuando Kirchner fallece, Dillon une la imagen de su madre con la del “ex presidente que había alentado la ley que nos permitía casarnos, el mismo que había bajado de los sitios de honor las imágenes de los asesinos alguna vez impunes, el amante marido de quien era la presidenta en ejercicio [...] La conciencia de que muertos los padres ya no hay nada que atempere nuestro lugar ante la muerte” (p. 94). Algo similar sucede con la “princesa montonera” para quien la figura de Kirchner deviene un “padre sustituto” (Fandiño, 2016, p. 81). Por otro lado, el kirchnerismo le permite convertirse en madre de Furio (p. 95). Dillon dirá que la muerte de Kirchner se trató de un “gigantesco duelo colectivo”: esa escena “está puesta por lo que narra gráficamente, ¿no? de una caravana mortuoria de un lado y una marcha nupcial hacia el otro”, de manera que condensa “ambas cosas, tanto la posibilidad de la identificación de los restos como la posibilidad de ese matrimonio fueron dadas por un contexto político”. Entrevista personal a Marta Dillon, 9 de septiembre de 2021.

de ponerse” (p. 156):<sup>114</sup> al volver consciente la postergación del duelo, tras una fiesta donde termina descompuesta, Dillon comienza a ponerle fin, y es el reclamo de su hijo uno de los motivos:

La casa se despertaba, los amigos salían de sus cuartos en traje de baño hacia la pileta, Furio se había aburrido de sus figuritas de colores y me pedía que fuera yo la que empujara su carrito por el amplio terreno verde así como la vida me empujaba hacia la intemperie, donde los duelos tienen un término y era necesario optar entre ese presente que latía o ese pasado que ya no. (p. 163)

A partir de establecer una fecha de entierro para los restos de su madre, su cuerpo deviene “una caja de resonancia de unas risas cristalinas [...] Ahora era nítido, mamá estaba volviendo” (p. 186). Así, la narradora prepara todo y sus “hermanas” la ayudan en la ceremonia colectiva, decoran la urna, “fusiles rellenos de cuentas rojas, la hoz y el martillo” (p. 194).<sup>115</sup> Es la única manera de que no quede nada, “salvo mis pies sobre la tierra”: dejar “de ser hija” y convertir a su madre en “un ancestro”, y no un fantasma (p. 189).<sup>116</sup> Arropada con las banderas de las organizaciones de derechos humanos –“esta madre era cosa pública” (p. 195)–, la despide colectivamente, socializa su memoria. Y luego, sí, invita a los presentes brindar.

### **III. “Los 70 en el futuro del presente: volver al pasado para alcanzar un instante de salvación”**

#### **1. *Una muchacha muy bella***

La primera novela de Julián López narra los recuerdos de infancia desde la mirada adulta de un hijo de una madre militante desaparecida. Debido a su puesta en forma –una prosa poética, barroca, detallista– Gamarro (2015) ha advertido que en la literatura de hijos el manierismo está “a la vuelta de la esquina”. Sucede que mientras el gesto simbólico de estos escritores suele orientarse hacia la construcción de una voz propia –precisamente para ser algo más que hijos–, *Una muchacha muy bella* da cuenta de la búsqueda de López por inscribirse en dicha categoría. A diferencia de la mirada

---

<sup>114</sup> Como las ya citadas verrugas que “siempre vuelven” (Bruzzzone, 2015, p. 74).

<sup>115</sup> Una amiga dice que la urna es un “dos ambientes” y pesa “como un muerto” (Dillon, 2018, p. 185). Otras se imaginan crear una empresa de servicios fúnebres: “customización de urnas, música para entierros, panegíricos para el aparecido, acompañamiento ineludible” (p. 191).

<sup>116</sup> Al observa la ropa que pudo haber pertenecido a su madre, Dillon (2018) piensa en su aparición “como un fantasma que por mucho que se haya querido sigue dando miedo, alentando el deseo confuso de querer y no querer” (p. 115). También la “princesa” dice estar “feliz” cuando su madre se le aparece en sueños, pero “ya no quiero que se me aparezca más” (Perez, 2012, p. 111). Cuando una extranjera que quiere alquilarle una habitación le pregunta si su casa está embrujada, la princesa lo niega: “No la tomé por loquita. Pero siempre supe que cometía una injusticia, que la piba no era ninguna loquita y que le mentí” (p. 86). Ver también “Paty es un fantasma” y “Espiritismo” (pp. 111-113).

crítica y del reclamo hacia los padres setentistas que estas producciones profesan (Reati, 2015), aquí el narrador es un melancólico enamorado de su madre.

Sin embargo, si bien la novela brinda una mirada romantizada a través de una prosa sumamente poética –forma de resistir la cristalización de la memoria (Logie, 2016)– al mismo tiempo muestra una militante humanizada, que debe hacer equilibrio entre la maternidad y la silenciosa militancia, alejada del tipo ideal que se correspondería con una mujer revolucionaria; basta decir que en un momento no se atreve a llevar adelante una operación porque no puede, no se anima.<sup>117</sup> En este sentido notamos una mirada crítica hacia la militancia, mundo que el narrador entrevé a partir de ciertos indicios que vuelven la revelación inminente –las repentinas ausencias de su madre, los llamados telefónicos con alguna instrucción– pero que sin embargo no alcanza a poner en palabras.

*Una muchacha muy bella* está dividida en dos partes. En la primera, el narrador adulto recuerda su infancia junto a su madre, “una morena de tez casi azulina y noble, alejada de toda trivialidad mundana” (López, 2013, p. 116). De ella sabemos que “era una muchacha muy bella” –el pretérito imperfecto señala tanto un esencialismo como el carácter suspendido en el tiempo– y que en ocasiones se encierra en el cuarto de servicio “a llorar o a maldecir, o a planear los mejores modos de que yo no hubiera aparecido”, y es que el hijo intuye que su existencia es la causa de “la grisura de la que se tiñeron sus sueños libertarios” (pp. 15-17). Del padre del narrador sabemos que es pelirrojo como él y que los ha abandonado.<sup>118</sup> Por este motivo, además de su madre y del hermano de ella, su tío Rodolfo, el único contacto con el exterior es Elvira, que vive en el mismo piso de departamentos: “mi madre evitaba otros contactos y se ponía bastante seca si alguien se acercaba” (p. 41). Esta vecina amante de su perrita y del plumetí es quien cuida al narrador cuando su madre debe ausentarse, quien presta el teléfono para llamadas de militancia y quien redime el juicio crítico que suele señalar la complicidad civil frente al accionar represivo estatal.

---

<sup>117</sup> “Otra vez el llamado era para mi madre, que llegó y le hizo señas graves a Elvira para que dijera que no estaba; tenía los ojos rojos y seguía con la cara gris. Elvira levantó otra vez el tubo y negó a mi madre dos veces [...] El teléfono volvió a sonar y ahora fue mi madre la que corrió a contestar y a decir: No voy a ir, no voy a ir” (López, 2013, p. 94).

<sup>118</sup> Así describe el narrador a su padre: “el que nunca apareció. Hijo de una grandísima puta, dejarme solo contra el mundo, cambiar atarme los cordones de las zapatillas diminutas por no sé qué mierda. Hijo de un vagón lleno de putas, dejarme sin palabras en el apartado padre” (Lopez, 2013, p. 143). Una vez sueña con él: una marcha donde divisa entre todas las cabezas morochas una pelirroja; el narrador intenta alcanzarlo, pero su madre lo retiene (p. 111).

El narrador disfruta compartir tiempo con su madre –“era evidente que mi actividad exclusiva era –¿es?– estar con ella” (p. 25)–; sabe que ama los libros, aprendió que en una casa la diferencia la hace una biblioteca, pero a sus siete años lo que le interesa es qué dicen las cartas que aquellos contienen, quién le ha regalado las flores secas que guardan.<sup>119</sup> Ella le ha enseñado que Papá Noel y la Navidad son “la mentira más escandalosa de Occidente” (p. 88) y el valor de lo simbólico, a partir de las salidas especiales que hacen al restaurant Bambi, a la Casa Suiza, a la confitería Steinhauser, al Jardín Botánico con sus luces azules y su bruma o al zoológico,<sup>120</sup> aventuras que no logra compartir con nadie más.<sup>121</sup> Por este motivo y porque por momentos intuye que el peligro acecha, las veces en que se aleja de su madre su único deseo es volver con ella, como cuando Elvira lo lleva a ver “Titanes en el ring” y le presenta a los artistas tras bambalinas:

yo no sabía qué decir, ni qué gesto poner, ni cómo ejecutar el paso de comedia de ser un niño en una escena soñada. No había modo de que alguno de esos climas de indiscutible felicidad pudiera compararse con los ambientes feroces en los que la luz era azul y brumosa. [...] Todos los personajes estaban decididos a que yo fuera feliz y levantaban la voz para animarse unos a otros ante mi desconcierto y mi fracaso estrepitoso en construirles una sonrisa a mis labios. [...] Por dentro me obligaba a ensayar parlamentos de eufórico agradecimiento, de entusiasmo incontrolable, trataba de empujarme a una infancia sin dobleces, sin sospechas, pero la verdad es que no quería estar ahí, me preocupaba mi madre. (pp. 100-101)

Al regresar a casa, Elvira y él se cruzan con “un convoy de coches y grandes camionetas verdes”, y el narrador siente el mismo olor “azul, metálico” que perfuma a su madre cada vez que ella retorna “de sus escapadas” (p. 104), indicios que acumula inconscientemente y que asumen su forma definitiva cuando ella es desaparecida. Al llegar al departamento, encuentra a su madre susurrando “No pude, no me animé” (p. 108).<sup>122</sup>

Si bien comprende que “naturalmente, una mujer, en algún momento tiene que ausentarse” (p. 26), a diferencia de otras infancias que integran la literatura de hijos – pensemos en todo lo que saben las narradoras de *La casa de los conejos* y de *Pequeños*

---

<sup>119</sup> “¡Qué me importaban a mí las historias de mentira que estaban escritas en las páginas!”; “¿Qué pensaba que podían darme los libros o qué podrían librarla de darme?” (Lopez, 2013, pp. 81-82).

<sup>120</sup> Es un niño sensible: cuando en el zoológico ve a un leopardo, “echado como un viejo dopado en un patio de cemento”, no se podrá olvidar de esa sensación, “de lo que sentí de mí mismo, aunque no supe traducir qué era esa condena” (Lopez, 2013, p. 124).

<sup>121</sup> Cuando se esfuerza por describir la extravagancia del batido de la Casa Suiza a un compañerito de colegio, su interlocutor le baja el precio: “Una merengada grande, me dijo” (Lopez, 2013, p. 19).

<sup>122</sup> La televisión encendida da la pista de que se trata del asalto del Ejército Revolucionario del Pueblo al Batallón Depósito de Arsenales 601 “Domingo Viejobueno”, en Monte Chingolo, el 23 de diciembre de 1975.

*combatientes*– el narrador de *Una muchacha muy bella* desconoce qué hace su madre cuando se ausenta, cuando recibe llamados en la casa de Elvira o cuando tiene que hablar “cosas de grandes” con el tío Rodolfo. Sí sabe que regresa distinta de esas escapadas: “Siempre que volvía me parecía que tenía algo distinto pero nunca lograba identificar qué era [...] Tal vez mi madre era más mujer cuando volvía” (p. 31), y presiente que debe aprovechar los instantes compartidos, reservarlos para un futuro que sospecha de ausencia, convertirse en “un experto en disfrutar las cosas fugaces, los momentos de verdadero contacto” (p. 51).<sup>123</sup> Esta intuición del peligro es metaforizada en recurrentes escenas donde se mencionan animales pequeños e indefensos frente a un elemento amenazante. A nuestro entender, una de las más significativas sucede cuando su madre debe ausentarse y él se queda dormido en el sillón, al cuidado de Elvira. Despierta mientras su madre lo acuesta y le pide que se quede a dormir con él; a continuación, se obliga a mantenerse despierto para poder mirar a su madre y, para lograrlo, auto-convoca una pesadilla. Vale la pena la extensión:

Entonces me decidí a pensar en fieras, en enormes tigres acechando, traje lobos aullando desde lejos oliendo el miedo y confiados en el fin de la cacería. Vi a las ovejas obedientes a ese miedo, paralizadas ante la vastedad de la llanura, ante la certeza de no poder sortear esos alambres con que las convencían de su flaqueza. Vi a una de las valientes quedar retenida por las púas del alambre en los rulos de su lana, atascada en posición de huida, quieta, con las demás balándole alrededor para señalarla. Vi a los machos cabríos correr apesadumbrados y lanzarse a un escape bobo. Y vi a las ovejas deambularles a los borregos, intentar esconderlos tras las patas flacas. Llegaron las hienas, unos mamíferos resignados al odio y al desprecio con que fueron alimentados, moviéndose con evidente pereza en la mayor distancia y dando pasos indecisos, merodeando la orden de su olfato pero presas también del surco de su obligación. Vi a las bocas de las ovejas balar sin aire, unos balidos mudos como de ir de frente hacia las fauces, quietas con los ojos abiertos y los oídos llenos de sonidos secos, de carne contra carne, de aliento contra aliento. Vi cómo miraban sin enfocar, con las pupilas dilatadas, al cuadro de la noche entera, vi cómo balaban mudas hasta ser un manchón de tripas en una escena compartida. (p. 52)

Es significativa la audacia del niño de convocar una pesadilla con el objetivo de permanecer despierto y admirar a su madre, como también la potencialidad metafórica de la escena si tenemos en cuenta el contexto de violencia política en que esta historia se inscribe. Construcciones similares ocurren cuando su tío Rodolfo lo lleva al campo y le muestra cómo asesinar a un ñandú y cómo los miles de gusanos blancos emergen de su

---

<sup>123</sup> Por eso cuando recuerda el día en que se sentaron con su madre detrás de la puerta para escuchar la conversación de Elvira con su hermana, el narrador dice no recordar el diálogo ajeno y en cambio poseeer “una memoria única acerca de la calidez, la liviandad y la cercanía” del cuerpo materno que lo abraza: “Creo que tuve claro que debía relajarme lo suficiente para que sucediera y a la vez registrar la escena a la perfección para poder atesorarla, para, *llegado el caso*, contármela a mí mismo *en los momentos en que la incredulidad arrecia*” (p. 115, nuestras cursivas)

vientre (pp. 63-66), y en un documental de animales donde la comparación con el universo militante incluso se explicita:

En la tele mostraban unos animales pelirrojos en la nieve de algún lugar cerca de Alaska, quietos, los ojos entrecerrados por el viento, reunidos junto a un árbol desnudo, negro. El suelo era blanco y el cielo era blanco. La cámara mostraba el primer plano de la cabeza de uno de esos bisontes enormes, estaba despierto, quieto, jaspeado de hielo, de los ollares le colgaban estalactitas de moco congelado y a mí su expresión me resultaba extraña, como una desesperación que ya pasó la fase de los alaridos y aguarda el minuto en que se apaga la secuencia del tictac interno. Como un soldado entrenado en la obediencia, por la obligación de resistir sin congelarse, por la promesa improbable del poco de primavera que le iba a traer el fin de la helada, que iba a reparar tanto padecimiento, que iba a hacer justicia. (p. 72)<sup>124</sup>

Sin embargo, hay un momento posterior a la visita de su tío Rodolfo y la “charla de grandes” en que el niño intenta averiguar qué sucede:

yo ya había visto un choike despanzurrado por el filo de un cuchillo, una comunidad de serpientes ciegas que se morían de a poco fuera de su hogar en las entrañas del ñandú, había soñado con las hienas y con las masas prohibidas de la Casa Suiza, habían amenazado con volar mi escuela antes de que pudieran llegar los aliens amigables; ya sabía que los niños del mundo se morían con la panza gorda de hambre, que no debía preguntar por mi papá, que el Niño Jesús era un miserable mentiroso por el que se robaba y se mataba. ¿Cuál sería la temática impropia para un niño de mi edad? (p. 70)<sup>125</sup>

Luego de esa charla su madre se ausenta y, como Elvira no está, el narrador permanece solo en su departamento. Cuando su madre regresa, el niño le pregunta qué ha sucedido, pero la respuesta es evasiva: “¿Qué te parece si vamos a la cocina y preparamos unas salchichas con puré?” (p. 73).<sup>126</sup> La vez que su madre sí le revela algo –que la sirena que él escucha de madrugada no pertenece a un barco, como cree, sino al tren– el narrador “hubiera preferido no saber”, porque la revelación conlleva la imposibilidad de ese viaje al extranjero, “Juntos. Salvos” (p. 78). Así, el peligro que acecha está en los detalles, como cuando prepara una chocolatada y el fondo del vaso le recuerda una clase de geografía y la revelación acerca de la existencia de fosas marinas:

---

<sup>124</sup> De esta manera, aparece cifrado lo que sucede en la sociedad, metaforizado incluso en los juguetes: luego de una falsa amenaza de bomba que interrumpe un acto escolar, su madre le compra golosinas con sorpresas entre las cuales hay una bruja, un auto verde y un mono a los que el narrador entiende “irreconciliables” (p. 68). Estas escenas ejemplifican lo que sostiene Gamarro (2015) acerca de la voluntad de López de inscribir su novela en la literatura de hijos: las marcas contextuales abundan.

<sup>125</sup> Del mismo modo, una de las veces en que la madre debe ausentarse brevemente, el narrador queda en una plaza, al cuidado de una mujer humilde junto a sus dos hijos. Luego de eso, el narrador pregunta: “Mamá, ¿los obreros son pobres? ¿Santi y la mamá y la hermana son pobres?” (López, 2013, p. 36). Si seguimos a Jaques Ranciere (2011) comprendemos que no es tanto el contenido clasista de esta escena lo que la vuelve política sino su intervención en tanto que literatura, su potencialidad de politizarse.

<sup>126</sup> Así, el narrador comprende la importancia de aprovechar el tiempo, con la intuición de que puede detenerse pronto: “no recuerdo más de esa noche que nunca olvidé y que me sigue acompañando como una gema que brilla solo para mí. ¿A quién podría contarle la extraordinaria sensualidad de una cena de salchichas frías y humo de 43/70?” (Lopez, 2013, p. 76).

Me dejaba perplejo saber que la gente convivía con cosas monstruosas que no podría enfrentar, cosas que podrían tragarlas, llevárselas a lo oscuro sin la menor posibilidad de salvarse. Si ese fondo comenzaba a chupar ¿qué cuerpo iba a poder bracear para llegar a la superficie? ¿Y si ese lecho se infiltraba? ¿Si por una grieta mínima comenzaba a gotear el mismísimo océano? ¿Si esa abrumadora masa líquida licuaba los continentes, qué podía pasar con nosotros, íbamos a terminar todos chupados? (p. 80)

La primera parte de la novela concluye con unas vacaciones en carpa junto a su madre, en las que el narrador mira llover y piensa en su tío, ya ausente de la dinámica familiar: “El río se venía y yo sabía que no podía preguntar nada, ni decir que extrañaba las tardes en que me venía a buscar para enseñarme cosas del país o para ir a jugar a la pelota” (p. 125). El narrador adulto guarda suposiciones de conocimiento oblicuo, de resonancia con un contexto de necesario repliegue:

Creo que la canaleta desapareció por la cantidad de agua y creo que llovió también adentro de nuestra carpa esa noche. Creo que nuestras vacaciones terminaron antes de lo previsto porque apenas se corrían un poco las nubes y aparecía un rato de sol, una contraofensiva indestructible volvía a llenar el aire de gotas. Creo que fui yo el que propuso la retirada, me parecía que ante tamaña amenaza no podíamos resistir y que era mejor reservar nuestras fuerzas y acumular esperanzas para otro veraneo. Creo que mi mayor temor era que la lluvia empapara a mi madre, que la hiciera lágrima: las muchachas muy bellas suelen apesadumbrarse mucho ante un horizonte oscuro. (p. 125)

Estas expresiones que reenvían al discurso militante aparecen también en el recuerdo de un acantilado, con la explícita analogía entre la construcción de una escalera que da hacia la playa y el desamparo de las bases por parte de la conducción.<sup>127</sup> Luego de esas vacaciones, una tarde de junio, su madre es secuestrada y desaparecida: Elvira va a buscar al narrador al colegio y él, al ver a un policía en la vereda, ya no intuye ni metaforiza, *sabe*: “Corrí desahogado, apretando fuerte la valija con mis cuadernos de la escuela, para no perderla, y sabía algo. Yo sabía”; su departamento está abierto, destrozado, y la luz cegadora entra por las persianas, altas como nunca; los libros hechos jirones: “No voy a volver a leer, nunca, pensé mientras Elvira me abrazaba desde atrás” (pp. 127-129). A partir de ese momento la voz del narrador adulto se posiciona en su presente, desde una subjetividad afectada por la ausencia. El nexo entre ambos tiempos es la lectura: para el narrador adulto, los libros son objetos pasajeros: “La lectura siempre me fascinó pero los libros siempre dejaron de interesarse

---

<sup>127</sup> “Lo que había era una escalera fastuosa que bajaba al canto de un precipicio, sin protección, sin señales que advirtieran el peligro. De pronto terminaba deshecha, desprolija, como si los obreros de esa Potemkin hubiesen obedecido la orden de construcción sin atisbar el vacío y se hubieran despeñado mientras sus capataces los olvidaban ahí y se iban a otro proyecto” (Lopez, 2013, p. 154).

en mi casi al mismo tiempo en que yo tomaba envi6n y me decidía a aventurarme” (p. 14). Desde su perspectiva, en lugar de guardar historias los libros las borran al superponerlas:

En mi escritorio hay poca cosa, o más bien cosas que se van apilando. Libros que quiero leer en un momento y al segundo olvido debajo de otro libro que se ganó mi interés, y van formando mojones de lecturas pendientes. Volví a leer de grande y medio por pereza, por sentir que fracasaba también en mi intención de no lectura. Después de todo es lo único que se puede hacer –me dije– leer es lo único que se hace. Me gusta leer cualquier cosa y me gusta no saber de qué están hablando mis amigos cuando hablan de literatura. Me gusta leer porque es un ejercicio brutal de desmemoria: cada frase tacha la anterior [...] cada vez que cierro un libro lo olvido. (p. 137)

La lectura asume la forma de una actividad pasiva: al leer olvida y no hay producción propia, solo se recibe lo escrito por otros, se *es* escrito. Ese mismo mecanismo de superposición le sucede con el té: “Me gusta leer y me gusta el té. Cada sorbo astringe el anterior y es definitivo, no me interesa construir nada con la obligación de lo previo” (p. 138), por eso el narrador lee y toma té como si fuera el primero en hacerlo, inaugura una genealogía que comienza y termina consigo. Esta subjetividad pasiva, afectada por el trauma, se materializa también en otros rasgos: prefiere la soledad y el silencio, las actividades que dice realizar en su escritorio son sólo aparentes, con Fabiana mantiene un vínculo casi utilitario. Estos elementos alimentan su persistencia en volver hacia el pasado junto a su madre. Sin embargo, se empeña en tener algo propio, algo que cree lograr mediante el ritual del té:

El té me empezó a gustar de grande y creo que es algo a lo que me incliné con cierta disciplina. Al principio fue una decisión más o menos inconsciente: un día entré a uno de esos lugares y compré una tetera y el par de tazas que le quedaban a ese juego. [...] No sabía muy bien qué estaba construyendo y no podía distraerme con respuestas o justificaciones. Nunca me había gustado el té, mi madre tomaba mate, yo mismo tomo mate. Qué sabía lo que estaba haciendo. Supongo que necesitaba un ritual propio, un legado en el punto cero, algo que empezara en mí y no tuviera nada de historia, algo propio. Un té, en una taza, en un momento particular de mi jornada. Una religión fetichista para mi exclusiva soledad. Algo mío. (p. 133)

Este hábito que se presenta inconsciente (“qué sabía lo que estaba haciendo”) es la contracara de su negativa a heredar y ser heredado: “no voy a tener hijos. [...] cambio descendencia por rito propio” (p. 133). No obstante, hacia el final descubre que ese ritual no le pertenece, que lo ha heredado de su madre.<sup>128</sup> Más que descubrimiento se

---

<sup>128</sup> Efectivamente, el narrador ha contado unas páginas atrás: “Si estábamos en casa a mi madre le encantaba el té bien negro, con el agua bien caliente pero no hirviendo, con una cucharada gorda de azúcar, con un chorrito de leche cruda y fría” (López, 2013, p. 109). Ya en su poemario *Bienamado* (López, 2004) la voz poética se preguntaba: “A quién servirle un té negro / endulzado con mucho azúcar” (p. 22); “Quiero mi té, / tal vez lo único que quise” (p. 47); “tal vez mi té. / Lo único que importa” (p. 58).

trata de un recuerdo, algo que sabía pero había olvidado, y sucede mientras visita a Elvira, internada en un geriátrico:

En el platito de la taza había un saquito de té usado y esa imagen, las manos de Elvira, la taza, las galletitas, el mismo saquito, me trajeron la película completa: recordé que a mi madre, cuando estaba en casa, le gustaba tomar su té oscuro, casi hirviendo, con azúcar, cortado con leche fría. Mi té no era mío, mi té nunca fue mío. Yo era solamente un hijo, nada más, un hijo. (p. 145)

Como la magdalena proustiana, el narrador toma consciencia de que, durante todos estos años de ausencia materna, no ha sido más que un hijo.<sup>129</sup> Resultado de la aparición involuntaria de una escena íntima, el narrador, que no quería conservar ningún recuerdo de libros ni de rituales familiares, que quería vivir “sin necesidad de obligarme a ninguna fidelidad” (p. 139) comienza a tomar distancia de la melancolía que lo unía a su madre, a realizar un “trabajo de la memoria” (Ricoeur en Dosse, 2009, p. 66), y aquello que se daba como compulsión repetitiva deviene acto consciente: “En mi escritorio hay poca cosa y el té heredado” (López, 2013, p. 149). A partir de aquí se produce el desplazamiento de la vida subordinada a la de su madre hacia la construcción de una vida propia, desde la lectura que borra a las anteriores a la escritura que se apropia de ellas, una forma de respirar “la porción de aire que me toca”. En simultáneo, este movimiento se corresponde con el desgaste que provoca en el narrador ciertos discursos de militancia:

Un día me harté de escuchar eslóganes como “nosotros tenemos los mejores muertos”, un día me harté de construir mi propia desaparición. [...] Tal vez era que quería llegar a la superficie para respirar con la boca bien abierta la porción de aire que me toca en el planeta. Me había acostumbrado a pensar que la muchacha bella había sido débil, que había sido fuerte, pero débil para quién, fuerte para quién, ¿quién pensaba esas cosas en mí, cómo se fueron construyendo esos pensamientos? [...] Vivía enfurecido, saturado de ser un hijo perfecto, de participar del murmullo de lo que ni siquiera necesita ser dicho: todo se dirime entre quebrados y leales. Nunca supe de nada más católico que eso, nunca supe de nada más macho y vaticano. No hay ningún hombre nuevo volviendo de entre los muertos. Ni entonces ni hace dos mil años. Hay una muchacha bella perdida para siempre en el espanto y un quebrado que se ahoga y no puede distinguir cuál es su recuerdo. (p. 150)<sup>130</sup>

Entre la memoria colectiva y la memoria privada se producen instancias sujetas a “múltiples contradicciones, tensiones y reconstrucciones” (Dosse, 2009, p. 72). En el

---

<sup>129</sup> Descubrimiento que a su vez le permite comprender que Elvira en algún momento morirá y que, a diferencia de la muchacha muy bella, él podrá estar a su lado: “Saber eso me despejó la tristeza. Saber que Elvira se iba a morir me volvió los pasos a los pies y volvió a ponerme en dirección a mí mismo. Elvira se va a morir y voy a estar ahí para acompañarla, para poder verla, para dársela a la tierra o para dársela al fuego. Qué alegría” (López, 2013, p. 147).

<sup>130</sup> En *Bienamado* la voz poética dice algo similar: “no hay Mesías / apenas un hombre un poco más exacto” (López, 2004, p. 55).

universo literario presentado, el cruce entre ambas se da hacia el final, cuando el narrador sabe aprovechar un instante de salvación: al ver pasar a dos niñas cartoneras afuera de su casa, riendo y tomando un helado. Las injusticias del pasado se actualizan en el presente y él ya no puede ser *solamente* una víctima, mucho menos la única. Se ha descentrado al reconocer que hay otras que, al reírse de él, le dan aire.

## ***2. El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia***

Cuando se publica la novela de Patricio Pron el periodismo cultural la define “tan polémica como necesaria para continuar desentrañando el legado de la generación militante” (Frieria, 2012), expresión de una “moda” por la “fuerza” y la “constancia” con que la literatura de hijos logra “imponerse” (Pantoja Torres, 2012).<sup>131</sup> *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* comienza cuando el narrador –de quien desconocemos el nombre, tal como sucede con los narradores de *Los topos*, *Pequeños combatientes* y *Una muchacha muy bella*– regresa de Alemania, donde ha emigrado hace años, hacia Argentina, “un país avejentado para mí” (Pron, 2012, p. 30). Llega a “\*osario”, ciudad “que alguna vez había sido el sitio en el que supuestamente iba a quedarme” (p. 157), porque su padre está enfermo en el hospital.<sup>132</sup> La casa de sus padres le resulta siniestra, como “en esos sueños en los que todo es sospechosamente familiar y al mismo tiempo escandalosamente extraño” (p. 33). Aunque padece falta de memoria producto del abuso de psicofármacos durante un período prolongado, el viaje activa en él la necesidad de recordar su pasado y, por extensión, conocer mejor el de su padre, periodista y ex militante de “Guardia de Hierro”.<sup>133</sup> Como si tuviera presente que una “transmisión lograda” ofrece libertad para los que vendrán (Hassoun, 1996, p. 70), el narrador advierte que tal vez algún día “un hijo mío quiera saber quién fue su padre”

---

<sup>131</sup> Precisamente esa parece haber sido la intención de Pron: “participar del esfuerzo colectivo de que los hijos de militantes políticos contásemos nuestra versión de los hechos, para propiciar un diálogo con nuestros padres” (en Frieria, 2012).

<sup>132</sup> Como buena parte de la “literatura de hijos” (y de la NNA) *El espíritu* [...] propone un pacto de lectura ambiguo típico de la autoficción. Pron nació en Rosario (la estrella en la letra R puede significar que ahora es una ciudad de huesos), en los 2000 se fue a Europa y en Alemania se doctoró y trabajó.

<sup>133</sup> Organización peronista creada en 1962, dedicada a “reunir poder durante algo más de una década” para luego renunciar a él “tras la muerte de su líder” (Pron, 2012, p. 205). Respecto a la lucha armada, sostiene Pron: “saber que mis padres no mataron es muy reconfortante porque se adecua más a mi propia visión de la política. Quizás este libro hubiese sido muy diferente si hubiese descubierto que mis padres participaron en acciones armadas. Pero por fortuna no lo hicieron; es consolador saber que mis padres no cargan con muertos. No sé cómo viven aquellos hijos que saben que sus padres mataron. Y desde luego nunca sabré cómo se vive cuando tus padres han sido asesinados”. En la misma entrevista Pron comenta que sus padres viajaron a su casamiento en Madrid durante las movilizaciones del 15M, y mientras él opinaba que “los indignados” debían aliarse a los partidos políticos sus padres lo acusaban de “reformista y conservador” (en Frieria, 2012).

y por eso él mismo debe emprender su búsqueda.<sup>134</sup> En este sentido, además de *pasadores* de un “saber-vivir” (p. 75) los hijos “son los detectives de los padres”, vienen a “restituir el sentido”, a “proteger” su historia “y perpetuarla en la memoria” (Pron, 2012, pp. 12-13).

Ante la posibilidad de la muerte paterna y decidido a sortear su mala memoria – rasgo que, dice, ambos comparten– el narrador decide buscar la razón por la que desconoce qué es una casa y una familia, “incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas” (p. 19).<sup>135</sup> Sentado frente al escritorio de su padre comienza a observar documentos, escritos, fotografías y recortes de diario acerca de un caso policial ocurrido en 2008 en El Trébol, pueblo santafesino donde nació su progenitor, quien ha seguido de cerca la investigación sobre la desaparición y posterior hallazgo del cuerpo de Alberto José Burdisso, humilde trabajador del Club Trebolense. ¿Por qué esto ha capturado la atención de su padre, qué es aquello que sabe y que el narrador “no iba a saber jamás”? (p. 126). La respuesta es Alicia Raquel Burdisso, hermana de Alberto, desaparecida en Tucumán por la dictadura militar el 21 de junio de 1977. El narrador irá descubriendo la relación de amistad y militancia que su padre mantenía con ella y la consecuente preocupación por el crimen violento sufrido por su hermano treinta años después, víctima de una mujer con quien mantenía un vínculo y sus dos cómplices que, enterados del cobro de la indemnización estatal de 240 mil pesos por ser familiar de una persona desaparecida, lo extorsionan para que ceda sus propiedades.

En ese devenir el narrador descubre recuerdos de su infancia que parecían olvidados y comprende que tampoco ha sido fácil para su padre, aterrorizado luego del golpe.<sup>136</sup> Pero además, entiende que el padre carga con el remordimiento de haber iniciado a Alicia Burdisso en la militancia, “sin saber que lo que hacía iba a costarle a esa mujer la vida y que a él iba a costarle décadas de miedo y de arrepentimiento y que

---

<sup>134</sup> Averiguar quién había sido su padre “iba a ser una tarea que me iba a ocupar durante un largo tiempo, quizás hasta que yo fuera padre algún día [...] *entendí que tenía que escribir sobre él y que escribir sobre él iba a consistir ya no tan sólo en averiguar quién había sido él, sino también, y sobre todo, cómo escribir sobre el padre, cómo ser un detective del padre y reunir toda la información disponible pero no juzgarlo*” (Pron, 2012, p. 218, nuestras cursivas). En un texto que funciona como *derecho a réplica*, el padre de Pron “lee” la novela de su hijo de manera intergeneracional: “pudiste cruzar un puente que a mí me resulta muy difícil atravesar, aunque espero tener vida y valor suficiente para poder hacerlo alguna vez, aunque sea con mi último aliento, en la forma como vos, tus hermanos y tu madre lo merecen. Afortunadamente pude cruzar hace mucho el puente que me separaba, a la vez que me unía, con tu abuelo. Ésa fue una de las cosas, creo, que permitió tener mis propios hijos” (Pron, 2010: en línea)

<sup>135</sup> De hecho, dice que en Alemania no tiene casa propia y prefiere dormir en las casas de sus amigos.

<sup>136</sup> En una puesta explícita del recurso autoficcional, el narrador menciona el apodo y el apellido del padre del autor: “‘Chacho’ Pron[,] con cálidas y sentidas palabras[,] recordó a Alicia Burdisso [...]” (Pron, 2012, p. 112). Cabe aclarar que el caso de Alberto Burdisso es real.

todo ello iba a tener sus efectos en mí, muchos años después”; en este sentido, el narrador concluye que los hijos de los militantes setentistas “íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policial que no quisiéramos haber comprado nunca” (p. 169).

Como si no hubiesen transcurrido treinta años, la desaparición de Alberto Burdisso activa la desaparición de Alicia y la supervivencia de discursos sociales que la comunidad plantea de manera dicotómica: un “nosotros” ejemplar y unos “otros” que *algo habrán hecho*.<sup>137</sup> En esta clave, el diario “El Trébol digital” asegura que respecto al caso Burdisso “Nadie sabe nada. Nadie vio nada, nadie escuchó nada. En la ciudad todos murmuran el tema por lo bajo[,] como si tuvieran miedo de algo, sin saber que[,] si se dejan pasar estas cosas, mañana lo mismo nos puede ocurrir a cualquiera de nosotros” (p. 86). Por un lado, resulta evidente la disolución de responsabilidades: nadie sabe, vio ni escuchó nada sobre Alberto Burdisso, probablemente como nadie supo, vio ni escuchó nada sobre Alicia en 1977. Por otro lado, el reclamo por su aparición con vida deviene advertencia para una parte de la comunidad para la cual el problema no es (tanto) la desaparición de un ciudadano sino el riesgo de que vuelva a suceder a cualquiera de *nosotros*.<sup>138</sup> Así, el pasado se actualiza en la desaparición de Burdisso, “escarapela fúnebre en la solapa de todos los tullidos y los desgraciados de la Argentina” (p. 96), lo que recuerda a las prácticas delictivas de la dictadura y la desestimación del desaparecido, evidenciada en marchas cada vez menos concurridas.

Esta supervivencia del pasado en el presente –no sólo del pasado dictatorial, sino de una violencia antigua y profunda, de una desigualdad constitutiva en la articulación civilización/barbarie– se explicita en la declaración que brinda al periódico local un amigo de infancia de Burdisso: “Dentro de esa soledad, humildad y sencillez en la cual vivía, debemos situarlo como aquellas personas que están en el fondo de la patria. Que viven silenciosamente y se rebuscan para subsistir, dentro de una sociedad que es sumamente complicada” (p. 136). Así, el narrador coloca a Burdisso como sinécdoque de todos los excluidos.

---

<sup>137</sup> Este elemento es evidente en las opciones que ofrecen las encuestas del diario ante la pregunta de qué sucedió con Alberto Burdisso: “Se fue por ahí sin avisar (4,76%)” o “Hay un tema pasional en el medio (25%)” (Pron, 2012, p. 83), expresiones discursivas que remiten a las reproducidas durante la dictadura.

<sup>138</sup> Al respecto, el padre de Pron enfatiza que el caso de Burdisso preocupaba “a la parte sana de la sociedad por otros motivos, la gente de bien que clama por seguridad, la sociedad ultraconservadora del pueblo” (Pron, 2010: en línea).

Del mismo modo, nos interesa poner de relieve una escena en que mientras observa un programa televisivo en el que la policía persigue delincuentes de un asentamiento, el narrador no comprende de qué están hablando.<sup>139</sup> Esos delincuentes cuyas palabras resulta necesario subtítular son tan marginales como los hermanos Burdisso, visibilizados sólo en el espectáculo y el amarillismo, “hablando en su lengua de pobres y perdidos en la tierra que no les pertenecía” (p. 192):

el audio del programa no era particularmente bueno [...] y el idioma local parecía haber cambiado mucho desde mi partida y yo no entendía nada de lo que decían. Aunque tampoco resultaba comprensible lo que decían los policías, en el programa tan sólo se subtitulaba a los pobres, y yo me quedé pensando por un momento acerca de qué país era ése en el que los pobres debían ser subtitulados, como si hablasen una lengua extranjera. (p. 188)

El país de Alicia y Alberto Burdisso supervive en el de quienes “están en el fondo de la patria”, al punto que es necesario traducirlos y aun así no hay comprensión posible: el audio es pobre y el narrador no comprende los modismos de esta nueva generación. Sin embargo, más que un problema generacional se trata de la confirmación de la fragmentación social: *nosotros* –la comunidad trebolense, los ciudadanos que nada ven y escuchan, la policía a la que sí se le entiende cuando habla o en todo caso no necesita subtítulos– o *ellos* –los Burdisso, los que se preocupan por los Burdisso, los pobres “hablando en su lengua”. Esta “supervivencia” o “memoria de las formas” (Didí-Huberman, 2009) señala las continuidades represivas en el presente, consecuencias del fracaso revolucionario. Por este motivo, cuando aparece el cuerpo de Alberto Burdisso rescatado del interior del pozo al que había sido arrojado, el narrador se imagina junto a su padre,

contemplando la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina, todos los desamparados y los desfavorecidos y los muertos porque intentaron oponer una violencia tal vez justa a una violencia profundamente injusta y a todos los que mató el Estado argentino, el Estado que gobierna sobre ese país donde tan sólo los muertos entierran a los muertos. (p. 228)

Como observamos, a la cadena de significantes que representan la patria, el país y el lenguaje, se suma el Estado argentino, como si pese al tiempo transcurrido y a la fortaleza de las instituciones democráticas sobrevolara un resto de aquella “violencia profundamente injusta”. Luego del descubrimiento de esta “simetría” de búsquedas –su padre busca a Alberto y él a su padre– el narrador se enferma con fiebre. Su madre no puede ayudarlo, por eso “como hacía siempre que estaba enfermo, llamé a mi hermana”

---

<sup>139</sup> Probablemente “Policías en acción”, serie documental que emitía Canal 13 acerca de las persecuciones e intervenciones de efectivos policiales en espacios de conflicto familiar y social.

(p. 185).<sup>140</sup> Es a partir de una conversación con ella que el narrador comienza a recordar escenas que le devuelven el clima amenazante de su infancia, “una época de tristeza y terror que ahora, lentamente, volvía a dibujarse ante mis ojos pese a todas las pastillas, a toda la amnesia retrógrada y a la distancia que yo había intentado poner entre esa época y yo” (p. 127). Así comprende que el padre también ha tenido miedo, que “conocía el miedo mucho mejor de lo que yo pensaba”, que “había vivido con él y había luchado contra él y, como todos, había perdido esa batalla de una guerra silenciosa que había sido la suya y la de toda su generación” (p. 26).<sup>141</sup> Conmoverido por la enfermedad de su padre y el regreso a su hogar, evoca

el terror con el que yo vinculaba involuntariamente el pasado, como si en el pasado hubiéramos vivido en un país con ese nombre y una bandera que fuera un rostro descompuesto de espanto, explicaba mi odio hacia ese país infantil y el abandono de ese país, en un destierro que había comenzado mucho tiempo antes de que me marchara a Alemania y procurara, y finalmente consiguiera, olvidarlo todo. [...] *en ese momento me di cuenta de que sí tenía un hogar.* (pp. 192-193, nuestras cursivas)

Al igual que veíamos en *Una muchacha muy bella*, hacia el final el narrador toma consciencia de que hay un otro que sufre –su padre– y se descentra. A partir de allí también valoriza aquella generación frente a la propia, conformada por individuos “perdidos en un mundo de desposesión y de frivolidad, todos miembros de un ejército derrotado hace tiempo cuyas batallas ni siquiera podemos recordar y que nuestros padres ni siquiera se atreven a mirar de frente todavía” (pp. 211-212). Frente a esto, a la pregunta por la derrota de la revolución, la respuesta generacional es la escritura:

una tarea política, una de las pocas que podía tener relevancia para mi propia generación, que había creído en el proyecto liberal que arrojara a la miseria a buena parte de los argentinos durante la década de 1990 y les había hecho hablar un lenguaje incomprensible que debía ser subtítulo; una generación, digo, que había salido escaldada pero algunos de cuyos miembros no podíamos olvidar. Alguien alguna vez había afirmado que los hijos serían la retaguardia de los jóvenes que en la década de 1970 habían peleado una guerra y la habían perdido y yo pensé también en *ese mandato y en cómo ejecutarlo, y pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí* y esperando que alguien se sintiera interpelado y comenzase también sus pesquisas acerca de *un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros.* (p. 219, nuestras cursivas)

---

<sup>140</sup> Mientras el narrador da a entender cierta incapacidad de su madre para cuidarlo (por eso llama a su hermana), la recuerda explicándole “cómo crear una barricada, cómo desenganchar un trolebús y cómo confeccionar un cóctel molotov” (Pron, 2012, p. 207).

<sup>141</sup> Motivo por el cual, como le recuerda su hermana –quien no puede creer que lo haya olvidado– el padre encendía el auto antes de que ellos subieran para ir a la escuela: “mataban a periodistas, les ponían bombas en los coches” (Pron, 2012, p. 192), algo que el narrador sabía, pero había decidido olvidar. Recuerda que de niño le prohibían llevar amigos a su casa o contar lo que allí se hablaba, que debía caminar en dirección contraria al tráfico y llevar una placa con sus datos, prácticas que persisten: “al recordarlas pensé en algo que solía seguir haciendo incluso en la ciudad alemana, cuando estaba distraído: trazando rutas imaginarias que me condujeran al sitio al que me dirigía con el tráfico de frente” (p. 194).

Así, la respuesta a la supervivencia del pasado y al reconocimiento del legado es la escritura literaria: “me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector, y descubrir a medida que la narrara” (p. 171). La escritura es la forma de tomar la palabra.

### **3. *Soy un bravo piloto de la nueva China***

Al igual que en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, la tercera novela de Ernesto Semán comienza cuando su protagonista, radicado en el extranjero, regresa al país debido a una enfermedad de su madre.<sup>142</sup> Rubén Abdela es un geólogo que vive en Estados Unidos y vuelve a la Argentina en 2002, plena crisis social y política, porque Rosa Gornstein tiene un tumor terminal. A partir de allí, Rubén recuerda momentos de su infancia y especialmente el punto de inflexión familiar que significó el secuestro y la desaparición de su padre Luis Abdela en agosto de 1978.<sup>143</sup>

La novela está dividida en cinco partes de tres espacios cada una, presentados alternativamente en donde el narrador se desplaza en espacio y tiempo: “La Ciudad”, presente en donde transcurre el encuentro de Rubén con su hermano mayor Agustín y su madre; “El Campo”, donde un grupo de tareas lleva detenido a su padre hasta el momento en que lo trasladan a un vuelo de la muerte; y “La Isla”, una especie de no-lugar o lugar de fantasía en donde Rubén despierta un día y del que en principio desconoce cómo salir: además de reencontrarse con un viejo amor, Raquel, y de mantener su rutina de salir a trotar, por momentos es espectador de los diálogos que su padre mantiene con el Capitán, policía que lo ha secuestrado, torturado y arrojado desde un “vuelo de la muerte”.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Al igual que veíamos con Pron (2012), Semán (2011) introduce un movimiento propio del pacto autoficcional, al mencionar en una fotografía los nombres reales de sus padres como nombres de guerra: “*Elías Semán y Susana Bodner, se hacían llamar*” (p. 163).

<sup>143</sup> Apuntamos la similitud entre la forma en que el protagonista nombra ese momento —“lo más importante de nuestras vidas ya había pasado y no iba a cambiar” (Semán, 2011, p. 167)— y la de la “pequeña combatiente” quien se refiere a lo sucedido como “Lo Peor” (Robles, 2013). Por otro lado, cuando Ricardo Piglia (2011) presenta *Soy un bravo* [...] la lee a la luz de la tradición kafkiana de “la carta al padre” y de los personajes maternos de Roberto Arlt y Juan José Saer, elemento que, aunque señala su condición “hijística”, también abre la posibilidad de pensar relaciones estilísticas entre las producciones más allá del contenido.

<sup>144</sup> Consideramos a “La Isla” un purgatorio. No obstante, el autor rechaza esa lectura, “a menos que esa definición incluya muchas enmiendas. Y sobre todo, no creo que el inconsciente colectivo esté condenado a dicho purgatorio. Quizás, en todo caso, las sociedades que pasaron por estas experiencias que pueden ser definidas como ‘hechos imperdonables’ requieren de una enorme inversión en la verdad, la justicia y el amor al prójimo para que ese pasado ominoso también pueda dar el fruto de una comunidad mejor para

*Soy un bravo piloto de la nueva China* comienza con la entrada de Rubén a un departamento en donde el sol de la ventana ilumina el colgante cuerpo de su padre. Pronto descubrimos que se trata de una visión fantasmática, que su padre ha sido desaparecido treinta años atrás. Luego se alternan escenas en que Rubén y Agustín acompañan a su madre en sus últimos momentos y, en ese trance, Rubén comienza el “ajuste de cuentas” con su padre y con la generación anterior (Badagnani, 2012a, p. 22), lo que implica revisar la intimidad de ese pasado que, bajo la inevitable luz del presente, exhibe la entrega de Luis Abdela a la Revolución como incompatible con cualquier vida familiar vivible. Ante la dicotomía familia o patria, dice Rubén: “Pero nosotros también somos la patria. Nosotros somos la patria, así que no sé a quién le estaban ofrendando la vida. ¿o quién se quedó esperándolos todo este tiempo? si era por la patria podrían haber vuelto a cenar y nos ahorrábamos el funeral” (Semán, 2011, p. 145). En el mismo sentido, el reproche se trama en la distancia entre su padre revolucionario y su tío, quien pertenece a esa parte de la sociedad que ante el terror se camufla sin pretensiones: aunque tiene una máquina de encuadernar revistas políticas, llegado el momento, intuye que es mejor sólo utilizarla para “hacer matambre”:

La Argentina que venía era para los Tíos Ricardo de este mundo, para los que pudieran ponerse al hombro una esposa fea y amorosa junto a una hija ausente, y bajar de Salta con su misión civilizatoria al hombro hasta el departamento de Villa Crespo, para los que fueran lo suficientemente flexibles como para saber cuándo es tiempo de encuadernar y cuándo de hacer matambre, y actuar en consecuencia (pp. 198-199).<sup>145</sup>

Entre los recuerdos que surgen está la certeza de que su padre hubiera querido que Rosa lo abortara, porque el Partido había decidido que no era momento de tener otro hijo; lo mismo cuando, frente a una otitis, su padre decide que “se cure como un hijo de la villa”: dirá que la revolución “se come a sus hijos, pero no así, carajo. No a mí, que a mi humilde modo había sido un buen revolucionario en las dieciséis semanas que llevaba en esta tierra” (p. 104). Por estos motivos, Rubén dice a su madre que él no

---

quienes la habiten en el futuro. [...] La Isla no es un espacio de castigo ni de redención, sino de reconciliación con el pasado. No de ‘reconciliación’ en el sentido político desastroso que ha adquirido en la Argentina, sino en el sentido de asumir que la historia es la suma de todas las memorias, de poder respetar todas esas otras memorias sobre la base de la verdad y la capacidad de comprender al otro” (Semán en Blas Vives, 2011).

<sup>145</sup> Una metáfora de “los tíos Ricardo” sucede cuando Rubén recuerda una clase de biogeofísica en la que aprende “cómo el hielo había resistido bien en algunas áreas, pero había cedido en sus puntos más débiles, quebrándose, acanalándose, haciendo que más y más hielo se posara sobre esas zonas, acentuando el hundimiento y dejando que los glaciares a su paso arrancaran pedazos enteros de la tierra, esas cicatrices que hoy podíamos ver en las laderas abruptas de cualquier montaña” (Semán, 2011, p. 223). Se asemeja al narrador de *Una muchacha muy bella* cuando piensa en la existencia de las fosas marinas que ha aprendido en geografía.

es como su padre, y ella responde que “a veces hay algo que te empuja a repetir el pasado, y a veces hay algo que te ayuda a pararte por encima” (p. 104). Aquello que permitirá a Rubén “pararse por encima” es tomar consciencia del dolor que debe haber sufrido su padre en el campo de concentración, al resistir las vejaciones y aun así alentar a sus compañeros a vencer, “como los cristianos contra los romanos”.

Tanto lo que ocurre en “El Campo” como en “La Isla” contribuye a la puesta en crisis de la posición de reclamo que Rubén asume al principio de la narración, de manera que se produce una transformación en la subjetividad del personaje y un desplazamiento en su rol: desde el lugar del hijo hacia el de (su) padre. Al promediar la novela, Rubén comprende que su identidad ha estado construida en torno a la victimización que, aunque justificada, ha obliterado su lucidez respecto al dolor ajeno: su padre ha padecido no sólo la tortura, la humillación y la muerte, sino probablemente también la certeza de que no volvería a ver a su familia, tal como sucedía a Robles al pensar en cuánto habría sufrido su madre al perder a sus hijos. Respecto a este desplazamiento en que el protagonista toma consciencia del dolor ajeno –similar a lo que señalábamos en Pron (2012) y López (2013)–, existen dos momentos que nos interesa poner de relieve. El primero sucede en “La Isla” cuando, junto a una antigua amante, Rubén es testigo de una conversación que Capitán entabla con su padre Abdela, donde cada uno expone su parecer sobre lo ocurrido e intenta comprender las razones del otro.<sup>146</sup> Dice Rubén:

Pasé tanto tiempo dando vueltas alrededor de mi propio dolor, de lo difícil que fue todo o de lo bien que logré pasarlo, y no me puse un segundo a pensar en lo terrible que ha sido para otros [...] Que hasta ahora no había pensado en el dolor de mi padre, así de simple. En lo terrible que tiene que haber sido para él. Siempre lo supe, siempre estuvo ahí, claro, pero para darme cuenta de cómo lo pasé yo, del padre que *yo* no pude tener. Nunca paré un segundo para ponerme en su lugar, para sentir el dolor desgarrador que tiene que haber sido su partida, para tratar de imaginar qué estaría sintiendo, en qué infierno estaba cuando se fue para siempre, *en dónde nos tuvo a nosotros en ese momento*. Y ahora lo veo acá, con todas las secuelas, un tipo que ha pasado por tanto, y me siento un idiota por no haberlo pensado antes. (Semán, 2011, p. 272, nuestras cursivas)

Pensamos este instante como un umbral, un pasaje subjetivo desde la posición de víctima asumida por Rubén durante toda su vida hacia la de observador de otra víctima, su padre, a quien Rubén imagina/escucha que reconoce “los cataclismos que cometimos a nuestro paso” (p. 229) y decir:

---

<sup>146</sup> A partir de cierta incomodidad, se sugiere que Capitán admira en silencio al Camarada Abdela: “una distancia inalcanzable, una autoridad insuperable y externa a los dos que no se había doblegado siquiera ante la evidencia de su poder” (Semán, 2011, p. 150).

Si algo aprendí es que más allá de mi devoción por la causa, de mi entrega total por los compañeros y por todo lo que hicimos juntos, la vida es eso que empieza después del Partido, ahí cuando termina la lucha y uno se queda solito y al viento, reconstruyendo los pedazos. (p. 228)

En ese mismo sentido, Rubén escucha que Abdela ofrece su perdón a Capitán, como regalo a sus hijos: “es lo que les va a permitir a los míos caminar por la ciudad sin tener que detenerse a cada instante a pensar con quién se están cruzando en la vereda. Mi perdón es el futuro” (p. 269).

La segunda escena que queremos resaltar sucede cuando Rosa hereda a sus hijos una caja con cosas importantes, “todo lo importante hasta ahora, no lo que vendrá, los hijos, ¿no?” (p. 248). Mientras su madre duerme, Rubén y su hermano Agustín toman la caja y leen una de las cartas de Abdela a su compañera, previo a la partida a Cuba para su entrenamiento, luego de haberse negado al deseo de Rosa de acompañarlo. Ante el diagnóstico de su hermano –“Es un psicópata” (p. 194)– Rubén, que poco tiempo atrás hubiese compartido ese punto de vista, responde:

No es nuestro tiempo ni nuestras opciones. Vos escribirás tus cartas, tendrás tus flaquezas, nunca las de él. Siempre van a ser las tuyas, pero las habrá, y a montones. Mirá a nuestro alrededor, mirá lo que pasó en todos estos años. Somos capaces de cosas peores, por causas mucho menos apasionantes y manipulando ideales más ambiciosos de forma mucho más noble. [...] aun con todas sus vueltas, sus perversiones infatuadas y su pasión fundida entre el futuro y la muerte, la del Camarada Abdela era una carta de amor, y eso es más que lo que podemos decir de buena parte de la humanidad, y del resto de su obra. (pp. 195-196)<sup>147</sup>

Agustín insiste: “Hay mucha mierda. De esa época, de la *generation perdue*”, pero Rubén cierra la discusión: “Como de cualquier otra” (p. 196). Mientras Agustín reprocha, Rubén, que unas páginas atrás decía “un poco de tradición y familia no nos hubiera venido mal” (p. 74), ahora comprende: se ha descentrado, se ha colocado en el lugar de su padre, aun si éste “sabía mucho mejor por qué morir que cómo vivir” (p. 198). Ese gesto de desplazamiento hacia el lugar del Otro exige ser pensado ya no desde el discurso de la victimización de los desaparecidos –propio de los 80– o de la recuperación de su militancia –propio de mediados de los 90– sino desde una subjetividad que está en proceso de dejar de ser *solamente* hija para devenir también progenitora y, en ese pasaje, ya ha cometido sus propios errores. Cuando logra plantearlo en estos términos, el misterio acerca de cuán grande es el territorio de “La Isla” se termina: “Ahí está el otro lado. Por fin” (p. 164) dice Rubén, y sólo en ese

---

<sup>147</sup> Advirtamos la distancia entre este fragmento y uno anterior: “Que los desaparecidos digan dónde están, de una vez por todas, que ellos digan algo. [...] porqué se tiraron por los fiordos como cuises cuando estábamos con la mesa puesta esperándolos para comer” (Semán, 2011, p. 144).

momento advierte su deseo de volver al mundo real con su esposa Clara, de sus “ansias atávicas de levantar un hogar, lo difícil que se me hacía cuanto más lo quería” (p. 273); de vivir, de una vez, la propia vida.

Tal como señala Peller (2015) en relación a la narrativa de algunas escritoras “hijas”, existe relación entre la orfandad y la propia (ma)paternidad traducida en la voluntad de transmisión a la siguiente generación. Mientras cuida a su madre, Rubén dirá: “Humanos e hijos son, en definitiva, los dos únicos signos que nos acompañan absolutamente a todos desde el principio y hasta el último de los días” (p. 246).<sup>148</sup> Al humedecer los labios deshidratados de su madre con un algodón –ese “punto de retorno en el que los padres se convierten en los hijos de sus hijos” (p. 245)–, por radio escucha un partido de fútbol donde una de las hinchadas canta “Hi-jos-Nuestros”, y cae en la cuenta de que tanto él como su hermano son hijos *de sí*:

Eso somos, me cago en Dios, pensaba masajeando los pies de Rosa sobre mis pantorrillas. Hijos nuestros, de nosotros mismos, perpetrados en ese living cada vez más oscuro alrededor de ella. Hijos de nuestra madre que seríamos aun para ser padres de nuestros hijos, hijos de nosotros mismos, hijos incluso cuando intentáramos ser padres (p. 180)

Rubén ha dejado de reprochar la ausencia del padre al propio padre y en ese movimiento condensa el pasaje de los 70 hacia el presente en que transcurre la novela, como también al tiempo de escritura, al promediar la primera década del 2000: hay un cruce de múltiples tiempos donde todo parece reducirse a la transhistórica relación padres/hijos. El protagonista ya no asume la posición de quien reniega del pasado, como cuando se preguntaba “para qué tanto esfuerzo por descubrir algo remoto si en el camino se olvidan del lugar en el que lo encontraron, y de las toneladas de presente que tuvieron que remover para llegar ahí” (p. 79), o cuando aseguraba que “lo mejor que puede hacer con el pasado es destruirlo, juntar lo que queda y tenerlo debidamente catalogado, para no olvidarlo ni tener que pensar en ello, porque los que viven, y nos importan, están acá, aquí y ahora y todavía sin llegar” (p. 75),<sup>149</sup> sino de quien siente necesidad de mirar hacia el futuro. Ha asumido el pasado, por eso hacia el final, cuando muere su madre, su esposa le comunica que está embarazada.

Mientras en los 90 la impunidad supervive en figuras dictatoriales integradas a la vida cívica –como sucede con Realte, uno de los militares del campo de concentración

---

<sup>148</sup> En nuestra entrevista personal, Ernesto Semán dirá que la escritura de *Soy un bravo...* funcionó como paternidad anticipatoria (10 de febrero de 2020).

<sup>149</sup> Recuerda a Dillon (2018, p. 163): “era necesario optar entre ese presente que latía o ese pasado que ya no”.

donde ha estado secuestrado el padre del narrador, que se reinventa y gestiona “una de las primeras mega compañías de taxis” (pp. 253-255)—,<sup>150</sup> Rubén ha acudido a la imaginación de “La Isla” para comprender las razones y sufrimientos de su padre, resolver su reclamo y asumir que es tiempo de continuar/comenzar con su vida, cometer sus propios errores.

#### **IV. *Rara avis: “Los 70, ese pasado del cual burlarse”. Las teorías salvajes***

Hace una década, en su monumental ensayo sobre nueva narrativa argentina (NNA), Elsa Drucaroff (2011) señalaba que el kirchnerismo había habilitado un espacio social en el que emergían novedosas formas de pensar el pasado reciente. No obstante, sostenía: “aún no se reflexiona con libertad en la sociedad argentina sobre la lucha política de los años 60 y 70, tanto los discursos de la izquierda como los de la derecha lo obstaculizan” (p. 197). Frente a lo que esta crítica literaria observaba como el pasaje de una “corrección política” a otra, novelas como *Los topos* de Félix Bruzzone y *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac se recortaban en el horizonte de 2008 como prometedoras respuestas a su diagnóstico. En lugar de provenir de los protagonistas<sup>151</sup> estas narrativas nacían de sus hijos –biológicos y simbólicos–, y el registro discursivo no pertenecía a la retórica intelectual o política –inclinada más bien a sedimentar la heroicidad del militante– sino a la ficción que (se) permitía la parodia y la risa. A nuestro entender, el humor apuntaba no tanto al imaginario revolucionario como a la mirada nostálgica sostenida por algunos intelectuales, a la distancia entre lo soñado y el presente, una cada vez más injusta Argentina del 2001, espacio y tiempo en que en definitiva buscaba intervenir buena parte de la NNA. Allí se ubica la primera novela de Oloixarac.

*Las teorías salvajes* (LTS) trama varias historias en distintos tiempos: por un lado, la vida de “la pequeña Kamtchowsky”, hija de progresistas que crece durante los 80, una década de instrucción sexual y educación cívica acerca de lo ocurrido durante el terrorismo estatal que la protagonista materializa en la escritura de un ensayo al que titula “Pegame y llámame Esmá”. Por pedido de su madre, “la pequeña K” transcribe a

---

<sup>150</sup> “La empresa evolucionó hacia los remises y los servicios turísticos como el resto del país, los recorridos cortos a la provincia de Buenos Aires, las excursiones exclusivas a los cotos de caza de algún general conocido, los viajes reservados de algún personaje que requería un servicio de chofer y custodia durante todo el santo día” (Semán, 2011, p. 257). Allí trabajará Capitán hasta que su propio hijo interrumpa el curso de lo esperado y, enterado de la participación de su padre en la dictadura, lo asesine.

<sup>151</sup> Decimos protagonistas en términos etarios, de conciencia política. Sabemos que en muchos casos los hijos comparten el protagonismo en tanto víctimas directas del terrorismo estatal.

máquina el diario íntimo de su tía Vivi, militante maoísta desaparecida que ha escrito epistolarmente a “Moo” Tse-Tung, mostrándose más preocupada por cuestiones sentimentales que por la revolución.<sup>152</sup> Más adelante se narra la adolescencia de Kamtchowsky, su devenir como videoartista del ciberporno y su noviazgo con Pabst, “un animalito mocho que nunca debió traspasar el umbral de largada en la carrera contra la extinción” (Oloixarac, 2016, p. 56), ambos “demasiado horribles incluso para resultar deseables a otra persona horrenda como ellos” (p. 45). Juntos exploran el submundo porteño de las drogas, el sexo grupal, el hackeo y la creación de “Dirty War 1975”, un “videogame estilo aventura visual” cuyo objetivo es “acumular la mayor cantidad de puntos, convertibles en mayoría de adeptos, afiliados, partidarios o cómplices” (pp. 269-272).<sup>153</sup>

En segundo lugar –y en un tiempo también cercano al post 2001–, se narra la historia de Rosa Ostreech, estudiante de Filosofía interesada en Hobbes, Sun Tzu y Clausewitz y obsesionada con su profesor Augusto García Roxler<sup>154</sup> y su Teoría de las Transmisiones Yoicas, tomada del antropólogo holandés Johan Van Vliet, que ella desea perfeccionar. Respecto a “Puán”, calle de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la narradora la define como “un ecosistema gagá donde se permitía al académico gagá convivir a gusto con el deterioro institucional, como lo había hecho durante toda su vida” (p. 65). La dificultad para conquistar a García Roxler la conduce estratégicamente a seducir a Collazzo, intelectual “envuelto en su extraño

---

<sup>152</sup> Esta mirada paródica es señalada por Valle (2009), docente de Problemas de Literatura Latinoamericana de Oloixarac: “para alguien de mi generación (no de los setenta precisamente, sino de los ochenta, de la guerra de Malvinas, pero formateado en la nostalgia de la anterior, idealizada), cuesta aceptar el desparpajo con que Pola encara ‘temas’ como la militancia, la lucha armada y sus restos. El diario de la tía Vivi, por ejemplo, recuerda algo de la primera, floja novela de Caparrós, *No velas a tus muertos*. O los juegos de guerra, que recuerdan el de *Las islas*, de Gamarro; pero, en este último caso, el juego era el territorio de una utopía (o ucronía) posible, retrospectiva, en la cual la guerra podía reeditarse, el pasado podía volver a enfrentarse con el presente casi en condiciones de igualdad: una tragedia. En LTS, en cambio, los juegos son la liquidación definitiva de *un pasado que no tiene ya ninguna relevancia para el presente*, salvo en forma de rémora: una comedia” (nuestras cursivas).

<sup>153</sup> Sus personajes son “Che I (con gorrita negra y uniforme Sierra Maestra, sin cigarro)”, “Hilda, oficial 2° (flaca, pelo corto, aguerrida, camión blanco al viento)”, el “Lobo Bahndor” y “Mónica ‘la Piba’ Guzmán”, entre otros. “Hilda” es Victoria Walsh y describe el momento en que es asesinada: “Está en una terraza, amanece sobre el conurbano; el efecto ‘viento’ hace flamear su camión, demasiado grande para su cuerpo menudo. La chica se cuelga una ametralladora y dispara desde la terraza. Abajo se apelonan veinte efectivos de Gendarmería; empiezan a disparar. Se escuchan risas de la chica” (Oloixarac, 2016, pp. 268-269). “Mónica ‘la Piba’ Guzmán” bien puede hacer referencia a Patricia Bullrich Pueyrredón, militante montonera devenida duhaldista, aliancista y luego macrista. Finalmente, la transformación del apellido del Secretario General de la Unión Obrera Metalúrgica, Augusto Timoteo Vandor en “Bahndor” puede denotar una onomatopeya para señalar algo no importante (“bah”).

<sup>154</sup> “A mis ojos (tiernos, pero no inexpertos) el profesor García Roxler encarnaba a un jefe manada preso de un repertorio morgue: un amasijo de ideas en descomposición” (Oloixarac, 2016, p. 96).

glamour de veterano de guerra sucia” (p. 137) que recuerda con nostalgia sus tiempos de lucha mientras vive en un barrio acomodado.<sup>155</sup> Al respecto, una de las escenas más significativas resulta cuando Rosa y Collazo son asaltados y ella ruega que no le peguen, que ha sido un intelectual de izquierda, y la golpiza es entonces más fuerte.<sup>156</sup>

Finalmente, la tercera parte está constituida por una serie de ensayos antropológicos de principios del siglo XX sobre la mencionada “Teoría de las Transmisiones Yoicas” del profesor Van Vliet, quien en líneas generales plantea que a lo largo de la historia de la humanidad el hombre ha sido más presa que predador. La aparición intermitente de estos manuscritos, “ontología de los hechos humanos [...] modelo para una antropología de la voluptuosidad y la guerra” (p. 201) así como el recorrido de Van Vliet y sus discípulos produce la sensación de que estas teorías atraviesan y condicionan las historias ficcionales restantes.

Su crítica a la izquierda desde una evidente adscripción generacional es el elemento que nos habilita a incluir a *LTS* en la selección de producciones literarias que abrevan en el pasado setentista con una mirada “socarrona” (Drucaroff, 2011), en la que “el humor volvió por sus fueros” (Gamerro, 2015, p. 510), a distancia tanto de la victimización como de la heroicidad militante:<sup>157</sup>

la novela de Oloixarac marca un hito: por primera vez nuestra literatura logra hablar del pasado reciente en términos que no pertenecen a ninguno de los discursos codificados: ni el que ganó cierta hegemonía a partir del kirchnerismo, ni el que manejaron antes muchas organizaciones de derechos humanos (las víctimas inocentes), ni el de los nostálgicos de la dictadura que reivindican el genocidio perpetrado por las Fuerzas Armadas. (Drucaroff, 2011, p. 199)<sup>158</sup>

Preguntarnos por la politicidad de *LTS* implica analizar qué sentidos se ponen en juego en el contexto de su emergencia, qué es aquello que su prosa tensiona y re-ordena.

---

<sup>155</sup> Dice la autora en una entrevista: “Existe una recuperación del discurso setentista que es el discurso oficial, del oficialismo. No me interesa derribarlo o darle un golpe violento, sino empezar a pensarlo desde otro lugar. ¿Qué se halaga en estos intelectuales de izquierda setentista para que sólo se los pueda colocar en el lugar del héroe? El personaje de la novela es hoy un burgués perfecto. Militó, ahora vive en un lugar superpaquete a cuadras de Libertador, va en su lancha por el Tigre. A estos esplendores burgueses les suma el glamour de un veterano de aquella guerra sucia. Quería ver cómo convive el registro del dandy superburgués con el héroe del setentismo” (Oloixarac en Rojas, 2009).

<sup>156</sup> Volveremos sobre esta escena.

<sup>157</sup> Pensamos a la generación en sentido amplio (Bourdieu, 2015, p. 188), lo que nos permite incluir a la novela de Oloixarac en la “segunda generación de postdictadura” (Drucaroff, 2011) no (solo) por su edad sino por la forma en que disputa sentido acerca del setentismo. Su condición filial no es biológica – aunque pueda ser familiar de una ex militante– sino “simbólica” (Logie y Willem, 2015).

<sup>158</sup> Como veremos en el siguiente capítulo, consideramos que se acerca a ciertos discursos críticos del kirchnerismo que exigen una “memoria completa”, como Vezzetti (2009) o Claudia Hilb (2018), para quien durante el período kirchnerista la interrogación del pasado se habría subordinado a la política, tendiente a “una construcción hegemónica, en blanco y negro, de la memoria” (p. 152).

Uno de esos elementos es la crítica hacia la generación de militancia setentista. Como anticipamos, la escena que la condensa sucede cuando Rosa y Collazzo son asaltados por dos delincuentes, nombrados alternativamente como “excluidos del contrato social”, “cacos” de “huesos proletarios” y “correlatos de la perversidad del capitalismo” (Oloixarac, 2016, p. 177). Mientras recolectan las tarjetas de crédito de Collazzo, la narradora interrumpe:

Loki, Cacha: esperen. Déjenme decirles una cosa. Esa persona que tienen enfrente, a la que le han faltado el respeto, prácticamente ha dedicado su juventud y su vida por una causa que incluía salvar a villeros indigentes como ustedes. A todos los que no eligieron nacer en el lugar donde nacieron, a todos los que la Providencia trató de entrada como el culo. A sus familias, a sus seres queridos. La patria socialista no fue un mero sueño nomás. Fueron años y años de lucha en la clandestinidad, de gente a las puteadas en las calles, de libros que no quería publicar nadie, de agarrarse fuerte la cabeza en el bar La Paz y decir “¡No! ¡No! Basta, así no va”. (pp. 178-179)

Tras un silencio, uno de los asaltantes pregunta a Collazzo si acaso es un político y, como éste no responde, le pega. La narradora intenta persuadirlos:

–¡No, no! –yo no salía de mi obstinación–. ¡No es un político! ¡Es sólo un intelectual de izquierda!

Cachí y Loki me miraron, lo miraron, y empezaron a pegarle más fuerte. Ya no podía argumentar [...] ¿qué perversa idiosincrasia actuaba a través de mí para forzar, *cosí* lastimera e infructuosamente, el sentido común para hacerlo pasar por héroe? ¿Bastan las buenas intenciones para ser heroico? ¿Y qué habrían de ser esas buenas intenciones si no pasaban de intenciones o si en la práctica de transformar las intenciones en actos se hacían cosas pésimas, e incluso la inoperancia del traspaso denotaba el despropósito y la criminalidad de algo que estaba lejos de ser “ideal”? [...] ¿Qué dignidad podía haber en ese trasto viejo de ideologemas, tirado en el pasto, sangrando por la nariz? (pp. 179-180)

La humillación que la narradora imprime sobre Collazzo se explicita en su definición final y se anticipa en la sutileza de algunas palabras: “es *solo* un intelectual de izquierda” significa no sólo que no les hará daño, sino que probablemente este “trasto viejo de ideologemas” ya no puede hacer nada más por ellos. Se da a entender que es uno de los responsables de que hoy sean “recipientes naturales de la benevolencia revolucionaria”, “depredados por el sistema” (p. 180). Si la generación de Collazo imaginó un futuro distinto, hoy ni siquiera puede defenderse de los que su propia “inoperancia” y “criminalidad” –se trata de “sentido común”– no ha podido salvar, saltarles encima “como un samurai experimentado” que escupa “esa desflorada muela montonera con precisión *ninja*” (p. 176). Collazo es, desde ahora y para siempre, un “caído en combate” (p. 181).

Si juzgamos como hegemónico el imaginario desplegado por el progresismo en torno a la figura del militante setentista –una *generación diezmada*– *Las teorías salvajes*

propone otra “topografía de lo posible” en donde quienes juzgan el pasado *ya no son* quienes lo vivieron, porque ni siquiera están en condiciones de defenderse de los resultados de su revolución fallida, esos “recipientes naturales de la benevolencia revolucionaria”.<sup>159</sup> El sentido último que prevalece en relación a la militancia setentista no es el de las buenas intenciones para transformar el mundo, sino el de una serie de actos criminales.

Por otro lado, *LTS* subvierte la mirada sobre los cuerpos no hegemónicos, de allí que los protagonistas sean dos “niños progres”, “K” y su novio “Pabst”: ella usa pollera por “miedo de que su traste lastimara a alguien si continuaba forzándolo al encierro”, se pinta ojos con “horrisonas sombras verdes” y disimula “su papada con pañuelitos”; él “horadaba su perfil con su vector de fealdad reconcentrada” (Oloixarac, 2016, pp. 46-47). Al resaltar esos rasgos quien narra parece buscar que sean leídos como defectos, de manera que contraste con la atracción que generan ambos en el submundo porteño y en “los bellos Mara y Andy” (p. 105), una pareja con la que asisten a fiestas y exploran las drogas, el ciberporno y los videojuegos.<sup>160</sup> Lo interesante es que en el nuevo milenio K y Pabst circulan por esos espacios de frivolidad y de allí que la reflexión más política aparezca en un no-lugar:

Los dos eran bien políticamente incorrectos y ponderaban McDonald’s. Les encantaba que fuera el único lugar que daba trabajo a las personas mayores, a las viejas que no tenían nada que hacer de sus vidas; McDonald’s, incluso con el payaso ridículo y pederasta de Ronald, *era el único lugar verdaderamente democrático que conocían*. Todos hacían fila, y *aquello que obtenían no era más que aquello a lo que podían aspirar*; los *downs* treitañeros sonreían adentro de sus uniformes, sin llegar a tocar el dinero. A veces era un limbo de villeros, pero en general no limosneaban adentro y la clase media y la baja podían convivir en paz. (p. 59, nuestras cursivas)

Si en la Argentina del 2001 el orden social ha mostrado su contingencia propiciando un nuevo reparto de lo sensible, tras la crisis de representación política la distribución policial de “los que no tienen parte” se produce en uno de los espacios

---

<sup>159</sup> Pero Collazzo también va a deslizar una crítica a la narradora. En un viaje a Tigre, luego de que él accede a cantarle una serie de marchas de la izquierda peronista revolucionaria, Rosa se sienta “cruzada de piernas, para cuestionarlo mejor” y Collazo le dice: “No sos mejor que nosotros por no haberte equivocado. Se te nota la soberbia por todas partes. Hubieras hecho lo que fuera por ser una Evita cualquiera, una montonera” (p. 196). La confrontación generacional es explícita y es imposible cualquier tipo de transmisión pedagógica. Hay cinismo e infamia, “ya no hay margen de reparación”, sólo “sobrevivientes de la poshistoria” (Crespi, 2015, pp. 31-36).

<sup>160</sup> Para sumar a la postura que quien narra presenta respecto al mundo académico en general y a Puán en particular, dice que Andy tenía “la suficiente visión autogestiva para haber cimbroneado el karma occidental de la facultad y hacer tamaño fracaso burgués un punto a favor. Total trabajaba en cine y ganaba mucho más que cualquier académico mediocre” (Oloixarac, 2016, pp. 105-106).

paradigmáticos del capitalismo global: un local de comida rápida.<sup>161</sup> Para los protagonistas, su sentido democrático está asociado al *ordenamiento* de los cuerpos, lo visible y lo decible de cada uno de ellos: cada sujeto recibe lo que merece respecto a comida y también a oportunidades laborales, y se produce una convivencia consensuada –esto es, no conflictiva– entre clases sociales. El efecto es paradójico porque se trata de cuerpos que históricamente tienden a estar invisibilizados, pero en la escena mencionada ganan visibilidad. Sin embargo, se trata de una distribución policial en donde los modos de hacer, ser y decir están predeterminados por un orden que *regla* su aparición (Rancière, 1996, p. 44). En consecuencia, no habría en esta escena constitución de “lo político” porque no existe un quiebre de la configuración de lo sensible, la mirada superficial de los protagonistas confirma lo ya dado. En otras palabras, “las viejas, los pederastas, los downs y los villeros” ocupan sus lugares asignados, y en consecuencia no son realmente vistos y escuchados: no hay igualdad, el orden policial se mantiene. Si lo político se produce en el encuentro entre una lógica policial y una lógica igualitaria, a diferencia de la disputa por el sentido en torno a los 70, aquí *ya no hay* una discusión sobre los lugares ocupados ni las relaciones de poder: están donde se espera que estén, ocupan los lugares que el poder les ha asignado ocupar. Por eso la convivencia es pacífica.<sup>162</sup>

*LTS* es una respuesta a la pregunta por cómo actualizar y problematizar la herencia setentista. Al hacerlo en el momento en que lo hace, esto es, durante el pasaje a un nuevo ciclo de memoria, deviene una intervención político-cultural. La escritura de ficción es una práctica para tomar posición respecto a una discusión más amplia: qué relación existe entre los 70 y los 90, pero también respecto al 2001 y al 2008, la coyuntura en que la novela es escrita. Rápidamente celebrada por la crítica, el énfasis puesto en su condición de ser la obra “que faltaba” da cuenta del sentido estratégico de la autora como también del estado receptivo del campo literario. Sucede que el surgimiento de ciertas obras responde a una existencia previa en potencia, “en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando”, y en este sentido es necesario que cuenten con “posibilidades de ser recibidas” precisamente por quienes podrían haber sido también sus creadores (Bourdieu, 2015, p. 349). *LTS* se vuelve posible en tanto

---

<sup>161</sup> Además de la referencia a los blogs, encontramos la ubicación temporal en la mención del “conflicto de taxistas y piqueteros” que retrasa a Rosa (Oloixarac, 2016, p. 137).

<sup>162</sup> Parece ilustrar la hipótesis de Schwarzböck (2016) acerca de la permanencia del orden dictatorial en la sociedad de post-dictadura.

estaban dadas las condiciones de emergencia, y esto explica en buena parte su consagración.<sup>163</sup>

Entonces, si lo político se construye en la pregunta por otro orden posible de cosas, el ordenamiento que *LTS* plantea respecto al discurso setentista cristalizado por el progresismo resulta disruptivo, pero, paradójicamente, *también esperable*. Las protagonistas se burlan de la lucha setentista –el “darías lo que fuera por ser una Evita cualquiera” le provoca a Rosa una risa contenida– pero en la trama del contexto post-2001 –y especialmente en el 2008– esta posición asume un carácter reaccionario. La novela sentencia que las teorías de los 70 han sido una comedia, sentencia que pierde asidero en el contexto de repolitización social y de consolidación de un nuevo ciclo de memoria.

### 3.3 Reflexiones finales

En este capítulo nos propusimos abordar la politicidad al interior de las producciones literarias que integran nuestro corpus de estudio. Para ello convocamos a tres autores que han investigado las múltiples relaciones entre arte y política. Con sus particularidades y mutuas referencias, los trabajos de Rancière, Richard y Rogers permitieron definir con mayor precisión qué entendíamos por “lo político”, en qué sentidos se diferenciaba de la política y de qué maneras podían los textos constituir escenas cargadas de politicidad. Frente a lo que podríamos considerar el sentido más próximo a la política, aquel que se centraría en la evocación de un hecho histórico –más bien la capilaridad de sus efectos–, vimos que lo político actúa en las formas que descentran los saberes establecidos en torno al setentismo, al tiempo que vuelve a estas literaturas *más* que documentos testimoniales de sentido calculable.

A partir de allí, decidimos organizar el corpus a partir de series, en base a los elementos privilegiados por las obras en relación a la memoria setentista: el retorno a la infancia con la sospecha de que allí existe una clave de comprensión; la constante actualización de los 70 en el cotidiano; la interpelación de los 70 en el presente por un hecho que obliga a mirar al pasado y encontrar en el dolor ajeno un instante de salvación, de futuro posible. Finalmente, una *rara avis* en donde los 70 se han

---

<sup>163</sup> Por otro lado, esa rápida aceptación genera la (única) crítica de la revista *Planta* en su reseña “*Un juicio sobre Pola Oloixarac. Análisis de Las teorías salvajes en sus niveles estilístico, cultural y político. La filosofía, el Zeitgeist y la agenda del progresismo*”. Según uno de sus autores, leída en el entramado del conflicto político con un sector del campo y los medios hegemónicos, *LTS* “ya no puede decir nada al respecto”. Entrevista personal a Damián Selci, 17 de marzo de 2021.

objetivado en el pasado y sólo se los nombre como parte de una comedia. Como pudimos observar, ninguna de las categorías se presenta impoluta, de hecho, aunque operativo, el mismo ejercicio de categorización nos demostró sus limitaciones ante el carácter dinámico y abierto del objeto estudiado.

Sin embargo, detectamos escenas en donde los narradores visibilizaban otros ordenamientos posibles, nuevos sujetos en el espacio común. En cuanto a los tiempos, observamos no sólo la interrupción de cronologías lineales, sino la alteración de períodos alterados y resignificados a la luz del presente de escritura y de nuestras lecturas.

## Capítulo IV. Un nuevo régimen de memoria(s)

Luego de haber dado cuenta de la politicidad de las producciones literarias escritas por hijos/as durante el período kirchnerista, nos proponemos comenzar a entender las condiciones para su emergencia. En el presente capítulo abordaremos un primer factor explicativo ligado a las condiciones contextuales en las que surge el conjunto de las producciones literarias seleccionadas. Para eso, analizamos las características del régimen de memoria del período kirchnerista y lo interpretamos en relación a los testimonios ofrecidos por los/as escritores/as, a partir de la realización de entrevistas en profundidad que nos permitan analizar “qué pensaron que estaban haciendo” al componer sus textos (McKenzie, 2005, p. 36), de qué maneras específicas sus obras dialogan y representan *tomas de posición* respecto de la trama histórico-política, que de alguna manera crea las condiciones y expectativas para estas voces.

### 4.1 Kirchnerismo, memoria y literatura

En sintonía con lo que varios autores señalan como un “regreso a la política” especialmente de la juventud (Natalucci, 2010, 2014; Svampa, 2011; Natanson, 2012; Vázquez, 2015; Rocca Rivarola, 2019) o, más bien, de una resignificación de su forma clásica, un “reencantamiento con lo público estatal y con las formas clásicas de participación política” característicos de un “proceso de recomposición” (Vommaro, 2015, p. 23), a la vez que dentro de un marco general de reconstrucción hegemónica luego de la crisis del 2001, entendemos que desde sus inicios el proyecto político kirchnerista asume una *función reparadora* (Pucciarelli y Castellani, 2017), en íntima vinculación con la recomposición de “la comunidad política” (Yabkowski, 2013, p. 72).<sup>164</sup> Consideramos que una de las expresiones de esta función se evidencia en la

---

<sup>164</sup> Nos referimos a la puesta en valor de la política como mecanismo de reconstrucción del tejido social luego de la crisis del modelo neoliberal a principios de los 2000. Es necesario aclarar que la idea de “retorno” alude al carácter conflictivo reivindicado por el kirchnerismo y no a una ausencia de resistencia popular durante los 90 o de prácticas políticas alternativas, por eso es más justa la idea de “superposiciones” de prácticas políticas –institucionales y alternativas– que contempla el tipo de politización noventista (Vommaro, 2015, pp. 41-43). Si el neoliberalismo “deniega la dimensión adversativa” y “postula lo político en términos de cancelación del conflicto” (Martínez, 2013, p. 53), es esa diferencia la que nos interesa resaltar. En ese sentido, una de las características del “fin de la historia” menemista consistió en utilizar “el momento no político de la política: el voto” (Schwarzböck, 2016, p. 92). Así, la “explicitud” del menemismo demostró que los poderes activos en dictadura son “compatibles

recuperación que el kirchnerismo establece con el pasado reciente y especialmente con la memoria setentista, cualidad que supone “una gran diferencia respecto de administraciones anteriores” (Svampa, 2007, p. 42):

Sin dejar de ver sus matices y claroscuros, es posible señalar que el proceso colectivo de construcción de memoria, verdad y justicia encontró su punto culminante en nuestro país a lo largo de los últimos doce años, lo cual se tradujo no sólo en los juicios que dieron lugar a sanciones penales efectivas para muchos de los responsables, sino también en acciones de parte del Estado en materia de educación, reparación y adopción de medidas que garanticen la no repetición. En simultáneo, y también con un protagonismo central de los organismos de derechos humanos, se avanzó en la generación de mecanismos de acceso a la información y fortalecimiento del derecho a la verdad. La identificación de nietos apropiados, la ampliación de las investigaciones sobre complicidad económica con el terrorismo de Estado y la persecución penal a los responsables civiles del genocidio son algunos de los legados de esta etapa que deberán profundizarse en el futuro inmediato. (Loreti y Lozano, 2017, pp. 294-295)

La memoria setentista resulta una de las dimensiones simbólicas más significativas del kirchnerismo en sus tres gestiones presidenciales (2003-2007, 2007-2011, 2011-2015) (Lesgart, 2006; Canoni, 2007; Montero, 2015; Bermúdez, 2015), rasgo que tempranamente se evidencia en la posición enunciativa de Néstor Kirchner en su discurso de asunción presidencial en 2003, y posteriormente en la conformación y consolidación de una serie de políticas de “memoria, verdad y justicia” en articulación con organismos de derechos humanos, sostenida en una materialidad discursiva de recuperación de un *ethos* de militancia setentista en la retórica presidencial (Montero, 2012; Bermúdez, 2015; Dagatti, 2016). En ese sentido, Nicolás Casullo (2016) identifica desde el 2003 el “regreso pacífico de los setenta”, una “atmósfera ideológica” que, desde el Estado, produce una “reivindicación de las militancias e ideales juveniles” de aquellos años, “planteando tal época en un plano más bien mítico de ideas populares y nacionales, sin alusión a sus vanguardias políticas armadas y sus idearios socialistas”, sumado a “un compromiso con la memoria sobre el exterminio y el propósito de avanzar en una nueva etapa de condenas judiciales a los represores militares” (p. 44).

Sabemos que los sentidos sobre el pasado se transforman a través del tiempo y que las políticas estatales “pueden determinar modificaciones sustanciales en los contenidos de las memorias” (Lvovich y Bisquert, 2008, pp. 8-9). Situaciones como las “aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos o

---

con la democracia” (pp. 128-129). Por otro lado, y en relación específica con los 70, este “retorno” se evidencia en la recuperación por parte del kirchnerismo de la figura del militante político.

censurados” e incluso “generar nuevos”, lo que produce, en cualquier caso, “un escenario de luchas por el sentido del pasado” (Jelin, 2002, p. 40). En ese sentido, “los relatos sobre el pasado reciente están datados, traen siempre la marca de lo socialmente audible y decible en el momento en que son pronunciados” (Oberti, 2008/2009, p. 41). Al decir de Enzo Traverso (2018), tanto la cultura como las políticas públicas “tienen un enorme papel en la formación y transformación de nuestra representación del pasado” (p. 115), pero ¿de qué maneras un proyecto político puede contribuir a la escritura y publicación de una serie de producciones escritas que desde la generación de los hijos recuperan críticamente la memoria de los 70?

“No ha de ser casual que el año de este corpus sea 2003” escribe el crítico Carlos Gamerro (2015, p. 518) en referencia a las producciones artísticas de esta fracción de la “segunda generación de posdictadura” (Drucaroff, 2011), cuya particular voz hace su aparición, tal como hemos acordado, en el instante en que se estrena *Los rubios*, film que les otorga su *para sí*, en el sentido de toma de consciencia generacional. Como momento de “activación” de ciertas memorias (Jelin, 2020, p. 420), como “marco” social que propicia el ejercicio de reconstrucción del pasado (Halbwachs, [1925] 2004), sostenemos que el kirchnerismo habilitó determinadas condiciones de producción cultural que en parte volvieron audibles y legibles los universos de estas producciones literarias, a las que consideramos tomas de posición críticas respecto al discurso político-estatal. Consideramos que además de momento de revisión del pasado reciente, el kirchnerismo deviene en interlocutor con(tra) el cual, más o menos explícitamente, las producciones de nuestro corpus dialogan.

Si bien al comienzo del siglo XXI “los hijos” son jóvenes que podrían haber publicado sus escrituras un tiempo antes o un tiempo después, al elemento que Gamerro hace referencia es a una afinidad no exclusivamente cronológica, sino especialmente simbólica: el film de Albertina Carri coincide con la llegada al poder (político) de la fuerza de coalición “Frente para la Victoria”, y es a partir de ese momento que comienzan a aparecer en el campo de producción cultural y en la escena pública una serie de producciones literarias de marcada resonancia en términos periodísticos y académicos, que sustentan la –aparentemente homogénea y transparente– categoría “literatura de hijos”. Como parte de su *función reparadora*, el Estado liberaría a la literatura de ataduras testimoniales y, en ese movimiento, habilitaría la emergencia del humor sobre el tratamiento de elementos hasta entonces difícilmente elaborados y

recibidos en la sociedad. Pero ¿en qué sentidos específicos podemos captar esa transformación de la trama cultural?

En 2018, a raíz de la publicación de *La ilusión de los mamíferos*, segunda novela de Julián López, el crítico Maximiliano Crespi escribe una reseña donde recuerda la publicación de su anterior novela, *Una muchacha muy bella*, en la cual, dice Crespi, “astuta y oportunamente [López] buscaba empatizar con un estado de la imaginación de sensibilidad progresista”. Como sabemos, la primera novela de López construye la voz de un adulto que recuerda su infancia junto a su madre, previo a que el terrorismo estatal la desaparezca y arrase con la subjetividad del narrador que no puede evitar sostener sus recuerdos melancólicos. El dato clave parece ser que el autor no es hijo de una desaparecida, y entonces la decisión de escribir como si lo fuera indicaría una “astucia”. Como hemos señalado, la legitimidad biográfica resulta ser una dimensión clave al momento de analizar estas producciones literarias. Incluso es difícil que el dispositivo textual que acompaña a cada una de ellas –paratextos, epitextos, etcétera– se prive de realizar alguna aclaración respecto a la biografía del autor ocasional: no hay lectura crítica, digamos, por fuera de la “función-autor” (Foucault, 2010; Chartier, 2005, p. 13).<sup>165</sup> Pero la astucia no parece apuntar sólo a ese lugar, sino también al momento en que se escribe y publica esa novela: un momento donde prima la imaginación de sensibilidad progresista.

Más que juzgar la supuesta habilidad de López, entonces, es el diagnóstico en sí mismo el que nos interesa: Crespi da por sentada la existencia de una *sensibilidad progresista* de la que la literatura parecería servirse. ¿Es efectivamente así? ¿Cuánto de ese *estado* es resultado del Estado, o, más específicamente, del proyecto político que comienza a construirse en 2003?

Es evidente que del advenimiento de ese *estado de la imaginación de sensibilidad progresista* también da cuenta el campo cultural: aquello que en *Los rubios* era juzgado como gesto frívolo y despolitizado (Kohan, 2004) en pocos años se transforma en un gesto de “astucia y cálculo” literario: se ha neutralizado. En este sentido es interesante observar la trama contextual a partir de la cual Julián López realiza el gesto de inscripción de su primera novela en la “literatura de hijos”, y con ella,

---

<sup>165</sup> Seguimos a McKenzie (2005) para quien es en esa configuración donde se puede leer “la presencia humana en todos los textos” (p. 46). No obstante, es un recurso que puede ser obviado. Al leer 76 de Bruzzone, el crítico Juan Terranova (2013) señala que “ninguna solapa ni contratapa debería usar este dato [que el autor es hijo de desaparecidos] para promoción. La obra debería ser leída, en una primera instancia, desprendida de su autor, como una entidad autónoma” (p. 106).

en el debate acerca de memoria setentista. A nuestro entender, que López *pueda* escribir una novela “como si fuera” un hijo señala no tanto una cualidad de su personalidad –su astucia– como una ampliación del horizonte de lo decible –y de las voces para decirlo– durante el período estudiado. Del mismo modo, consideramos que la justificación que López realiza en su testimonio al expresar que *Una muchacha muy bella* es el resultado de una “apropiación temática” de una historia que le hubiera gustado vivir exige ser leída en tanto síntoma de una trama contextual emergente, reivindicativa de la figura del militante setentista. En ese sentido lo interpreta Félix Bruzzone –cuya obra resulta paradigmática de la “literatura de hijos”–, cuando asegura que *Una muchacha muy bella* es “una novela del kirchnerismo” porque su autor toma la decisión de incluir la desaparición de la madre del narrador debido a “la época en que está escrita”.<sup>166</sup> Es por este motivo que López intuía que su novela podía ser juzgada severamente:

Y mientras escribía no quise leer ninguna cosa porque la verdad es que me daba un poco de miedo, que se enojara la gente, sobre todo las personas relacionadas con la temática, relacionadas directamente con la temática o con la construcción del discurso de la memoria. Yo tuve que hacer un ejercicio de apropiación, y justamente esa es la palabra, de apropiación temática, yo pensaba que se iban a enojar mucho de que un ‘no hijo’ escribiera una ficción acerca de la temática y escribiera una ficción en primera persona, en una persona que merodea y juega con la idea de lo testimonial como si fuera un hijo.<sup>167</sup>

En sintonía con esta dimensión, en noviembre de 2011, en una charla titulada “La literatura en el kirchnerismo” realizada en la librería porteña “Eterna Cadencia”, Marina Mariasch, escritora y fundadora del sello editorial de poesía “Siesta”, le comenta a Félix Bruzzone que su literatura es “funcional” al kirchnerismo ya que, al igual que sucedía con el peronismo, aquel “absorbe” las narrativas, afirmación que ejemplifica con la participación del escritor en la Feria del Libro de Frankfurt.<sup>168</sup> A la inversa de lo que veíamos con Crespi, en este caso es la política quien se serviría de la literatura.

---

<sup>166</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

<sup>167</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020. En una entrevista anterior (Frieria, 2013) López había calificado su gesto como una “apropiación generacional”. Al respecto, el sociólogo Karl Mannheim (1993) plantea un “paralelismo” entre clase y generación: “así como una ideología es capaz de ganar terreno también al margen de sus adecuados portadores —fuera de la correspondiente situación de clase— en épocas favorables a la ideología en cuestión, asimismo, en una circunstancia temporal idónea, suele suceder que determinados impulsos generacionales sean capaces de captar miembros individuales que nacieron en años anteriores o posteriores a la generación en cuestión” (p. 227). Veremos esto con más en detalle en el capítulo VI.

<sup>168</sup> Además de Bruzzone y Marina Mariasch, los participantes son Eugenia Zicavo y Hernán Vanoli. Ampliamos lo dicho por Mariasch: “Félix, a mí me parece que tu literatura le es funcional al modelo. Estoy segura que no lo hacés a propósito: escribís como podés, como hace todo el mundo. Pero si yo fuera del Gobierno pensaría –como sucedió– en invitarte a Frankfurt”. Bruzzone responde que “hubo un

En esta sintonía ubicamos la observación realizada por Patricio Pron, autor de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, quien rechaza que haya sido la política de memoria del kirchnerismo –“tan necesaria y que tantos apoyamos y seguimos apoyando”– el factor generador de las condiciones de posibilidad de la “literatura de hijos”, y propone que “más bien fueron la literatura y otras producciones artísticas (así como, por supuesto, otros fenómenos políticos y económicos) quienes contribuyeron a la posibilidad de que los derechos humanos se convirtieran en política de Estado”.<sup>169</sup>

Otro indicio de ese *estado de la imaginación* lo encarna un personaje del escritor Hugo Salas (2014) en el relato “¿Qué quiero ser cuando sea grande?”: la protagonista se dice que quiere “ser desaparecida, para tener el pelo muy largo y con ondas naturales o de rulos, como tienen las chicas de las fotos en blanco y negro de los diarios”, y experimenta un sentimiento de culpa frente a los jóvenes que la precedieron: “Jesús murió por nuestra culpa y los desaparecidos también, y el único modo que voy a dejar de tener miedo y de mojar la cama pensando en los desaparecidos es ser una desaparecida yo también, porque así la culpa la tienen los demás” (p. 63).<sup>170</sup>

De estos ejemplos puntuales nos interesa poner de relieve dos cuestiones. En principio, la naturalización de la existencia de un *estado de la imaginación de sensibilidad progresista*. En segundo lugar, cierta literatura que con “astucia” y “oportunismo” utilizaría el contexto político-cultural *al tiempo* que la política se serviría de sus autores. En cualquier caso, parece innegable la existencia de un campo de problemas políticos/literarios en el que los actores de ambos universos simbólicos interpretan que vale la pena intervenir. ¿Es pertinente analizar a la literatura de manera

---

gran equívoco” y cuestiona el lugar de la memoria. Zicavo agrega: “Yo no lo veo *funcional a, sino apropiado por*”, y Mariasch: “Es lo que yo venía diciendo: el kirchnerismo absorbe”. En 2010, la Cancillería argentina invitó a 59 escritores a participar como parte de la delegación oficial de la Feria del Libro en Frankfurt, siendo Argentina invitado de honor y coincidiendo con la celebración del Bicentenario. En esa ocasión, entre otras actividades, el autor de *Los topes* participó junto a Laura Alcoba de una mesa denominada “Los hijos de la memoria”. Ese mismo año fue galardonado con el “Premio Anna Seghers” por su libro de cuentos *76* (2008). La cantidad de obras y autores seleccionados para participar en la Feria del Libro de Frankfurt da cuenta del interés de la cancillería argentina “por expresar la recuperación del pasado, la memoria y la lucha por los derechos humanos” (Szpilbarg, 2019, p. 255).

<sup>169</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>170</sup> Respecto a la culpa civil, seguimos a Schwarzböck (2016) para señalar que cuando el Estado se responsabiliza por los crímenes cometidos durante la dictadura *santifica* al resto de la población: quien a la palabra “dictadura” agrega *cívico-militar* “hace todo lo contrario de autoinculparse. Siente no sólo que inculpa a *los otros*, a los cómplices máximos que no han sido juzgados (los grandes grupos económicos y la jerarquía de la Iglesia), sino que se autoexculpa aún más que si sólo dijera la palabra *militar*. Hablar así es políticamente correcto: nadie votó a la dictadura, ni aún quienes la desearon” (p. 92).

separada de lo que sucede a nivel más general en una sociedad? Y si estuviéramos de acuerdo y confiáramos en que el sentido que ese recorrido asume es unidireccional y lineal –la función reparadora del Estado transforma las condiciones de producción de las que, en segunda instancia, la literatura se sirve, y viceversa–, ¿cada ficción se posiciona de la misma forma respecto a ese *estado* (o Estado) *de la imaginación* o se trata más bien de *tomas de posición* diferenciales que la categoría “literatura de hijos”, por su intrínseca condición genérica, tiende a homogeneizar?

En cualquier caso, más allá del (des)orden de los factores la relación literatura (de hijos) / política (kirchnerista) es resultado de un momento específico en una trama constituida por múltiples dimensiones que debaten el presente del pasado y tensionan la uniformidad de la categoría en cuestión, lo que nos conduce a problematizar la importancia de sus variables y complejizar la formación de nuestro objeto de estudio.

Entre esas dimensiones, la condición del campo político no parece menor. Si bien sabemos que las literaturas y las políticas de la memoria “mantienen vínculos especialmente disimétricos y heterocrónicos” (Dalmaroni, 2010, p. 9), es indudable que las producciones artísticas de esta segunda generación han sido leídas a la luz del contexto, inseparables “de la evolución de las causas de lesa humanidad” (Inama, 2020, p. 221; Fandiño, 2016; Basile, 2019; Tavernini, 2018). Partiendo de entender que cada política afecta de algún modo la representación artística, la investigadora Julieta Zarco (2015) advierte que con la llegada del kirchnerismo se produjo un “nuevo momento de la memoria”<sup>171</sup> en tanto, tras el arribo de Néstor Kirchner al poder, el debate sobre los derechos humanos gana prioridad en la agenda pública, desde una posición enunciativa que recupera el discurso de militancia setentista (Montero, 2011).

En este sentido, la crítica literaria Elsa Drucaroff (2011) plantea que durante el kirchnerismo se produce el fin del “tabú del enfrentamiento”, momento a partir del cual comienzan a volverse decibles ciertos tópicos que hasta entonces permanecían silenciados en la arena social, entre los que menciona la “fiesta militante” y el “heroísmo guerrillero” (Drucaroff, 2011, p. 195).<sup>172</sup>

Por su parte, la investigadora Teresa Basile (2019) asegura que es “a partir de las políticas kirchneristas que aquellas pérdidas se revierten, que las muertes de los padres cobran nueva vida en las militancias de los hijos”: de esta manera, al decir de la autora

---

<sup>171</sup> Categoría que tomamos prestada y utilizamos indistinta y sinonímicamente con “ciclo” y “régimen”.

<sup>172</sup> Drucaroff (2011) refiere a la dificultad de las nuevas generaciones para enfrentar a la generación de militancia, cuyos atributos juzgan imposibles de emular.

este “momento de coincidencia con las políticas estatales” representa la inscripción de una nueva etapa en la relación arte/política que viene a potenciar lo que en efecto ya sucedía desde la creación de la agrupación Hijos por la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) (pp. 77-83). Sostiene Basile (2020) que el contexto y las políticas de memoria “han acompañado esta posibilidad del habla, autorizando estas voces y sosteniéndolas desde diversas instituciones estatales, desde los organismos de derechos humanos, desde el campo cultural y también desde la recepción de la sociedad”, consolidando lo que denomina el “circuito de la reparación” (p. 56).

También la catedrática Ilse Logie (2015) apunta hacia esa dirección al asegurar que es preciso buscar la transformación que sufre el género testimonial en la literatura de hijos no sólo en los textos sino muy especialmente en los contextos, y es allí donde advierte un pliegue problemático, a nuestro juicio, sumamente significativo:

La política a favor de las organizaciones de derechos humanos, puesta en marcha por el gobierno de Néstor Kirchner, ha consagrado al militante-víctima. Por muy legítima que haya sido esta rehabilitación, también ha llevado consigo una serie de efectos perversos, como son la institucionalización de cierto discurso monolítico y esencialista de la identidad (Gatti 2008), una inflación memorialística (según la tesis de Andreas Huyssen 1995), una recuperación política de las víctimas y la “entrada al mercado” del desaparecido. Frente a esta oficialización de la memoria, es lógico que los hijos intenten sacudirse los discursos heredados, buscando adoptar una mirada renovada y experimentando con nuevos modos expresivos para referirse al trauma cultural. (p. 81)

Respecto al concepto de “oficialización de la memoria”, la antropóloga Ludmila Da Silva Catela (2010) ha estudiado lo que denomina *estatización de la memoria*, movimiento que conlleva el riesgo de la cristalización y el silenciamiento de aquellas memorias que no cuentan con la legitimidad del relato estatal. Entre los inconvenientes específicos de nuestro caso la autora identifica la “imposibilidad de poner sobre la mesa la discusión sobre la violencia política de los años setenta, la lucha armada, los grupos guerrilleros” (pp. 108-109).

Este nudo problemático ha cobrado visibilidad, por ejemplo, tras la escritura en 2006 de un nuevo prólogo al *Nunca Mas*, lo que motivó a algunos de los participantes de la edición original a señalar una “apropiación de la memoria” por parte del kirchnerismo, un reclamo similar al de ciertos sectores de la sociedad por la inclusión en el libro de los muertos por las agrupaciones guerrilleras (Crenzel, 2014, p. 8).

Abocado a estudiar la dimensión política de la memoria, Hugo Vezzetti (2010) plantea que durante el kirchnerismo el Estado ejerce “una función táctica e instrumental del uso y manipulación del pasado”, al prescindir de las víctimas de la guerrilla y

unificar la memoria pública mediante una “intervención restrictiva” (pp. 87-91). En sintonía, la historiadora Vera Carnovale (2015/2016) reconoce al Estado durante el kirchnerismo como “un gran impulsor en materia de políticas públicas de memoria”, al tiempo que advierte sobre una memoria oficial que, en sus olvidos y silencios, hegemoniza el debate público. De esta manera, Carnovale sostiene que el kirchnerismo “ha preferido la iconografía emotiva y sacralizada a las interpelaciones que sabe debiera afrontar para dar cuenta de la complejidad —y las condiciones de posibilidad— de la tragedia vivida”, al ser “buena parte de sus propios principios ético-políticos” integrantes “del entramado trágico que selló su suerte” (p. 8).

Los investigadores Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2016) buscan confrontar explícitamente con estas miradas críticas respecto a los usos de la memoria durante el kirchnerismo. En sus argumentaciones sostienen que durante el período se produjo un debate plural en torno a la memoria y los derechos humanos, elemento que se evidencia, entre otras medidas y según los autores, en distintas publicaciones que tendieron a la revisión y problematización de la época setentista. Del mismo modo, señalan cierta idealización por parte de algunos estudiosos respecto al Juicio a las Juntas y ponen en valor el proceso judicial reiniciado en 2006 bajo la activa participación del proyecto político oficial. Por último, advierten que la operación textual de estos académicos tiende a ocultar la verdadera violencia representada en casos como el de Julio López y Silvia Suppo.<sup>173</sup>

Como vemos, se trata de un discurso conflictivo en el debate académico e intelectual. Sin embargo, resulta evidente que la producción de una narrativa estatal sobre el setentismo ha ampliado las “posibilidades de escuchar” (Jelin, 2002, p. 97). Si bien este tipo de discusiones habían estado latentes en la sociedad durante un largo tiempo de manera subterránea, no parece haber dudas de que se vieron “revitalizadas por las políticas de los gobiernos Kirchner” (Crenzel, 2014, pp. 8-9), gestión que

---

<sup>173</sup> Jorge Julio López, albañil y militante peronista que vivía en Los Hornos (Buenos Aires), detenido-desaparecido durante la última dictadura militar. Liberado, declaró como testigo en los Juicios por la Verdad en 1998 y volvió a hacerlo tras la reapertura, lo que permitió la condena del represor Miguel Etchecolatz. El 18 de septiembre de 2006 fue secuestrado y continúa desaparecido. Silvia Suppo fue una militante de la Juventud Peronista en San Rafaela (Santa Fe), detenida-desaparecida en 1977, víctima de múltiples torturas y violaciones. Liberada en 1978, impulsora de la reapertura de juicios y testigo clave de la “Causa Brusa” por la cual en 2009 se condenó a este ex juez, unos meses después fue asesinada en su local comercial de Rafaela.

conmemora los 30 años del golpe de Estado en 2006, a sabiendas del peso simbólico que presentan las fechas públicas de aniversarios (Jelin, 2004).<sup>174</sup>

Para resumir, diremos que el kirchnerismo construyó un “Estado de memoria setentista”<sup>175</sup> en torno a los sentidos del pasado reciente y de su actualización en el presente, frente al cual, como veremos a continuación, las producciones que integran nuestro corpus de estudio se posicionan como respuestas críticas que discuten de distintas maneras y en distintos grados el peligro de su cristalización e idealización.

#### **4.2 ¿Habilita o cristaliza? Ficciones que discuten con(tra) el kirchnerismo**

Como reconstruimos en el apartado anterior, el kirchnerismo tendió a crear una trama contextual de sensibilidad progresista en relación a la memoria de los 70. Mostramos en el capítulo I que la mayoría de los estudios abocados al análisis de la literatura de hijos parten de suponer que el *clima de época* resulta un factor explicativo de la emergencia de estas producciones, y es precisamente esa condición apriorística la que buscamos problematizar. Las producciones literarias que integran nuestro corpus de estudio reconocen ese clima de época al tiempo que discuten con él y, en ese movimiento, el proyecto político kirchnerista se presenta como un destinatario aludido, más o menos implícito. Por supuesto que no todas las producciones dialogan con él de similar manera ni resultan equiparables las posiciones asumidas por sus autores/as.

#### **I.**

En el caso de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (Edhasa, 2008), parece difícil establecer una relación directa con el régimen de memoria inaugurado durante el kirchnerismo: su autora reside desde sus diez años en Francia, motivo para asegurar que escribió su primera novela

desde una desconexión total, por supuesto estando al tanto de lo que ocurría en Argentina, pero muy lejos, desde otros... otro idioma, tal vez más desde el exilio, pero para nada conectada con esa problemática generacional y el kirchnerismo, digamos. Pensá sin ir más lejos, yo nunca voté en elecciones argentinas y eso es una elección

---

<sup>174</sup> Al cumplirse 30 años de democracia Silvia Hopenhayn (2013) conversa con algunos escritores acerca de los libros más representativos de esas tres décadas. Entre los destacados están *76*, de Bruzzone, elegido por Leopoldo Brizuela y *Los topos*, elegido por Carlos Gamerro, quien lo describe como “una reescritura de Hamlet en el contexto de la postdictadura” (p. 167); *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Perez, elegido por Martín Kohan y, finalmente, *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, elegido por Luisa Valenzuela.

<sup>175</sup> Parafraseamos el título de la novela *En estado de memoria*, de Tununa Mercado ([1990] 2013), narradora de la “generación de militancia” (Drukaroff, 2011, p. 145).

por parte mía, podría inscribirme en el consulado, no lo hice porque no vivo y por lo tanto no me siento legítima.<sup>176</sup>

Sin embargo y tal como indica su testimonio, uno de los motivos catalizadores para sentarse a escribir la novela es su visita a Argentina en 2003, momento en que regresa junto a su hija, por entonces bebé, a la “casa de los conejos” en La Plata, donde vivió junto a su madre y donde se produjo uno de los ataques represivos más violentos de la dictadura, en el que asesinaron a todos sus habitantes, entre los que se encontraban Diana Teruggi y su hija recién nacida, Clara Anahí, única sobreviviente que permanece desaparecida.<sup>177</sup> En este sentido, el de Alcoba resulta un caso especial en tanto la autora escribe la novela en territorio y en idioma francés, e incluso imaginándose un lector de esta nacionalidad, y por eso existen “algunas cosas que pueden parecer extrañas para un lector argentino porque, claro, yo estaba escribiendo desde otro lugar, pensando en un eventual lector francés”.<sup>178</sup> La extranjería le permite una mirada oblicua. Algo similar le sucede a Patricio Pron, para quien residir en el exterior le permitió escribir con “un ojo puesto a lo que sucedía en Argentina pero sin la necesidad de ningún tipo de habilitación por parte del Estado”.<sup>179</sup> Y también a Ernesto Semán, cuyo “‘crecimiento’ se dio por fuera de la Argentina y con un contacto que a veces fue muy ocasional o contingente”.<sup>180</sup>

Sin embargo, en lo que señalábamos como *afinidad simbólica*, el viaje de visita que realiza Alcoba el mismo año en el que un representante de la generación de militancia arriba al poder remite al “no ha de ser casual” ensayado por Gamarro (2015). Si bien no es un elemento consciente al comienzo de su escritura, el nacimiento de un nuevo ciclo de memoria es descubierto por la autora durante y después de la publicación de su novela en Argentina, con la mediación clave de Leopoldo Brizuela, su editor:

Ahí yo me sentí vinculada a algo argentino y algo que estaba ocurriendo en Argentina y de lo que yo *no tenía consciencia plenamente*, y cómo tal vez mi libro se insertaba o *venía a responder algo que estaba surgiendo colectivamente*. Fue muy extraño, esa

---

<sup>176</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020.

<sup>177</sup> Alcoba dedica su novela a Diana Teruggi. La casa en que se montaba clandestinamente la imprenta *Evita montonera* se ubica en calle 30 n°1138, en La Plata (Buenos Aires), y es desde 1998 el Sitio de Memoria Casa Mariani Teruggi, perteneciente a la “Asociación Anahí”.

<sup>178</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020.

<sup>179</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019. Pron sostiene que al no vivir en Argentina “tenía una idea muy superficial del tipo de discusiones que se estaban produciendo en torno a y en relación con las transformaciones que estaba introduciendo el kirchnerismo”.

<sup>180</sup> Entrevista persona a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

toma de consciencia fue gracias a Leopoldo y ahí entablamos una correspondencia los dos que para mí fue muy importante.<sup>181</sup>

Es idéntica la percepción de Pron respecto al hecho de tomar consciencia de la transformación del régimen de memoria:

Fue después de la publicación del libro que pude comprender la forma en que éste se inscribía en un contexto más general y cómo, de alguna manera, yo había estado pensando y escribiendo acerca de determinados asuntos que también preocupaban a otros escritores de mi generación y resonaban de ciertas maneras (y de otras maneras no) en la sociedad argentina”.<sup>182</sup>

También Semán dice que le *servió* “la posición del que vive afuera” para escribir *Soy un bravo piloto de la nueva China* porque de ese modo “no tengo esa hiperpolitización en la cual todo se evalúa por la posición en que estás. Cuando se evalúa la posición, el resto importa un pito. Ahí la palabra pierde todo el valor. Me da la impresión de que [...] si escribís una novela de los 70, sobre los derechos humanos o lo que sea, es porque sos kirchnerista o no [...] Hay una variedad de matices sin que esto implique desatenderse de las posiciones políticas de uno”.<sup>183</sup>

A diferencia de Alcoba y Pron, autores que sostienen descubrir el contexto de revisión de memoria setentista luego de sus publicaciones, Paola Caracciolo –alias Pola Oloixarac– comienza a escribir *Las teorías salvajes* (Entropía, 2008) en una deliberada discusión imaginaria y ficcional con la izquierda. Sostiene la autora que le “interesaba discutir con la memoria de los 70s tal como se estaba formulando de una manera más o menos caótica pero dominada por un sentimiento, por un afecto muy fuerte”.<sup>184</sup>

Aunque el marco más amplio dentro del cual Oloixarac escribe y publica su primera novela pertenece al período kirchnerista, existe una diferencia entre el 2003 y el 2008 que, a nuestro juicio, no agota su explicación en la distancia temporal. Si en su discurso de asunción el presidente Kirchner ya proyecta los sentidos que busca adoptar en torno a las políticas públicas de memoria, cinco años después estos se han

---

<sup>181</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020, nuestras cursivas.

<sup>182</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>183</sup> Semán en *Noticias Urbanas* (2011).

<sup>184</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018. Antes de eso, en una entrada de su blog fechada el 17 de agosto de 2008, Oloixarac (2008) había publicado una nota titulada “Actividad paranormal en la ESMA”, a raíz de unas Jornadas de “Ficción y Memoria Histórica” en el Centro Cultural Haroldo Conti coordinadas por María Moreno. Lo apuntamos para señalar que ya se perfilaba cierta incorrección política luego atribuida a “los hijos”, y un acompañamiento del público que ríe. En esas Jornadas se presenta una mesa que se pregunta por “la invención satírica y el grotesco” en la representación de los 70.

materializado en distintas medidas.<sup>185</sup> Al mismo tiempo, estas expresiones se inscriben en un clima general representado por la disputa hegemónica que el gobierno de Cristina Fernández mantiene con la corporación *agro mediática* tras el intento de fijar un nuevo monto de restricciones a las exportaciones de granos (Pucciarelli y Castellani, 2017).

En ese marco, a través de la escritura literaria Oloixarac busca intervenir en un debate intelectual que viene produciéndose desde el nuevo milenio,<sup>186</sup> una de cuyas expresiones es la revista *Lucha armada*.<sup>187</sup> Según Oloixarac, estas publicaciones dan cuenta de un período de la historia intelectual que intenta cuestionar “los dos últimos experimentos fallidos” de nuestra sociedad: el neoliberalismo y la socialdemocracia, al tiempo que “problematizar” la memoria:

Para mí la cuestión de los años 70 era un problema de la historia intelectual. Los noventas habían pasado y los tipos no habían tenido la oportunidad de hacer revisiones y autocríticas; los cuadros setentistas se habían aplicado al menemismo, y de pronto emergía esta deuda pendiente. Yo empecé a escribir el libro en discusión fantasmiosa con la generación que me precedía. Luego me di cuenta de que esta discusión fantasmiosa conformaba un *ethos* en formación totalmente presente.<sup>188</sup>

Si bien la autora manifiesta su intención de discutir con los 70, tal como veíamos con Alcoba y Pron, es después de la publicación de su novela que advierte que ese *ethos* no sólo está presente, sino que comienza a radicalizarse en ese período de tiempo enmarcado en un contexto más amplio de politización (y polarización) del debate social, condensado en la disputa hegemónica que el gobierno de Cristina Fernández mantiene

---

<sup>185</sup> Como el impulso al Poder Legislativo para la anulación de las “leyes de perdón y de impunidad”, el traspaso de la ex ESMA bajo la órbita de organismos de derechos humanos y su conformación como Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de Derechos Humanos y monumento histórico nacional, entre tantas otras.

<sup>186</sup> Otro interrogante que guía nuestra investigación es la apuesta de los escritores por la literatura para intervenir en un debate cuyo registro discursivo suele ser el ensayo o el artículo periodístico. Previo a *LTS* Oloixarac interviene en la arena social a través de su blog y luego en medios como *La Nación*, donde actualmente es columnista.

<sup>187</sup> Bajo dirección de Sergio Bufano y Gabriel Rot en la primera etapa y de Bufano e Israel “Cacho” Lotersztain en la segunda, *Lucha armada* salió entre 2004-2008 con una frecuencia trimestral y luego semestral, y entre 2011-2014 como anuarios. Aquí un fragmento del primer editorial para observar su posición enunciativa: “Creemos que asumir los actos del pasado desde una conciencia crítica que rescate todo lo bueno y lo malo contribuirá a evitar la autocomplacencia o la denigración, la épica o la demonización. Los protagonistas de entonces no deben temer abrir los recuerdos y revisar las estrategias y los dichos del pasado. Recuperar lo recuperable y reconocer los errores. Estas páginas están abiertas precisamente para eso, para el debate, para la polémica que no teme disputas encendidas” (*Lucha Armada*, 2004, p. 2). El primer editorial de la segunda etapa insiste en esa postura autocrítica: “Nada ha cambiado en cuanto a nuestros objetivos. Seguimos creyendo que es necesario evitar la narración de una historia encerrada en la autocomplacencia y la justificación de todos y cada uno de los actos realizados por las organizaciones político militares durante la década del setenta” (*Lucha armada*, 2010, p. 1). Publicación en sintonía con la discusión abierta por Jouvé y del Barco en 2004 (AAVV, 2007).

<sup>188</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018.

con un poderoso sector del agro y de los medios de comunicación.<sup>189</sup> *Las teorías salvajes (LTS)* se anticipan al conjunto de debates en que, según Oloixarac, el rol asumido por la militancia se endurece: “para el momento en el que empiezan a explicitarse los discursos oficiales sobre el tema, ya no hay lugar para esas discusiones. Todo queda lavado en la noción de víctima”.<sup>190</sup>

El análisis de Oloixarac mantiene una evidente correspondencia con lo esbozado por intelectuales como Carnovale y Vezzetti.<sup>191</sup> A raíz de esta “explicitación” de la memoria –que más bien parece apuntar a su oficialización, en tanto la política de memoria del kirchnerismo parece haber sido ‘explícita’ desde un primer momento–, Oloixarac sostiene que se vuelve “más interesante pensar el tema de los 70s por fuera de la producción concreta del kirchnerismo”, e incluso construye sus propias categorías a través de las cuales distingue dos momentos dentro del mismo proyecto político: “kirchnerismo lector” y “kirchnerismo autor”,<sup>192</sup> nociones con las cuales interpreta un desplazamiento respecto a los usos oficiales de la memoria. Así, esa primera etapa de la escritura de *LTS* se corresponde con el período que denomina “kirchnerismo lector”:

lector como cualquiera de nosotros, todavía sin operar directamente sobre el tejido social, es decir un “proto-kirchnerismo”. Yo empecé a escribir *Las teorías salvajes* durante la era del “kirchnerismo lector”, antes del boom de los discursos oficiales explícitos, que llamo el “kirchnerismo autor”.<sup>193</sup>

Al decir de Oloixarac, este pasaje metafórico se complementa con el uso que comienza a hacer la militancia en redes sociales, de allí la denominación de kirchnerismo “autor viral”: cuando se publica *LTS* “estaba la sensación de que estaba bueno discutir y problematizar la izquierda”, pero luego del 2010 “el discurso se abroquela totalmente después del *lockout* al campo y la muerte de Kirchner. Nace el kirchnerismo autor viral; es un cambio tecnológico, de acuerdo a las condiciones

---

<sup>189</sup> Por su carácter conflictivo, este período es calificado como “crispado” (Hagman, 2015, p. 121).

<sup>190</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018.

<sup>191</sup> Casualmente colaboradores del primer número de *Lucha armada* con los artículos “El concepto del enemigo en el PRT-ERP” (Carnovale, 2004, pp. 4-11) y “Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social” (Vezzetti, 2004, pp. 46-63).

<sup>192</sup> Esa necesidad de un “afuera” nos remite al diagnóstico de Marina Mariasch en la charla “La literatura en el kirchnerismo” (2011) cuando le señala a Bruzzone que el gobierno “apropia” discursos.

<sup>193</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018. Según Oloixarac, en ese momento decide dejar de discutir con los 70 y comienza a examinar el poder del Estado y del “kirchnerismo autor viral”. El resultado es su segunda novela, *Las constelaciones oscuras* (2015), cuando, dice, “para mí la pregunta era cómo escapar del Estado”.

materiales de la discusión que es la explosión de las redes sociales”.<sup>194</sup> En efecto, suele presentarse al contexto político iniciado tras el conflicto agro-mediático a través de dos inflexiones, la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009 y el fallecimiento de Kirchner al año siguiente, momento de “exacerbación de lo nacional-popular y la tentativa de construcción de una hegemonía” (Svampa, 2011, p. 19).<sup>195</sup>

Dentro de este marco que Oloixarac identifica como “revival revisionista” aparece lo que denomina “la épica de la víctima”, una sobre-representación del discurso de los organismos de derechos humanos y de los afectados directos en la escena pública, elemento que reenvía a la transición democrática cuando tendía a silenciarse la participación militante de los desaparecidos en favor de obtener mayor legitimidad. Frente a esta interpretación, la autora busca posicionarse críticamente, postura identificable en varias escenas de *LTS* tal como vimos en el capítulo anterior.<sup>196</sup>

Desde esta perspectiva, Oloixarac discute el lugar que en su presente de escritura detentan quienes participaron de la militancia de izquierda y de la lucha armada, y que recuerdan desde la “épica de la víctima” que, al decir de la autora, no se circunscribe al debate en torno a los 70 sino que se relaciona con el “poder”, con

la dignidad de la víctima que justifica, por esta aristocrática proveniencia de la víctima, la construcción de un poder como estrategia de guerra. Justifica una vehemencia, una confianza en la razón propia que sólo es lícita para la víctima. Y en efecto, toda la construcción de poder del kirchnerismo se organiza en torno a la víctima. (Cristina, en el pico de su poder, siempre jugó a ser víctima; ahora, perseguida por la justicia, también es víctima). Por otra parte, en la memoria organizada en torno a la víctima no hay lugar para la indagación histórica: no hay lugar para examinar a los jóvenes peronistas que fantaseaban con ser soldados y estrenaban sus uniformes, para ver el militarismo interno versión izquierda, con Montoneros buscando alianzas con los militares y Massera buscando aliarse con Montoneros, con Perón creando por decreto la Triple A y proscribiendo el ERP. La víctima obtura la investigación y las preguntas.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018. Coincide con el análisis de Svampa (2011) acerca del incremento de la militancia en el Estado y en las bases tras la muerte de Kirchner, “marcadas por un activismo virtual antes que territorial, desde blogs, Twitter y otras redes sociales” (p. 29).

<sup>195</sup> Ese momento fue un “parteaguas” que motivó la aparición, por ejemplo, del grupo de intelectuales “Carta Abierta” y el inicio de un escenario social polarizado y de incorporación de la juventud a la política (Svampa, 2011, p. 28).

<sup>196</sup> La banalización del título del ensayo “Pegame y llamame Esma”, la creación del juego “Dirty War 1975”, y la burla hacia la figura de ex militantes setentistas como García Roxler, “un jefe manada preso de un repertorio morgue: un amasijo de ideas en descomposición” (Oloixarac, 2016, p. 96), o Collazzo, un “trasto viejo de ideologemas” (p. 180).

<sup>197</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018. En 2021, en una entrevista con motivo de la presentación de su tercera novela *Mona*, Oloixarac vuelve sobre la idea de la “narrativa de la víctima” y cómo su protagonista se rebela contra la victimización. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ayQBmhw4Vk> (‘14:13).

Es necesario pensar esta posición paródica respecto a la militancia setentista en un marco más general, el de un contexto socio-histórico en donde un nuevo tipo de humor deviene una forma de intervención estratégica, de modo que la discusión generacional con los 70 planteada por Oloixarac en términos individuales debe ser leída, por ejemplo, en relación al surgimiento de *Peter Capusotto y sus videos*, programa televisivo de humor creado por Pedro Saborido y Diego Capusotto, que inició en el canal “Rock & Pop TV” el 17 de octubre de 2006 y un año después migró a la Televisión Pública.<sup>198</sup> Desde la primera temporada, la risa sobre el peronismo y el setentismo aparece en “Rock y Perón” –“el pensamiento del general Perón fue la base de nuestro rock nacional”–, o, ya en la tercera temporada, en “Rock vs policía” donde un oficial de los 60 enseña a identificar y reprimir “hippies”.<sup>199</sup> Pero sin dudas uno de los personajes que coloca en escena una mirada irónica sobre los 70 es “Bombita Rodríguez”, aparecido casualmente en 2008, en la cuarta temporada.<sup>200</sup> Considerado un “ícono de la coyuntura”, Bombita es el “Palito Ortega montonero”, un cantante popular de fines de los 60 y principios de los 70 que recupera la tonalidad alegre con letras que hablan de la revolución socialista,<sup>201</sup> mediante una parodia que reenvía “a toda una generación y a toda una corriente musical” (Colacrai, 2012, p. 62). Su mirada de la militancia setentista, “a la vez añorante y cuestionadora”, la desacraliza “sin que el humor le quite peso al trauma” (Szwarc, 2011).

Oloixarac (2009a) explicita este abordaje humorístico en la presentación de *LTS* junto a Juan Terranova: “Ya en *South Park*, o en *Capusotto*, me parecía que había un lenguaje que yo tenía que usufructuar y hacerlo lo más divertido posible”.<sup>202</sup> Como se

---

<sup>198</sup> Una reseña dice que *LTS* “es una variación con mucho oficio del mejor humor judío neoyorkino aplicado a la realidad argentina” y que ataca “al progresismo rimbombante y amable de la clase media porteña desde distintos flancos” (Linne, 2009); otra dice que la lectura de los 70 es “tan banal, tan alejada de una experiencia viva, que sólo logra ser un eco balbuceante de ‘Peter Capusotto y sus videos’” (Shalom, 2009).

<sup>199</sup> También el cantautor “Lalo Ranni” que parodia a Ignacio Copani, exiliado durante la última dictadura militar, o “Luis Almirante Brown” y Spinetta, ícono de la música experimental de los 70”.

<sup>200</sup> Tanto el revisionismo setentista del kirchnerismo como el conflicto con las patronales agrarias y los medios hegemónicos de comunicación revivifican miradas dicotómicas del espacio social (Colacrai, 2012; Elizondo Oviedo, 2010).

<sup>201</sup> Exiliado en Cuba y olvidado por su público, “Bombita” es hijo de la “nacionalista católica Evelyn Tacuara” y del “trotskista Grunkel ‘Cacho’ Abramov”, y su primer disco es “Ritmo, amor y materialismo dialéctico”. Más adelante se integran en esta línea personajes como “American Psychobolche”, hombre exitoso que se transforma en asesino cuando se burlan de su pasado izquierdista (2010, sexta temporada) y el cantante de izquierda popular “Quebracho Castaña” (2013, octava temporada).

<sup>202</sup> *South Park* es una serie animada estadounidense para adultos que narra la vida de cuatro niños que asisten a la primaria en una ciudad ficticia, que emplean el humor negro y la parodia a los valores tradicionales. Creada por Trey Parker y Matt Stone en 1997, *South Park* es parte de la generación de Oloixarac. En 2004, coordinado por Drucaroff, se crea un grupo de discusión de narradores y poetas

desprende del significado “usufructuar”, nuevamente estamos ante la sugestiva idea de que la evocación del setentismo en el presente resulta del entrecruzamiento de sentidos políticos, literarios, académicos y culturales en el cual políticos, escritores y humoristas buscan intervenir. Por otro lado, en 2009 revista *Mu* coloca en tapa a Capusotto y, debajo, a la escritora, con el título “Una chica de novela” (Oloixarac, 2009b). Es en esa constelación humorística que es necesario leer la novela de Oloixarac, desde la creación en abril de 2003 de *Barcelona. Una solución europea para los problemas de los argentinos*,<sup>203</sup> hasta el *dossier* “Los humores de la patria” de la revista *Estado crítico* de la Biblioteca Nacional (2015), donde se aborda el tratamiento de temas polémicos como forma de comprender aquello que es decible socialmente en un momento dado, tanto desde el humor televisivo, literario, teatral y gráfico. De hecho, un capítulo de *LTS* se publica en una antología de humor (Magnus, 2011).<sup>204</sup>

## II.

En el mismo año en que se publica *Las teorías salvajes* hace su aparición *Los topos* (Sudamericana, 2008), primera novela de Félix Bruzzone que, como vimos en el capítulo anterior, narra la historia de un hijo de desaparecidos que vive con su abuela, que comienza un noviazgo con una militante de H.I.J.O.S. –quien lo invita a formar parte pero él se resiste– y que, luego de separarse, se enamora de una travesti que desaparece, a la que sigue hasta Bariloche donde encuentra al posible perpetrador y trama una venganza que se frustra al enamorarse de él. Además de los 70, la novela discute con la propia generación del autor. En su constante atención (y escape) a la “pulsión de búsqueda” (Basile, 2016), el narrador coloca en el centro de la escena las consecuencias del terrorismo de estado a mediados de los 90, como la supervivencia de prácticas violentas y la dificultad identitaria en la subjetividad de los descendientes.

---

argentinos que comienzan a escribir en los 90, “Mataron a Kenny y la nueva literatura argentina”. El nombre responde a que “Kenny”, uno de los cuatro niños protagonistas, muere en cada episodio.

<sup>203</sup> Creada por Ingrid Beck y Pablo Marchetti se inscribe en la genealogía de *Humor*, y su origen se remonta al exilio argentino en el 2001 y al slogan de *Clarín* (“Un toque de atención para la solución argentina de los problemas argentinos”). El reclamo por la memoria es uno de los temas, como el kirchnerismo frente a la desaparición de Jorge Julio López. En el número 289 aparece en tapa “Bombita Rodríguez” con el título “Armas para el pueblo” y la volanta “Granados, criminalización de menores y Revolución”, en referencia al entonces intendente del Partido de Ezeiza, designado en 2013 Ministro de Seguridad de la Provincia de Buenos Aires.

<sup>204</sup> Igual que veíamos con su texto “Actividad paranormal en la ESMA”, en una entrada de su blog en 2007, Oloixarac (2007) postea una fotografía del cadáver del dirigente sindical José Ignacio Rucci intervenida con la leyenda “fashion victim”, siendo posible anticipar ese tratamiento incorrecto de los 70.

En el contexto socio-histórico en que es tramada la escritura de *Los topos*, dos integrantes de la generación setentista de militancia han arribado al poder y, al decir de Bruzzone, sus figuras “vienen a traer esa historia otra vez a la política 30 años más tarde”,<sup>205</sup> al propiciar “un clima de época favorable en el terreno de lo discursivo en materia de DD.HH.” (Bruzzone en Alba, 2018). Sin embargo, *Los topos* está atravesada por el acontecimiento político de la generación del autor, la crisis del 2001. En su carácter de “quiebre”, de “fin de la historia”, esta novela es resultado de ese momento:

Cualquier cosa que hubiera venido después [del 2001], de alguna manera, hubiera sido bastante distinta, ¿no? No sé. Lo que sí tuvo el kirchnerismo fue que puso mucho énfasis no sólo en reescribir un poco los setentas sino todo, toda la historia en general, entonces desde ese punto de vista, toda la exacerbación de la cultura tiene que ver con eso, “traigamos a las voces acalladas” o no tan publicitadas para que finalmente puedan decir lo que tienen que decir.<sup>206</sup>

Bruzzone coloca el énfasis más cerca del 2001 y *lo que vino después* que en la singularidad del proyecto político kirchnerista. Sucede que el autor escribía sobre los 70 previamente a la irrupción del kirchnerismo, e incluso al estallido social de comienzos del milenio. Por esa época, antes de publicar su primera ficción, Bruzzone había escrito una novela corta –“nunca la logré publicar en su momento”, dice– en donde construía un personaje con características similares a las que más tarde asumirían sus narradores. Es en ese momento cuando comienza a experimentar “hasta dónde se podía hacer literatura con algo de la historia de mi viejo”, a observar “qué pasa con otros personajes así”.<sup>207</sup> Según Bruzzone, cada vez que se sentaba a escribir surgía la misma historia y, al igual que sucede en *Los topos*, el protagonista se resistía a seguirla, comprendía que en ese llamado gravitaba algún tipo de mandato al que no era capaz de responder.

Esa característica de la personalidad de sus narradores –¿típicos jóvenes de los 90?–,<sup>208</sup> “de alguien que no había participado de eso, que estaba medianamente afectado, no había sido víctima, y de golpe, bueno, se encontraba frente a una situación que tenía que resolver que estaba relacionada con eso”, resultaba para Bruzzone un punto de vista “interesante” *en términos literarios*:

---

<sup>205</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

<sup>206</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. El escritor dirá que el kirchnerismo “rompió” con la dicotomía peronismo/antiperonismo porque “trajo para el peronismo a un montón de gente de izquierda, de la academia, de la cultura” que no se reconocían peronistas en los 90.

<sup>207</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. Su papá, Félix Roque Giménez, fue militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y soldado conscripto del Batallón 141 de Comunicaciones en Córdoba, lo que le permitió al ERP el exitoso copamiento en febrero de 1973. Fue secuestrado el 15 de marzo de 1976 en Córdoba y continúa desaparecido.

<sup>208</sup> No parece casual que Martín Rejtman, exponente de la narrativa de esa época, sea el “ídolo literario” de Bruzzone (en *Programa Bibliotecas para armar*, 2017).

En el caso de esa novela [la inédita] tener que vengarse de alguien a instancias de que el tío lo arrastraba a eso. Y en el caso de cada cuento de 76 me empezaba a pasar lo mismo, porque siempre hay una situación de tironeo donde el personaje tiene que resolver algo con respecto a eso, y a veces lo hace mejor, y a veces peor, y a veces no lo quiere hacer, pero siempre con mucha resistencia. Es probable que esa resistencia esté asociada a la resistencia que había en ese primer relato que te comentaba, porque había una resistencia del personaje a seguir a su tío, pero lo tenía que seguir. Entonces me interesaba trabajar como esa ambivalencia, donde el personaje sabe de alguna manera o está obligado a que tiene que hacerlo, pero por otro lado hay algo que le hace ruido, y no quiere, o no puede, o no tiene ganas según la ocasión.<sup>209</sup>

La historia que acecha a su personaje y “le hace ruido” es la vivida por la generación de sus padres y su tío, ante la cual la escritura de *Los topos* se presenta como respuesta literaria representativa en términos generacionales respecto al mandato de recordar: “Yo necesitaba escribir mi historia, no la de mis papás o la de mi tío. Que la escriban ellos, esa. Ya la escribieron, incluso. No mis tíos en particular, pero en general esa generación la sigue escribiendo todos los días, hasta el hartazgo durante el kirchnerismo incluso”.<sup>210</sup>

En términos generales, es posible interpretar ese “hartazgo” como consecuencia de cierta “reificación del pasado” (Traverso, 2007). En este sentido, Bruzzone advierte la posibilidad de que las “iniciativas” y las “cosas hermosas” que dieron forma a las políticas de memoria durante el kirchnerismo hayan devenido en “una efeméride más”.<sup>211</sup> Si bien ese devenir parece inevitable (¿cómo hacer para que una fecha no se monumentalice? ¿Cómo volver calculable su recepción a lo largo del tiempo?) el escritor advierte que el kirchnerismo “habilitó” la posibilidad de pensar desde el Estado aquellas demandas de los organismos de derechos humanos y de una parte de la sociedad civil, “discusiones que era más difícil darlas sin todo ese marco”:

O sea, el abandono de lo testimonial en literatura, que se había dado en los 90 [...] no es algo que se detuvo en los 80, siempre continuó digamos, pero hubo muchos autores que empezaron a decir “bueno, basta de lo testimonial, hagamos otra cosa”. Bueno, todo ese abandono, en el 2001 de algún modo se reconvierte en una nueva forma testimonial que es la de los Hijos, pero es un testimonio que ya no es directo, que está atravesado por lo que había pasado en los 90 sobre cómo trabajar los testimonios sobre la propia historia, y cobra otro sentido, y es un testimonio que se permite tomar cosas de los 90, *porque ya el kirchnerismo o sus políticas se estaban haciendo cargo de toda la cuestión histórica de fondo que estaba mucho más puesta sobre la mesa.*<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

<sup>210</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

<sup>211</sup> Como sabemos, el riesgo de la museificación y los debates en torno a los usos políticos de la memoria no es exclusivamente local (Huysen, 2007).

<sup>212</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018, nuestras cursivas.

El fragmento enfatizado es elocuente respecto a la doble relación que *Los topos*<sup>213</sup> entabla en la trama del contexto histórico-político, en donde la disposición a cierto tratamiento del lenguaje –paródico, humorístico, políticamente incorrecto– preexiste a las políticas de memoria del kirchnerismo, que ofrecen, sí, un marco institucional. Entonces, antes que habilitar, consideramos el régimen de memoria que comienza en 2003 *resignifica* esta producción literaria. Si el Estado “se hace cargo de la cuestión histórica”, la literatura tiene la opción de intervenir en ese campo problemático *en tanto que literatura* (Rancière, 2011): ya no como panfleto, ya no a través de la *performance* del escrache. En este sentido, resulta contundente la mirada de Raquel Robles, autora de *Pequeños combatientes* (2013) e hija de militantes desaparecidos, para quien el kirchnerismo “dio la posibilidad de dejar de empujar todos los días de la vida para que dejara de haber impunidad. Eso abrió una pausa y un descanso y en esa pausa creo que se pudo escribir”.<sup>214</sup>

A diferencia de lo que veíamos en el testimonio de Oloixarac, Robles no interpreta al kirchnerismo como un “problema” que dificulte la revisión autocrítica de la militancia de izquierda. En cambio, considera que “la derrota misma es el gran obstaculizador. El kirchnerismo, en todo caso, detuvo un proceso que hubiera sido más radicalizado, en relación a la lucha contra la impunidad”.<sup>215</sup> En este sentido, antes que la escritura de *Pequeños combatientes*, Robles estima que el kirchnerismo “abrió la posibilidad de escribir *Hasta que mueras*”, su tercera novela publicada en 2019 que gira en torno a la venganza por mano propia de una hija de una víctima del terrorismo de Estado. Del mismo modo, en una entrevista realizada por Osvaldo Quiroga en el programa televisivo *Otra trama* (2013), Robles dirá que el momento de reactivación de los juicios permite pensar categorías sin maniqueísmo –palabras como militancia o enemigo– a la vez que observar las fisuras que existieron en el ejercicio de la paternidad para que algunos niños, como el título de su novela, se asumieran combatientes.

Si bien la activación de políticas de memoria contribuyó a la exploración artística irrestricta en torno a lo decible sobre los 70 y, como sostiene Bruzzone, el kirchnerismo fue “lo más parecido posible a la justicia, dentro del campo de posibilidades de nuestro mundo”, bajo la mirada del escritor este proyecto político significa un progresismo diferente respecto al setentismo, época en que había “una

---

<sup>213</sup> Lógicamente también pensamos en esta clave a su libro de cuentos *76*.

<sup>214</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo de 2020.

<sup>215</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo de 2020.

revolución en marcha”.<sup>216</sup> Es en esa conjunción más amplia de tensiones –que incluso por momentos trascienden la problemática en torno a la oficialización de los usos de la memoria– que producciones literarias como *Los topos asumen* una posición política, se politizan.<sup>217</sup>

También la publicación de *Una muchacha muy bella* deviene política, y en ese sentido Crespi señala la “astucia” del autor que, habiendo perdido de niño a su madre en una muerte civil, transforma esa pérdida en una muerte literaria/política. A partir del testimonio de Bruzzone observamos que, cualquiera sea la posición enunciativa, sobrevuela una dimensión conflictiva en la publicación de estas producciones literarias, precisamente por el contexto memorialístico que propone el kirchnerismo. López puede ser acusado de “usar esa historia para” a la vez que, de no hacerlo, limita la escritura a los hijos biológicos:

El caso de Julián López es un poco las dos cosas. O sea, él encontró que estaba contando su historia de huérfano, de orfandad, digamos, y de golpe encontró que un vehículo posible *para contextualizarlo mejor, para enfatizarlo*, era que la orfandad fuera por cuestiones políticas, y que la madre de ese personaje estuviera desaparecida. [...] *podría haber prescindido de eso*. Podría ser una madre que no volvió más, y listo. [...] *ahí sí me parece que es más una novela del kirchnerismo la de Julián López. Por qué usa ese argumento de la desaparición de la madre: por la época en que está escrita*. [...] *En los 90 no sé si hubiera hecho una novela así*. Pero curiosamente tampoco es del todo gratuito porque en el fondo dimensiona de un modo muy particular, muy íntimo lo que significa para un sujeto la desaparición de una madre, lo liga a lo político, a una cuestión política, cualquier desaparición. Y no me parece desacertado, porque yo de algún modo también encuentro en mis textos algo de eso, cuando yo digo “no, bueno, por qué traigo lo político” y porque de algún modo enfatiza...<sup>218</sup>

En este entramado, el desplazamiento de una muerte civil a una desaparición por terrorismo de Estado parece implicar *algo más* que una elección estética: el énfasis en la novela de López respondería a una intervención social –de la que “se podría haber prescindido”– y no solo a una decisión literaria. La decisión de López *da a leer*<sup>219</sup> un gesto político por el lugar que ha asumido la militancia setentista en el ciclo de memoria kirchnerista.

---

<sup>216</sup> En este sentido, el escritor identifica que en ocasiones entre los 70 y el kirchnerismo “se quiere hacer un espejo”, y reconoce que éste “fue lo mejor que podíamos tener [...] Tampoco sé hasta dónde era posible otra cosa, después de lo que había sucedido y teniendo en cuenta cómo es nuestra sociedad”. Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

<sup>217</sup> En tanto “nada es en sí mismo político” sino que puede devenir como tal (Rancière, 1996, p. 48).

<sup>218</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018, nuestras cursivas.

<sup>219</sup> Recordemos que seguimos la lectura hubermasiana con que Rogers (2015) analiza la poesía de Raúl González Tuñón.

Un elemento que alimenta nuestro análisis es la búsqueda deliberada que el autor de *Una muchacha muy bella* establece con el proyecto político kirchnerista, de modo que, antes que intentar un diálogo con el resto de las producciones que integran la “literatura de hijos”,<sup>220</sup> López asegura haberlo buscado “con la contemporaneidad misma del momento de la escritura”:<sup>221</sup>

Había algo de la construcción del discurso de la memoria que a mí me parecía que era muy cómodo y algo en lo que el gobierno kirchnerista hacía una *perfo* para mí a veces exagerada. ‘La muchacha’ no podría haberse escrito sin la justicia que también se ejerció y se cobijó y promovió el gobierno kirchnerista, es así, pero a la vez hay una hipérbole discursiva que a mí me... que yo la reconozco también en la génesis de la muchacha.<sup>222</sup>

Es interesante poner de relieve que mientras Crespi *lee* en la escritura de la ópera prima de López un gesto de astucia y oportunismo, este autor busca discutir precisamente con ese “estado de la imaginación de sensibilidad progresista”. Por ese mismo motivo López elogia el “desparpajo muy inusual” de *Diario de una princesa montonera* (Perez, 2012) su “osadía de pensamiento que no es común y no era común en el kirchnerismo”:

Yo creo que la muchacha... yo podría decir que sí es una novela del kirchnerismo, porque es una novela que primero aparece en esos años y aparece a discutir y a compartir temáticas que eran muy poderosas del kirchnerismo: *la construcción del discurso de la memoria*. [...] creo que es una novela que se puede escribir después de los juicios y es una novela kirchnerista en el sentido de que *viene a hablar de lo que habla el kirchnerismo y viene a discutir también con el kirchnerismo* y con esta hipérbole y con esta... o sea, viene también con enojo. [...] es una novela kirchnerista por coincidencias muy fundamentales y por algunos enojos que yo creo que están en el epílogo de la novela, en la parte de cuando el protagonista ya es un adulto. Y que de alguna manera lo que propone la novela es que el Estado te arrasa, te saca la identidad y después te obliga a tener una identidad, te obliga muy apasionadamente a tener una identidad. La identidad de la víctima del terrorismo de Estado y del hijo de desaparecidos.<sup>223</sup>

Al igual que observamos en los narradores que construye Bruzzone, *Una muchacha muy bella* evidencia la presencia de subjetividades que se resisten a una identificación apasionada con las políticas de memoria estatales, al tiempo que señala a las que permanecen fuera de ese discurso. Por este motivo, su narrador, un adulto que recuerda su infancia junto a esa muchacha muy bella, militante del Ejército

---

<sup>220</sup> Pensemos que se publica en 2013, cuando ya se habían editado la mayoría de las producciones: ese mismo año se publicaría *Pequeños combatientes* y, dos años después, *Aparecida*.

<sup>221</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

<sup>222</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

<sup>223</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020, nuestras cursivas.

Revolucionario del Pueblo (ERP) que un día es desaparecida, se resiste a los discursos que sería esperable lo convocaran, aun cuando provengan de los organismos de derechos humanos, de los sobrevivientes que dirimen todo “entre leales y quebrados” y del Estado que, bajo la luz del testimonio del autor, parecería reconfigurarse en cada gobierno sin perder su ambigüedad: por momentos, el Estado que “arrasa” y el que “obliga a tener una identidad” se presentan casi indiferenciadamente.

Sin embargo, a diferencia de lo que veíamos en la escritura y en el testimonio de Pola Oloixarac, López asume su distancia crítica *luego* de un reconocimiento, de una identificación y valoración positiva de las políticas de memoria del kirchnerismo en tanto momento de *reparación*. Es desde allí que discute con la tendencia a cierta sedimentación propia de la retórica institucional, ya sea de ciertas figuras –el militante setentista, el desaparecido– como del llamado a una identificación. Saciado de memoria, la historia de su narrador es la de la dificultad de fabricarse un pensamiento propio.<sup>224</sup>

Esa saciedad de discursos de memoria puede impedir ver a quienes restan por fuera de la narrativa del Estado: por eso hacia el final de *Una muchacha muy bella* ingresan dos niñas cartoneras que se ríen del narrador, dejando fuera de lugar su sostenida auto-victimización. En tanto su novela es parte de las “*narrativas del exceso de memoria*” (Chiani y Sánchez, 2015, p. 361), López advierte los “límites” del discurso oficial: “no todos los habitantes de esta patria entran adentro del discurso de la memoria”, hecho que relaciona con “momentos de un poco de sobreactuación discursiva”:

Yo fui bastante crítico del kirchnerismo. En la perspectiva de hoy en día me parece que fui exageradamente crítico. Sin embargo, me parece que está bien que uno cuestione cosas del discurso de la memoria en las que el gobierno pedía una identificación para mí que no debe pedirse. Pero bueno, son ideas. Pero sí, es verdad que ‘la muchacha’ sí viene a decir eso también con ese final que te digo y con esta idea de que el Estado te arrasa y después te recompone; primero te saca todo y después te obliga a tener una identidad también. Y eso me parece muy problemático.<sup>225</sup>

Como mencionamos, una de las producciones de la “literatura de hijos” valorada por Julián López es el *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez, quien descubre que una forma eficaz de restarle solemnidad a la escritura sobre terrorismo estatal es volcarla en un blog. Allí relata audiencias, homenajes a desaparecidos y

---

<sup>224</sup> Recordemos que dice que se “había acostumbrado a pensar que la muchacha bella había sido débil, que había sido fuerte, pero débil para quién, fuerte para quién, ¿quién pensaba esas cosas en mí, cómo se fueron construyendo esos pensamientos?” (López, 2013, p. 150).

<sup>225</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

encuentros con sobrevivientes, el “ghetto” de los organismos de derechos humanos, y también su vida académica, su pareja, sus sueños y pesadillas.<sup>226</sup>

El *Diario* menciona explícitamente a Néstor Kirchner. Perez asegura que buscó “un diálogo que quiere ser crítico” con el kirchnerismo, a la vez que resalta que “un libro como ese no hubiera sido posible en otro momento, simplemente porque dialoga con las políticas de memoria del kirchnerismo”:

muy a propósito busqué [...] que el personaje de la Princesa Montonera haga un recorrido que vaya desde estar súper enojada a reivindicar todo en el momento que muere Néstor, ¿no? Como también para... siempre me interesa... ¿Cómo decirlo? No dejar la voz de la “princesa montonera” como una voz autorizada para nada, entonces al final se vuelve a enamorar de Néstor, llora, no le importa nada, le perdona todo, se culpa a sí misma... Me parecía que era como demasiado fácil cerrar el libro con la crítica que ya está insinuada antes, que aparte yo la continúo en mi producción teórica [...] es como que el personaje de la “princesa montonera” te tira una crítica en forma de molotov y sale corriendo, ya está; no arma argumentos. Eso yo lo estoy trabajando ahora en mi tesis.<sup>227</sup>

Al igual que veíamos con López, en Perez encontramos un reconocimiento crítico respecto al ciclo de memoria kirchnerista, de modo que el *Diario* se presenta como resultado de ese momento a la vez que búsqueda literaria de establecer un diálogo con él. Desde su doble posicionamiento de escritora y cientista social, Perez evalúa que los estudios académicos que analizan la literatura de hijos suelen focalizarse en el contexto de producción y “minimizan otras razones” explicativas de su emergencia. Para ejemplificarlo recupera un artículo de Ernesto Semán.<sup>228</sup> Ambos coinciden en señalar que existe un análisis lineal de la relación literatura/sociedad: literatura alegórica durante la dictadura, testimonial una vez recuperada la democracia y finalmente cierto “lugar común” instalado “desde los estudios literarios” en donde “los hijos” habrían irrumpido “haciendo cosas más locas”, hecho que tiende a obviar las razones como la propia maternidad y paternidad: “entonces –sostiene Perez– ya no somos tanto Hijos”.<sup>229</sup>

Un elemento que encuentra consenso es la imposibilidad del humor “en contexto de impunidad”, dice Perez. La socialización de la risa resulta uno de los efectos más

---

<sup>226</sup> Ciertas escenas oníricas recuerdan al libro de Suárez Córca (1996).

<sup>227</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

<sup>228</sup> Además de pensar que el kirchnerismo es *una* de las muchas variables que contribuyen a la emergencia de la “literatura de hijos”, apuntamos esa sociabilidad académico-literaria entre algunos de los hijos: el artículo mencionado, “Los juguetes no son tuyos”, integra *El pasado inasequible* (2018), libro del que Perez es una de sus compiladoras. Allí Semán (2018) matiza el carácter novedoso de esta literatura al fechar su origen en el año 33 después de Cristo, en el instante en que exclama al cielo y a su padre: “Señor, ¿por qué me has abandonado?” (p. 149).

<sup>229</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

inmediatos de las políticas de memoria del kirchnerismo, parte de su *función reparadora*.<sup>230</sup> Lo interesante es que esa relación entre justicia y humor se actualiza en el momento de re-escritura del *Diario* para su edición definitiva en 2021, tras un hecho traumático que suspende la risa y demuestra la persistencia de la violencia estatal sobre sectores sociales vulnerables. Sostiene Perez que en el momento en que desaparece Santiago Maldonado “no encontré más la voz de la ‘princesa montonera’, de pronto no tenía nada que decir con esa voz. [...] no la encontré más, e interrumpí bastante la escritura durante varios meses de ese nuevo libro porque no había de qué reírse”.<sup>231</sup>

Así como leíamos *Las teorías salvajes* dentro de un universo más amplio que incluía, por ejemplo, a *Capusotto*, la formación del *Diario* debe pensarse en correspondencia con el *humor postraumático* que hacia mediados de los 2000 propone, por caso, Victoria Grigera Dupuy (2013), hija de militantes montoneros cuyo padre está desaparecido: “*Mi viejo tomó cianuro, yo tomo Levité pomelo. Los tiempos cambiaron, mis viejos usaron armas yo uso Twitter...*”.<sup>232</sup>

El correlato de ese humor es el nuevo ciclo de memoria kirchnerista. Al decir de Perez, en su identificación con el imaginario setentista, el kirchnerismo intentó representar una “narrativa militante humanitaria”, pues “amalgamó” parte del imaginario de los 80 –aquel que erigía a los desaparecidos en tanto víctimas y silenciaba sus identidades políticas– y también de los 90 –aquel en que resurge la narrativa de militancia tras la creación de H.I.J.O.S., que recupera la lucha revolucionaria de sus padres, materializado, por ejemplo, en *La voluntad* (Anguita y Caparrós, 1997) o en

---

<sup>230</sup> Para el análisis de la posibilidad de la risa en el *Diario* ver Kohan (2014). Decimos *socialización* antes que *emergencia* porque como vimos la risa forma parte del repertorio discursivo de las víctimas del terrorismo estatal previamente a la “literatura de hijos”, momento en que, a nuestro juicio, se explicita. En 2021, en la presentación virtual de la reedición del *Diario*, Perez comenta que su marido suele decir, parafraseando a Rodolfo Walsh, “Hay una hija de desaparecidos que ríe”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F51wWSKbtyg> (‘21:25).

<sup>231</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018. Maldonado, el joven de 28 años que se manifestaba junto a la comunidad mapuche a través de un corte de ruta en Pu-Lof Resistencia de Cushamen (Chubut) fue víctima de la represión estatal tras el allanamiento realizado por Gendarmería Nacional el 1 de agosto de 2017. Su cuerpo fue hallado el 17 de octubre de ese año y la autopsia reveló que murió por ahogamiento. Al igual que sucedía con los militantes setentistas, durante su desaparición el poder político-mediático sostuvo que Maldonado integraba un grupo terrorista armado.

<sup>232</sup> Parte de *Montostundup. Montonerísima* se presentó en el “Teatro Chaplin Saint Lambert” de París el 8 de septiembre de 2015, organizado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto en el marco de la campaña por la identidad de nietos apropiados durante la dictadura. También fue parte de *Café Cultura* (2014 y 2015) del Ministerio de Cultura de la Nación, del *Encuentro Nacional de la Palabra* en Tecnópolis (2015) y del *Ciclo de Teatro Político* en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, del Centro Cultural Kirchner y de *Teatro x la Identidad*. Dice Grigera Dupuy (2015): “no haría humor con algo que está sucediendo ahora, con una tragedia. Uno de los elementos constitutivos del humor negro es el paso del tiempo” y ejemplifica con la violencia de género (p. 61).

*Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996)– aunque “sin poder sintetizarlas”, lo que llevó a una “idealización” de “la figura del desaparecido como revolucionario” pero sin cuestionar “el tema de la lucha armada demasiado en profundidad y se siguió pensándolo dentro de la lógica de los derechos humanos”.<sup>233</sup>

También *¿Quién te crees que sos?* de Ángela Urondo Raboy (Capital Intelectual, 2012) menciona a Néstor Kirchner y Cristina Fernández, en los agradecimientos (p. 272) y también en el interior, cuando la narradora dice sentir “la presencia del presidente que bajó los cuadros” (p. 80), o implícitamente, al sostener que tras las sentencias en los juicios a los genocidas “hay un piso y un techo para discrepar o poner en duda los hechos”, de modo tal que “quienes fuimos portadores de esa violencia, de ese horror que no nos pertenecía, pudimos empezar un proceso de desvictimización y cura, que la injusticia y la impunidad instaladas durante 35 años no nos habían permitido” (p. 99).

Como veíamos en las posiciones de Perez y López, la narradora de Urondo Raboy reconoce estas medidas a la vez que toma distancia de las expresiones políticas más protocolares, como cuando en la noche previa al juicio por el asesinato y desaparición de sus padres, en Mendoza, se distancia del “rédito político” y se acerca a *su gente* (p. 74). En el mismo sentido, si aquellos insisten con las “consignas precocidas, la figura inflada de los héroes mártires” al gritar “Presentes”, ella desearía gritar “Ausentes, ahora y siempre” para “dejarlos a todos mudos” (p. 197). Así, Urondo Raboy señala que el nuevo ciclo de memoria convive en tensión con “el acto”, con “el avisito recordatorio en el diario”, con “la medallita” y las “chupamedias”.

No obstante, para Urondo Raboy la publicación de *¿Quién te crees que sos?* condensa un momento “de mucha ilusión porque los juicios estaban ocurriendo”.<sup>234</sup> Al igual que veíamos con Alcoba, en el momento de escritura Urondo Raboy no parece anticipar la “repercusión enorme” que tendría su libro, sostenida en una trama de

---

<sup>233</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018. En cambio, la “princesa” dice recordar “las advertencias de Tere. Ella, que para ese momento había conseguido un trabajo digno en el Estado, desconfiaba del pasado militante de los Kirchner, pero en cambio había tenido oportunidad de verlos conmovidos hasta el llanto frente a hijos del interior en algún acto oficial. Tere juzgaba sinceras esas lágrimas, pero para ella evidenciaban el poco contacto con el temita que habían tenido hasta el momento” (Perez, 2012, p. 189).

<sup>234</sup> Completamos su testimonio a casi una década de editado su libro: “es un libro súper optimista, después yo lo leo ahora y me da ternura porque *mmm*, creía en la justicia un montón [...] hoy la entiendo más como un valor simbólico, en ese momento era algo muy concreto. ‘Meter a los milicos en la cárcel’, que se yo, hoy me da ternura, pero siento que me representa absolutamente, que me representa bien todavía”. Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

instituciones y redes de sociabilidad indicadoras del carácter “caliente” (Baczko, [1984] 1999) del momento de memoria:

me invitaron a presentarlo en todas las provincias [...] con este libro yo llegué a la feria del libro de Frankfurt, me llevó lejos este libro, mucho más lejos de lo que yo pensaba... charlas, coloquios, ponencias en un montonazo de universidades. Esto me fue abriendo las puertas de la academia.<sup>235</sup>

Interpelada por instituciones gubernamentales y académicas, es en esta trama de oficialización de la memoria –aquello que Mariasch planteaba en términos de “apropiación” y Zicavo de “funcionalidad”– que se valora el libro de Urondo Raboy. Como se desprende de su testimonio retrospectivo, su publicación es parte de un debate cultural especialmente receptivo a estas voces, elemento que coincide con su rol querellante en juicios de lesa humanidad y que la lleva a pensar que se trata de un “momento histórico” que trasciende “una voluntad”: “ocurría porque la maduración del momento colectivo hacía que llegásemos a eso, y en ese sentido cada cual era un actor fundamental [...] era lo que había estado peleando millones de años”.<sup>236</sup>

En este sentido, si bien considera insensato pensar su libro en clave mecanicista –“consecuencia” de un determinado régimen de memoria–, Urondo Raboy asocia el surgimiento de *¿Quién te creés que sos?* con dos elementos superpuestos: su recuerdo del instante en que Kirchner anuncia el envío al Congreso del proyecto de derogación de las “leyes de impunidad”, y el lugar en que se encontraba, Santa Fe, en un homenaje a su padre:

Y me acuerdo que miré por la ventana y me puse a llorar y en la ventana había en la vereda un cartel enorme con la cara de mi viejo [...] me acuerdo que vi el cartel en la calle, vi la tele y *se me conjugaron*... tuve la certeza de que iba a haber juicios, ‘va a haber juicios, va a haber justicia’. Solita, en un cuartito, supe que iba a haber justicia. Esto fue en el año 2005. El juicio fue en el año 2011, creo, digo, pasaron unos cuantos... *hasta ese momento, yo además siempre había tenido la sensación del Estado como enemigo*. La experiencia, no la sensación [...] un Estado que siempre te iba a dar la mano por un lado y un puñal por el otro. Tenía muy presentes los indultos.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020. Docente del “Taller de Producción de narrativas en Derechos Humanos II” de la Maestría en Comunicación y Derechos Humanos en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), cuenta que comparte material artístico para que sus estudiantes sepan que “para narrar cosas trágicas no es necesario siempre tener un lenguaje trágico”, y alienta a sus estudiantes a “empezar a encontrar en esas diversidades expresivas algo propio, no sólo algo propio que decir sino una forma propia de decirlo”.

<sup>236</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020. Ese momento, dice, es resultado de la lucha de los organismos de derechos humanos y del Juicio a las Juntas, “por más que después hayan venido las leyes de impunidad es un antecedente histórico a nivel mundial que hay que valorar”.

<sup>237</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas.

En el testimonio de Urondo Raboy se conjugan la imagen de su padre junto a la figura presidencial, ambos pertenecientes a la generación de militancia, y a su vez se agrega al recuerdo del 24 de marzo de 2004, cuando vio por televisión la orden de Kirchner de *bajar* los cuadros: “ese día pasó algo que fue: la política entró, la política partidaria, digo. La política ya había entrado a la vida, pero entró otra cosa [...] así que tengo esos dos días hito en mi cabeza como el de Santa Fe y el de la ESMA. *Pero, sin embargo, qué se yo, tenía siempre como mi prejuicio, y mi experiencia*”.<sup>238</sup> La última oración permite advertir una mirada a la vez distanciada que Urondo Raboy sintetiza de este modo: “Lo viví en carne propia, sé lo que es tener al Estado [democrático] querellando al Estado genocida”.

Estamos ante una representación compleja y ambigua en la que sobrevive cierta sospecha frente a la figura de la institución estatal, como si “democrático” y “genocida” pudieran ser definiciones intercambiables.<sup>239</sup> En simultáneo, el Estado democrático asegura derechos que Urondo Raboy articula con los imaginarios del setentismo; desde allí inscribe su proceso de desadopción y la tramitación de su nuevo documento de identidad, en una trama ampliada que incluye los juicios a los genocidas con la Asignación Universal por Hijo y la Ley de Identidad de Género: “fue un Estado reparador muy importante el Estado kirchnerista, y eso va más allá de la lesa humanidad, y por supuesto que es perfectible”:

Siempre el Estado te quita, siempre el Estado te tira piedras, te tira a los perros, balas de goma o de plomo. ¿Qué es esto, un Estado queriendo ponerte *Merthiolate*? Entonces, ¿cómo no lo voy a valorar? ¿Cómo no voy a tener en cuenta...? A ver, el Estado kirchnerista no es... no sé cómo *linkear* al Estado kirchnerista con el libro, sé *linkear* el estado kirchnerista con la reparación de los derechos fundamentales que yo viví. Digo, a mí me restituyeron como persona, si bien fue la justicia, no fue el kirchnerismo, hubo toda una voluntad política y me allanaron el camino en todo lo que se pudo también, yo tuve ocho años de juicio para tener mi nombre, ocho años.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Ídem.

<sup>239</sup> En esa sintonía leemos la reflexión de Raquel Robles (2020) tras su declaración por la “Megacausa Campo de Mayo”, al decir que el Estado puede renovar sus prácticas, pero no su [estructura] orgánica: “actúa con toda su orgánica para bien o para mal, pero no cambia su orgánica”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8rqYK6c-bI8&t=2331s> (\*34:14).

<sup>240</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020. Existen escenas en donde el Estado, por su carácter burocrático, resultó un obstáculo. Por caso, el prolongado tiempo que llevó la recuperación legal de su apellido –el dictamen positivo fue otorgado durante el macrismo–. Sin embargo, “no se me ocurre cómo sería la experiencia de los derechos humanos y del Estado reparador sin esto que pasó, y que además se continúa absolutamente con las políticas de gobierno que estamos viviendo ahora [se refiere a la pandemia Covid19], digo, sin ese Estado de reparación este Estado de cuidado que estamos teniendo, tampoco. Digo, tiene un antecedente absoluto, una continuidad lógica, eso también emocional y hay que leerlo todo junto, ¿no?”. Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

Para Ángela Urondo Raboy el Estado es también un mediador que *reconoce* su producción artística y la pone en valor, la legitima:

Culturalmente a mí me dio posibilidad de desarrollarme. Para mí, *que me llamaran*, que existiera el festival de la palabra en Tecnópolis, *que te pagasen un viático por ir a leer una poesía, cuando toda la vida estuviste acostumbrada a dar todo gratis*, un dibujo gratis, una poesía, todo gratis [...] Entonces, bueno, *muchos de nosotros también descubrimos lo que era un Estado a favor de la cultura, no sólo a favor de los derechos humanos*. La cultura como derecho humano, la comunicación como derecho humano.<sup>241</sup>

Como se desprende del fragmento, el Estado asume funciones que durante el período anterior se habían replegado, integrándolas en una trama que orienta a Urondo Raboy a *leerlas* en interrelación: cultura, prácticas artísticas y derechos humanos forman parte del reconocimiento simbólico y económico de su trabajo por parte del Estado, más allá de la memoria setentista. Del mismo modo, en *Aparecida* (Dillon, 2018) el reconocimiento estatal se actualiza en medidas como la “ley de matrimonio igualitario” y la posibilidad de ejercer una triple filiación, reivindicaciones colectivas de inclusión respecto a los tipos de familias posibles, reconocidas por el Estado y leídas en clave de continuidad con luchas de épocas pasadas.<sup>242</sup>

Por último, si en la “literatura de hijos” el reclamo habitual es hacia los padres por haber supeditado el proyecto familiar al revolucionario, *¿Quién te crees que sos?* se dirige hacia la cúpula montonera, y en este sentido se acerca a la búsqueda de “discusión fantasiosa” manifestada por Oloixarac. Urondo Raboy dice no poder igualar a Norma Arrostito, militante de base desaparecida, con Rodolfo Galimberti, uno de los Jefes montoneros devenido empresario durante el menemismo, elemento que señala, una vez más, la habilitación del contexto. Según Schwarzböck (2016) al regreso de la democracia y tras la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y los indultos menemistas, la pregunta por la responsabilidad de la lucha armada está inhabilitada: “esa clase de pregunta, aun cuando se la haga sin recaer en la teoría de los dos demonios, se vuelve imposible”, y sin embargo “reaparece” en las voces de familiares (p. 71). Sostiene al respecto Urondo Raboy:

tengo muy diferenciada lo que es la conducción nacional de la militancia. Digo, yo tengo mucho respeto por las militancias de base, y también entiendo que mi viejo acató esa orden, y en esa responsabilidad que él tiene al acatar esa orden también entiendo que había de parte de él mucho cuidado hacia esas bases, mucho respeto

---

<sup>241</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>242</sup> Pensamos en la diferencia que establece Eduardo Rinesi (2013) respecto al desplazamiento del rol del Estado: de enemigo de libertades a garante de derechos.

hacia esas bases, mucha consciencia de tener que contener a esas bases, mucho más que subordinación hacia las conducciones. [...] pienso que fue muy responsable de las bases desamparadas.<sup>243</sup>

De este modo, la narradora de *¿Quién te creés que sos?* se distancia de la militancia revolucionaria, especialmente de sus discursos *residuales* encarnados por el “Sr. Orga”, que durante la vigilia al juicio por la desaparición de sus padres habla en nombre de la organización:

Pienso que quien quiera decir algo hoy en nombre de la Orga tendría, en primer lugar, que hacerse responsable del gran pulgar hacia abajo. Del favor, del regalo al enemigo. De la entrega con papel floreado y moño de las personas a quienes debieron haber protegido. Del desamparo a las familias desmembradas, del abandono y de mi tragedia personal. [...] Nada de lo que diga hoy Sr. Orga importa. No existen palabras que Sr. Orga pueda decir que yo quiera oír más que un pedido de disculpas, pero eso a Sr. Orga ni se le ocurre, *sigue poniendo el acento en la figura del héroe mártir*, sin asumir ninguna responsabilidad sobre el abandono y la pérdida. (pp. 202-203, nuestras cursivas)<sup>244</sup>

A diferencia de lo que veíamos con Oloixarac, para la narradora de Urondo Raboy el obstáculo es la misma falta de autocrítica de la militancia, la persistencia del discurso del “héroe mártir”, de sus “antiguos slogans”:

Pienso en lo fácil que sería bajarlo del escenario, o rajar una puteada que llegue bien clarito a todos los oídos, pero, aunque suene raro, no estoy así de enojada y sé que voy a tener tiempo luego para escribir lo que pienso [...] Como efecto colateral, empiezo a entender la lógica de por qué soy una tipa tan *des Orga nizada*. Al rato, a lo lejos: ‘Patria o muerte. ¡Venceremos!’, concluye efectista Sr. Orga, sacando a relucir antiguos slogans [...] Una voz joven recita al viejo Urondo, a pura tonada mendocina: ‘Si ustedes lo permiten, prefiero seguir viviendo...’, contradiciendo a todos a los que se les ocurra hablar de quienes ‘dieron la vida’ olvidando que se las han robado. (p. 204)<sup>245</sup>

Como vemos, la narradora no reclama a su padre por elegir la militancia, sino que se posiciona a su lado para señalar la cristalizada supervivencia de ese tipo de discursos en el presente. Es con la monumentalización del pasado y la repetición inmodificable del imaginario que fundamentó las prácticas revolucionarias el interlocutor con el cual Urondo Raboy discute.

---

<sup>243</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020. En una entrevista anterior sostiene que “después de que todos los genocidas estén presos y que esté claro que ellos son los genocidas, habría que hacer algún tipo de revisión, creo que nos deben alguna explicación sobre la desprotección” (Urondo Raboy en Ginzberg, 2011).

<sup>244</sup> Urondo Raboy (2012) narra que Montoneros realizó a sus padres un “Juicio Moral Revolucionario por la inmoralidad de haberse enamorado”, que la “Orga los castigó por esta nueva relación, de la que soy la inmediata consecuencia. También los multaron por sus inclinaciones burguesas, tales como el gusto por el buen vino, el gozo, la familia, la cultura y los amigos” (p. 203). El personaje “Sr Orga” se asemeja al “Nene” de la “princesa montonera” (Perez, 2012).

<sup>245</sup> Es significativo el gesto de desinteresarse por responderle al “Sr. Orga” y en su lugar priorizar la escritura como dispositivo desde el cual expresar su desacuerdo.

### III.

Uno de los motivos por los cuales Ernesto Semán escribe *Soy un bravo piloto de la nueva China* es “una especie de rechazo que me producía a mí el trato al tema de los derechos humanos desde el gobierno y desde los organismos de derechos humanos durante la gestión Kirchner. Y sin embargo muy poca gente los vio así”.<sup>246</sup> En este sentido, Semán considera que el debate sobre memoria estuvo conformado por “una serie de consignas vacías de sentido a fuerza de la repetición”, cierta “melodía” social que por momentos era “sorprendente y estimulante y lo llevaba a uno a creer en más cosas y descubrir más mundos”, y en otros “no sólo las palabras perdían sentido a fuerza de repetición, sino que a medida que perdían sentido eran repetidas más y más. Eso pasó mucho en el área de derechos humanos”.<sup>247</sup>

Es posible rastrear esta postura del autor tiempo antes. En 2007, cuando Kirchner finalizaba su mandato, Semán (2007) publica una nota en *Página 12* en ocasión del reclamo del presidente ante la Organización de las Naciones Unidas por el atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), y si bien valora una “retroalimentación entre el Gobierno y las víctimas paradigmáticas”, agrega que es momento de que puedan emerger “otras víctimas de tantas otras injusticias” con el argumento de que “una parte necesaria del triunfo de las víctimas es empezar a dejar de serlo”, acaso el mismo pedido que realiza el narrador de su novela, “Rubén Abdela”, al observar cómo su padre dialoga con su torturador.

Al igual que Alcoba y Pron, Semán escribe su novela en el extranjero: vive en Estados Unidos cuando el gobierno de Kirchner le ofrece trabajo en Argentina. Desde una mirada retrospectiva, Semán sugiere una correspondencia entre el desarrollo de su escritura literaria y su decisión de haber permanecido alejado de la política argentina, como si esa distancia resultase necesaria para escribir:

Para mí, un momento para entender eso fue cuando empecé a tratar de entender por qué no volví a la Argentina a hacer política en el 2006, cuando el mismísimo presidente de la Nación, a quien admiraba, me estaba invitando. Y aunque en ese momento no tuve claro por qué no lo hice, con el tiempo se me hizo transparente que la razón fue creer que volver a la Argentina a hacer política “no me iba a dejar

---

<sup>246</sup> Semán conocía a Néstor Kirchner y Cristina Fernández desde 1994 y fue su asesor ad honorem desde Nueva York. Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>247</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

escribir”. Claro que la definición en sí es defectuosa, y quizás falsa incluso, pero lo importante es que esa fue la sensación latente.<sup>248</sup>

Es desde esa distancia que brindaría vivir fuera del país que Semán evalúa el ciclo de memoria kirchnerista, en cuya urdimbre identifica momentos de tensión y contradicciones que elabora en su producción literaria:

Y quizás en eso uno *ve la política desde el lenguaje*, ¿no? Hay una melodía, una especie de música en lo que la sociedad hace y en las formas en las que cambia o se anquilosa. Y así como hubo momentos en los que esa melodía era sorprendente y estimulante y lo llevaba a uno a creer en más cosas y descubrir más mundos, hubo muchos otros momentos en los que no sólo las palabras perdían sentido a fuerza de repetición, sino que a medida que perdían sentido eran repetidas más y más. Eso pasó mucho en el área de derechos humanos. Y me parece que una razón puede ser la forma en la que [...] la memoria y el pasado también pueden ser lugares cómodos en los que refugiarse para no irrumpir en el presente, crearlo, reinventarlo. En ese sentido, y más allá de las intenciones de los protagonistas, *termina siendo un movimiento narrativamente conservador* (como hablar de “volver a abrir las fábricas” en un país en el que hay tres o cuatro generaciones que ya no conocen el trabajo estable. Ni la fábrica). Ahí es quizás donde *mucho de lo que se produjo desde la literatura recuperaba no tanto a los 70 o a los desaparecidos, sino al lenguaje. Lo recuperaba de su lugar achatado dentro del poder.*<sup>249</sup>

Como se infiere de este fragmento, en el caso de Semán la discusión es con el anquilosamiento del lenguaje, precisamente porque en su carácter dinámico elabora y ordena experiencias difícilmente comunicables de otras maneras (Williams, 2003, p. 46). Esa melodía que a fuerza de repetición ha perdido el sentido es advertida por el narrador Rubén Abdela (Semán, 2011), que capta un “ritmo equívoco”, una “ambigüedad” en los cantos de Memoria, Verdad y Justicia, elemento que lo conduce a mantener la pregunta, pero cambiando el sujeto del reclamo, de modo que la responsabilidad por la desaparición se desplaza –desde el absurdo, claro está– hacia los mismos desaparecidos, a los que les pide que “digan algo, de una puta vez”:

Mil millones de años para empezar a preguntar alguna otra cosa, por fin. Que los desaparecidos digan dónde están, de una vez por todas, que ellos digan algo. Si los otros no van a hablar, que ellos nos digan dónde están, qué hicieron. Ahí sí hay una verdad, después de tantos años, que digan dónde están, por qué no salieron corriendo. Sin ánimo de ofender, ni de recriminarle nada a nadie, a esta altura de la *soirée* [velada]. Pero por eso mismo, si no cambia nada, que cada uno levante la mesa, que no se van a herniar. Nosotros seguimos yendo a la plaza, ponemos el aviso en *Página*, cobramos la indemnización y los subsidios, eso es sagrado, *non calentarum*. Pero vida hay una sola, y no sólo la de ustedes. La nuestra también es una sola, así que podrían aprovechar el paso del tiempo y rendir alguna cuenta, ¿no? ‘Sin perjuicio de las acciones legales contra los perpetradores’, claro. Podrían empezar a hablar y decir

---

<sup>248</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>249</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020. Una correspondencia metafórica con lo que el escritor evalúa como desaciertos de las políticas de memoria son los enunciados que flanean en el cielo de “La Isla”, al decir que por la noche “a veces ni se ven las estrellas, de tanta pavada que anda volando” (Semán, 2011, p. 86).

dónde están, porqué se tiraron por los fiordos como cuises cuando estábamos con la mesa puesta esperándolos para comer. (p. 144)

Si en una primera lectura notamos una acusación, ulteriormente se advierte el absurdo y sólo resta el dolor, esa huella que lucen algunos narradores de esta literatura, en especial cuando apelan al humor. En esa sintonía, respecto a la recuperación del lenguaje simplificado por el discurso político, Patricio Pron invierte el orden secuencial con que suele pensarse la relación sociedad/literatura, de modo que en lugar de plantear la existencia de un *estado de sensibilidad progresista* del cual los escritores con astucia se servirían, propone que ese estado es el resultado de las producciones literarias –y artísticas en general– que sostenidamente han elaborado el trauma dictatorial, y que “contribuyeron a la posibilidad de que los derechos humanos se convirtieran en política de Estado”.<sup>250</sup>

No obstante, al decir de Pron, sí existiría una “relación directa” entre el proyecto político kirchnerista y aquellas ficciones que cuestionan “algunos elementos de esa política o de lo que la rodeó”, entre las cuales menciona a Félix Bruzzone, a Mariana Eva Perez y a su propia novela, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*:

lo que esos libros ponen en cuestión es a figuras como la de “el militante” (un elemento importante de la política de derechos humanos que soslayó inevitablemente la diversidad de motivaciones y de experiencias que caracterizó la militancia revolucionaria), las de “el desaparecido” y “el hijo de desaparecido”, la idea de que la experiencia revolucionaria condujo inevitablemente a la desaparición o la de la supuesta interrupción de la transmisión de la experiencia política entre generaciones durante las décadas de 1980 y 1990, etcétera. No es que esos libros pongan en cuestión esa política, como sería el caso de *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac. Sino que lo que hacen es procurar profundizar y *complejizar en asuntos que el discurso político tiende a simplificar por su propia naturaleza, por su carácter sentimental y por el uso que hace de esos asuntos para suscitar adhesiones*. En esos libros se encuentra, diría yo, un cuestionamiento de la idea de “lugar de memoria” y de que esa memoria puede ser “fijada”. *Lo que esos libros proponen (al menos es lo que propone el mío, pienso) es devolverle potencial de transformación a unas figuras que se verían desactivadas inevitablemente por el consenso en torno a ellas*. Es lo que sucede, por ejemplo, con la figura del desaparecido, que, si la “fijamos” en exceso

---

<sup>250</sup> Pron lo plantea en términos de velocidad: “la literatura y las otras disciplinas artísticas estaban produciendo transformaciones en el ámbito de las mentalidades y de las prácticas que sólo iban a adquirir visibilidad cuando el Estado se las apropiara. (Aclaro, por si hiciera falta, que esa apropiación no me parece indebida y que no estoy entre quienes cuestionan al kirchnerismo por lo que creen que fue un ejercicio de pragmatismo. Lo que digo es que esa apropiación es la forma habitual en que opera la relación entre literatura y política)”. Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019. Aunque invierte la dirección causal (la literatura produce la sociedad) persiste el gesto de *apropiación*, idea que remite a Piglia (2014, p. 118), a Gamero (2015), a Borges (1970) y la antimimesis wildeana. Es una idea atractiva mas problemática para pensar la “literatura de hijos”, en tanto nos interesan los matices que las explicaciones unidireccionales dejan de lado. En la entrevista que le realizamos, Urondo Raboy sugiere que el kirchnerismo “tampoco hubiese sido como fue si no hubiese habido toda la gesta política y cultural que hubo de lucha”, enfatizando el “momento de madurez” de los Hijos.

puede acabar resultándonos indiferente, algo que es “parte del aire” pero que no nos interpela como pienso que debería hacerlo.<sup>251</sup>

En este sentido, como venimos viendo con la mayoría de los escritores, es desde el reconocimiento de las políticas estatales del *nuevo momento de memoria* que Pron piensa su novela y la de otros integrantes de la “literatura de hijos”: simultáneamente parte de una genealogía que colaboró con la ampliación de lo decible respecto a –los efectos de– la dictadura a la vez que martillos simbólicos que cuestionan la cristalización de los discursos progresistas, como también “que no todos los militantes fueron asesinados y que no todos los ‘hijos’ lo somos de desaparecidos”.<sup>252</sup> Al igual que veíamos con Semán para quien la literatura venía a recuperar el lenguaje, Pron señala que es la escritura literaria la que permite complejizar aquello que, por caso el discurso político, tiende a simplificar.

#### 4.3 Reflexiones finales

En este capítulo analizamos el kirchnerismo en tanto período histórico en el cual emergió el conjunto de producciones literarias que componen nuestro objeto de estudio, como condición de posibilidad para su emergencia. Una de las expresiones de la *función reparadora* de este proyecto político fue la conformación de un *nuevo momento de memoria*, caracterizado por una serie de medidas materiales y simbólicas de reivindicación de la memoria setentista y los derechos humanos. En este marco, la “literatura de hijos” devino “interesante”.<sup>253</sup> A la luz de los testimonios ofrecidos por los autores, observamos de qué maneras sus obras funcionan como *tomas de posición* que traman el nudo de sentidos que disputan la actualidad del pasado reciente. Estas intervenciones miran hacia al pasado con el fin de discutir con el contexto político en el cual son escritas, publicadas y celebradas.

En ese recorrido observamos que, en su heterogeneidad, la “literatura de hijos” se constituye de tensiones y posiciones diferentes respecto a la formación de un “estado de la imaginación de sensibilidad progresista”, en un movimiento pendular entre el reconocimiento y el distanciamiento, la reivindicación y la impugnación acerca de la oficialización de la memoria en tanto opaca otras experiencias.

---

<sup>251</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019, nuestras cursivas.

<sup>252</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>253</sup> Tomamos esta expresión de Antonio Gramsci (2014) respecto a los modos en que una obra artística puede considerarse culturalmente interesante en determinado momento social (p. 305).

Así, mientras Alcoba y Pron *descubren* el nuevo momento de memoria posteriormente a la publicación de sus producciones, Oloixarac busca deliberadamente discutir con él y en ese sentido se anticipa, aunque pronto descubre la actualidad del *ethos* setentista. Por su parte, Perez busca ser crítica con las políticas de memoria del kirchnerismo, sólo que a diferencia de Oloixarac, y al igual que Bruzzone, Pron, Semán, Robles, Urondo Raboy y Dillon, reconocen en ese proyecto político su condición de posibilidad. Bruzzone escribe a partir de una sobre-representación de la generación de militancia en el reconocimiento del marco institucional que edifica el kirchnerismo. Urondo Raboy discute con la cúpula de Montoneros, mientras el kirchnerismo actualiza el espíritu setentista en la promoción de nuevos derechos, en el reposicionamiento del Estado.

Por último, la conformación de un narrador hijo de una madre desaparecida posiciona a *Una muchacha muy bella* en el centro del debate por la oficialización de la memoria, como si su sola existencia ilustrara que durante el kirchnerismo una historia literaria es atractiva sólo si aborda los 70. Sin embargo, en su testimonio López dice haber querido discutir con esa memoria cristalizada, y a eso mismo parecen apuntar Semán y Pron. Finalmente, todas las producciones buscan problematizar el lenguaje: frente a la repetición de consignas que vacían el sentido originario, la literatura devuelve al lenguaje lo que el proyecto político descuida.

## Capítulo V. “Literatura de hijos” y prácticas editoriales

Un libro no es un “*objeto* extraordinario”, sino más bien “el producto de la actuación humana en contextos complejos y altamente volátiles” (McKenzie, 2005, p. 22). Al decir de Roger Chartier (2017), la publicación de un texto implica una “pluralidad de intervenciones”; en ese sentido, los libros “son siempre el resultado de múltiples operaciones que suponen decisiones, técnicas y competencias muy diversas”, motivo por el cual los autores “no escriben los libros, ni siquiera los suyos” (p. 35). Siguiendo estas claves, en el presente capítulo nos preguntamos por el proceso de edición de las producciones literarias que integran nuestro corpus de estudio, en el marco de la reconfiguración de las condiciones materiales del mercado editorial. Para esto, nos servimos de los testimonios obtenidos en entrevistas en profundidad realizadas a escritores y editores, agentes estratégicos del campo literario. Consideramos que la reflexión de algunos casos significativos nos permitirá comprender el rol del mercado editorial en la promoción de la “literatura de hijos”.

### 5.1 Los 70 en el campo cultural de los 2000

En tanto la producción artística de “los hijos” excede el terreno de la narrativa, según Basile (2020) el concepto de *campo literario* no se adecuaría “a los regímenes que instaura la literatura de HIJOS”, motivo por el cual prefiere utilizar el más amplio término de “campo cultural” (p. 38). Aunque coincidimos, en tanto nuestro corpus está integrado exclusivamente por producciones literarias, mantenemos cercano el concepto de campo literario que, tras el acontecimiento político del 2001, sufre transformaciones específicas.

Tal como sostiene Sebastián Hernaiz (2006), la potencia de esos días de diciembre da cuenta de la existencia de un campo literario “muy activo y heterogéneo” que se manifiesta en la proliferación de actividades literarias como la creación de nuevas revistas digitales y en papel, en encuentros y lecturas en vivo, en escrituras en blogs y en el surgimiento de editoriales que “junto con la reorganización del mapa de los suplementos culturales” viene a sumarse a las tradicionales instancias de legitimación. De este modo, la crisis política ocurre en paralelo a una transformación de la “sociabilidad del *logos*”, producto del desarrollo de la web 2.0, en ese momento “en

su madurez comunicativa con los blogs como lugares no exclusivos pero sí determinantes de experimentación, producción y contacto” (Terranova, 2013, p. 139).

Esa consolidación de la web 2.0 en términos de sociabilidades, pero también de producción, difusión y circulación de materiales literarios se vio acompañada de la creación de nuevas editoriales. Al decir de Félix Bruzzone, a comienzos del nuevo milenio surgen “nuevas herramientas de publicación” que contribuyen a que cada vez más personas quieran “contar su vida en un blog, o en los muros de Facebook más adelante”, elemento que en parte explica la consolidación de las “literaturas del yo”.<sup>254</sup>

Como sabemos, en Argentina a mediados de los 90 la industria editorial se caracterizó por la concentración y transnacionalización en manos de capitales extranjeros (Becerra, Hernández, Postolski, 2003; Botto, 2006), lo que promovió una serie de transformaciones, entre ellas, el surgimiento de editoriales “alternativas” o “independientes”, no exentas de heterogeneidades y tensiones (Vanoli, 2009; Saferstein y Szpilbarg, 2012; Szpilbarg y Saferstein, 2014).<sup>255</sup> En este marco, la elección de las editoriales por parte de los escritores para publicar sus producciones literarias responden a distintos elementos: el tiempo de publicación, el acompañamiento ofrecido por la editorial, la capacidad de distribución y circulación de los libros en la mayor cantidad posible de librerías, entre otros. En ese recorrido, como veremos, las redes de contactos son una variable clave. Así lo condensa Patricio Pron:

En torno a 2001, la llegada a la mayoría de edad (en términos políticos) de la generación a la que pertenezco y el fracaso del proyecto neoliberal se vieron acompañados de una retracción en la producción de los grandes sellos editoriales, que estaban en manos de empresas transnacionales que preferían no arriesgarse en el mercado argentino hasta que éste se estabilizara, dio la oportunidad a pequeños sellos independientes que, por una parte, podían prosperar con unos rendimientos económicos mínimos, y, por otra parte, estaban más próximos a los nuevos autores por razones generacionales y conocían mejor el territorio. El resultado de todo ello fue la aparición en los años siguientes de nuevos autores y, por consiguiente, de nuevas temáticas, también de la vinculada con *la revisión de la década de 1970 por parte de un puñado de escritores a los que durante la década de 1990 se les (nos) había dicho que nadie tenía interés en la década de 1970 y/o que sobre ella sólo “podían” hablar los protagonistas* y únicamente mediante ficciones autobiográficas, ensayos o testimonios.<sup>256</sup>

En efecto, este “clima” es definido por Drucaroff (2011) como una exitosa “política de difusión y visibilización que encabezó la segunda generación de escritores

---

<sup>254</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. En su blog, Oloixarac (2009) escribe que esa plataforma logra dar cuenta “del caos bullente de ideas vital”.

<sup>255</sup> Una tipología posible es entre editoriales *independientes*, *grandes* de capital transnacional, *medianas* de capital nacional, *pequeñas –under* o artesanales– y *digitales* (Szpilbarg y Saferstein, 2012).

<sup>256</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019, nuestras cursivas

de postdictadura, en los años que siguieron al estallido de diciembre de 2001” (p. 44).<sup>257</sup> Sin embargo, dentro de ese sentir generacional Pron delimita un grupo concreto, un “puñado” de autores que en los 90 mira con opacidad lo sucedido en los 70 y que, tras la transformación de las condiciones histórico-políticas –donde se reconfigura el rol del Estado– se disponen a debatir la actualización y las supervivencias de la memoria en el presente así como la auto-evaluación de la izquierda.<sup>258</sup>

Durante el período kirchnerista, en parte como respuesta a sus políticas de memoria y derechos humanos, un importante sector del mercado editorial se orienta a la publicación de libros que proponen revisar críticamente el pasado setentista. Con la vocación de intervenir en el debate social, “fueron muy exitosos los libros que revisaron el accionar militar durante la última dictadura militar y, a su vez, criticaron las políticas de Derechos Humanos del kirchnerismo” (Saferstein, 2017, p. 142; Saferstein 2021). Si en términos globales la “mercantilización” de la memoria comienza a tomar forma tras el fracaso de los proyectos revolucionarios (Huysen, 2007) y en el Cono Sur los estudios de las memorias de la represión cobran impulso hacia finales de los 90 e inicios del nuevo milenio (Jelin, 2002), durante el ciclo de memoria kirchnerista emerge una serie de libros que acompañan el debate sobre los 70 y discuten abiertamente con la reivindicación setentista del gobierno nacional. En este marco proponemos leer la “literatura de hijos”, a la luz de un conjunto de factores –debates intelectuales, publicaciones revisteriles, apuestas del mercado editorial por libros periodísticos y de investigación– que, desde diferentes disciplinas y posiciones, acuerdan que la memoria setentista es una arena en que todavía vale la pena disputar.

Una especie de inicio simbólico de esta proliferación de libros y editoriales que dedican una parte de su apuesta a la revisión de los 70 está fechado en 2005, tras el debate “No matarás” en la revista cordobesa *La intemperie*, desatado por el testimonio del ex guerrillero Héctor Jovet al recordar el fusilamiento por parte del Ejército Guerrillero del Pueblo en Salta de dos de sus militantes, seguido por la respuesta del filósofo Oscar del Barco y de diferentes intervenciones hasta culminar con las apreciaciones de Héctor Schmucler en torno a la responsabilidad de los sobrevivientes.

---

<sup>257</sup> Irrupción que “se debe al auge de Internet, los blogs, las wikis, las refinadas posibilidades tecnológicas de la llamada Web 2.0” (Drucaroff, 2011, p. 99).

<sup>258</sup> Según Drucaroff (2011, p. 36) esa opacidad respecto al pasado que percibe la segunda generación de postdictadura resulta de “la angustia” de saberse afirmados “en hombros de sobrevivientes de la militancia” que mantienen con el pasado “un vínculo demasiado conflictivo: no consiguen examinar abiertamente su lucha, sus errores, sus aciertos, sus viejas certezas, no logran criticarse y valorarse sin tapujos ni eufemismos, ofrecerse con sinceridad a la crítica implacable de los que nacieron después”.

Siguiendo a Chartier (2005, p. 30), podemos decir que estos debates alimentaron la trama de libros que conformaron un “horizonte de expectativas” respecto al nuevo ciclo de memoria.

En esta trama, el mercado editorial resulta clave. Tal como apunta Saferstein (2017), ese clima cultural se alimenta del papel desempeñado por los grandes grupos editoriales: libros de interés periodístico devienen *tomas de posición* de sus autores respecto al kirchnerismo. En el caso de Random House, el interés de Pablo Avelluto, su director editorial entre 2005 y 2012, contribuyó a generar esa revisión del setentismo. Según Saferstein y Goldentul (2019) Avelluto es un “articulador clave” en la conformación del conjunto de ideas reconciliatorias de “diálogo” respecto al pasado reciente (Saferstein, 2017, p. 152).<sup>259</sup> Respecto a la “literatura de hijos”, la editora Florencia Ure, antigua compañera de trabajo de Avelluto, sostiene que si bien es más lector de no-ficción que de literatura, “le daba lugar a estas novelas”.<sup>260</sup>

Pero la vuelta al setentismo no es sólo asunto de Sudamericana, luego integrada al conglomerado Random House. Editoriales independientes como Marea contribuyen a conformar la difusión y circulación de ideas en torno a los 70, sin ir más lejos, con una colección de títulos abocados a los derechos humanos desde una perspectiva reivindicativa. Al respecto, su catálogo está integrado por una colección de periodismo e historia, como “Historia urgente” y “Pasado imperfecto”. Si observamos algunos de los títulos podemos dar cuenta de los materiales privilegiados por ese tiempo: *De vuelta a casa: historias de hijos y nietos restituidos*, de Analía Argento (2008), año en que la editorial Hojas de Tamarisco, Sudamericana y Entropía publican respectivamente *76*, *Los topos* y *Las teorías salvajes*; *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, de Sebastián Hacher (2012), año en que Capital Intelectual publica *Diario de una princesa montonera* y *¿Quién te crees que sos?*, y Mondadori publica *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*; *Jorge Julio López: memoria escrita* (Caterbetti, 2012); *La guardería montonera*, de Analía Argento (2013), año en que Alfaguara publica *Pequeños combatientes* y Eterna Cadencia *Una muchacha muy bella*; *Abuela: la*

---

<sup>259</sup> Es productor de *El diálogo*, documental en que el conversan Graciela Meijide y Héctor Leis, dirigido por Carolina Azzi y Pablo Racioppi (2014), luego publicado como libro por Sudamericana. Avelluto figura en los agradecimientos de *Hijos de los 70*, por escuchar “las primeras ideas sobre el libro” y “hacerlo crecer” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 338).

<sup>260</sup> Y es que desconocerlas era “negarse también a una ola que se viene”; además, respecto al interés económico, “para mantener las colecciones hay que seguir publicando y hay que seguir descubriendo nuevos autores, y, bueno, eso era mucho de lo que aparecía en ese momento”. Entrevista personal con Florencia Ure, 9 de septiembre de 2021.

*historia de Rosa Roisinblit, una Abuela de Plaza de Mayo*, de Marcela Bublik (2013); *Padres de plaza de Mayo* (Eisenstaedt, 2014) y *Estela: la biografía de Estela de Carlotto*, de Javier Folco (2015), año en que Sudamericana publica *Aparecida*.<sup>261</sup>

En este sentido, como agentes activos de la construcción del clima cultural e intelectual de una época, los editores resultan figuras claves para pensar la literatura en su circuito de producción, circulación y difusión. Su posición doblemente mediadora – entre los escritores y los lectores, entre el interés simbólico y el supuesto desinterés económico (Bourdieu, 2015)– resulta privilegiada para observar la formación y legitimación de cierta literatura. En el caso de nuestro corpus, consideramos que la reflexión en torno a algunas producciones paradigmáticas de la “literatura de hijos” nos ayudará a comprender mejor la conformación de esa trama.

### **I. Bruzzone**

En 2005, la publicación de la antología *La joven guardia* opera simbólicamente como bienvenida a una nueva narrativa generacionalmente afín a una parte de los autores de nuestro corpus. Uno de los criterios de selección es tener una obra publicada “(o en proceso de publicación) en cualquier editorial grande o pequeña, comercial o independiente” (Tomas, 2005, p. 17). Allí publica Félix Bruzzone.

En 2006, el cuento de Bruzzone “Otras fotos de mamá” aparece en la antología *Hojas de tamarisco*, de Tamarisco, editorial que el escritor crea junto a Hernán Vanoli, Sonia Budassi y Violeta Gorodischer. En 2007, su cuento “Barrefondo”, de los primeros publicados por el autor, forma parte de la antología *En celo* (Mondadori, colección “Reservoir Books”).<sup>262</sup>

Esta última lectura sumada a la del libro de cuentos *76* es la que lleva a Glenda Vieites, editora en Literatura Random House, a convocar a Bruzzone para publicar allí su primera novela.<sup>263</sup> Según Vieites, la lectura de *Los topos* la “alucinó”: además de tratarse de una de sus “novelas preferidas de literatura local”, Vieites dice que le “encanta Félix como escritor” y que el proceso de edición “fue muy fácil porque él

---

<sup>261</sup> En 2018 la colección “Historia urgente” de Marea publica *Escritos desobedientes* (op. cit).

<sup>262</sup> El prólogo anticipa que se trata de una antología de “una nueva generación de escritores [...] que ya han probado sus armas” (p. 9). La mayoría de sus autores no vive de la literatura: de Bruzzone se remarca que desde el 2004 limpia piletas. Bruzzone transforma ese cuento en novela (Mondadori, 2010) llevada al cine por Jorge Alejandro Colás en 2017.

<sup>263</sup> Licenciada en Periodismo y Comunicación Social (CAECE), redactora de *Perfil* y editora en Random House Mondadori en su filial argentina desde 2006 hasta la actualidad.

entregó la novela, la leí y me pareció fantástica y la publicamos”.<sup>264</sup> Su testimonio puede ser pensado a partir de la figura de “editora activa”, que produce, que en lugar de esperar manuscritos “detectan temáticas y luego buscan al autor” (Saferstein, 2017, p. 150).

Según Bruzzone, el manuscrito de *Los topos* había tenido “una buena lectura de Leonora Djament”, directora editorial de Eterna Cadencia. Su lectura había estado orientada a “darle más fluidez narrativa”. Recordemos que era un tema que Bruzzone venía trabajando y había pensado publicar previamente. Cuando llega el manuscrito a Vieites, la editora le ofrece enviarlo a un concurso organizado por *La Nación*, pero Bruzzone rechaza esa propuesta: “me parecía que era perder tiempo”.<sup>265</sup>

A Vieites la novela le resultó “inaugural”: tuvo una muy buena repercusión mediática, exitosa en Argentina y en el extranjero, evidente en las distintas traducciones:<sup>266</sup> *Los topos* se publica en francés por “Asphalte éditions”, 76 en la editorial alemana “Berenberg Verlag” y su cuento “Der Unimog” forma parte de la Antología de Jóvenes Autores argentinos *Asado verbal* que en 2010 se publica en Alemania por la editorial “Wagenbach”, resultado del “Programa Sur de Apoyo a las Traducciones”, una de las mediaciones del Estado para potenciar la difusión de la literatura contemporánea.<sup>267</sup> A eso hay que sumar el lugar de Argentina país invitado de honor a la Feria del Libro de Frankfurt en 2010.

Según Vieites, la publicación de *Los topos* no es tanto un hecho excepcional sino parte de un marco más amplio de publicaciones sobre dictadura que “replantearon, que pensaron y que abordaron el tema de los 70”. En esa constelación, una de las publicaciones que esta editora considera como referencia es *Operación Traviata*, de Ceferino Reato (2008), cuya reedición “tuvo muy buena repercusión por parte de los

---

<sup>264</sup> Entrevista personal a Glenda Vieites, 4 de agosto de 2021.

<sup>265</sup> Comunicación personal con Félix Bruzzone, 21 de junio de 2021.

<sup>266</sup> Respecto al “éxito”, Vieites se refiere a la resonancia mediática, ya que la tirada de ejemplares es escasa comparada con otros países: “La literatura argentina vende muy poquito [...] en Argentina los números no hablan de fenómenos literarios”. *Los topos* tuvo repercusión afuera y “se tradujo bastante”, volviéndose lectura universitaria en Letras (UBA). Algo similar señala en la entrevista personal la editora Florencia Ure. Badagnani (2012a) sostiene que “no se trata de un tipo de libros de lectura masiva capaces de influir en una amplia capa de lectores” pero es suficiente para hablar de “estructuras de sentir propias de una generación” (pp. 23-24). Si bien la facturación de narrativa y poesía argentinas “rara vez supera al 5% del negocio total de las editoriales transnacionales” existe cierto “margen estratégico” que las habilita a “tomar riesgos publicando a jóvenes autores” (Vanoli y Saferstein, 2011, p. 78).

<sup>267</sup> Como parte del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, el *Programa Sur* fue creado en 2009 para “promover el conocimiento de obras de la literatura y el pensamiento argentinos en el exterior”, con obras “representativas de la identidad nacional”. *76* y *Los topos* forman parte de las 291 obras aprobadas para su traducción. En el más modesto listado de 63 obras del 2020 figura para traducirse al italiano *Aparecida* (Dillon, 2015).

lectores”, al igual que *Juicio a los 70*, de Julio Bárbaro (2009) y *Eran humanos, no héroes*, de Graciela Fernández Meijide (2013), editados por Penguin Random House.<sup>268</sup> Sin embargo, Vieites sostiene que “el interés por revisar los 70 fue de los lectores” antes que de la editorial,

porque los editores podemos seguir publicando sobre una temática cuando muchos lectores la eligen. Es verdad que Pablo Avelluto con su experiencia publicó *Operación Traviata*, pero antes había estado *Fuimos soldados* de Marcelo Larraquy [2006, Aguilar], por mencionar sólo uno de las decenas de periodistas que investigaron esta década clave de nuestra historia reciente.<sup>269</sup>

Como señalamos, Mondadori había publicado antologías de escritores sin obra publicada, “algo bastante inédito para el momento”, según aprecia Bruzzone retrospectivamente. Luego de participar en la antología *En celo*, Bruzzone es convocado por la editorial en un momento en que además “venía escribiendo 76” y “tenía mi propia editorial”, Tamarisco, en donde publica su libro de cuentos “poco antes de *Los topos*”. Es con sus compañeros de editorial, todos escritores, con quienes el autor “trabajó” su libro “cuento por cuento”. Cuando Tamarisco cierra, Vanoli crea la editorial Momofuku y en 2014 vuelve a publicar 76, edición a la que se agregan dos cuentos nuevos: “Sueño con medusas” y “Chica oxidada”.<sup>270</sup> Como vemos, en su caso el rol editor/escritor aparece indiferenciado y remite al “productor cultural”, aquel que ejerce actividades “doblemente especializadas” en tanto su trabajo específico contribuye a la cultura general (Williams, [1981] 2015, pp. 177-180).

## II. Oloixarac

*Las teorías salvajes*, primera novela de Pola Oloixarac es publicada por Entropía, editorial alternativa –así se presentan en su web– que, al decir de Oloixarac, “ya se perfilaba como el lugar *chic* para las primeras novelas”.<sup>271</sup> Previo a ese momento, la escritora no conocía a nadie que la ayudara a publicar, “realmente era una outsider”, por lo que decide asistir a una charla en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos

---

<sup>268</sup> Además, la editorial de Alejandro Katz –autor de *El simulacro: por qué el kirchnerismo es reaccionario* (Planeta, 2013)– publica *Un testamento de los años 70* de Héctor Leis (2013).

<sup>269</sup> Entrevista personal a Glenda Vieites, 6 de agosto de 2021. Desde 2014 Aguilar es un sello que pertenece a Penguin Random House.

<sup>270</sup> Comunicación personal con Félix Bruzzone, 21 junio 2021.

<sup>271</sup> Entrevista personal con Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021. Su tirada de mil ejemplares se agota en tres meses y le vale al “hito generacional” de *LTS* más de un centenar de reseñas, la selección de la revista *Granta* entre los mejores narradores en español y una beca de Letras del Fondo Nacional de las Artes. Publicada en Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos, dos años después, su edición española por Alpha Decay se agota en dos días, y en 2016 es reeditada por Literatura Random House.

Aires (MALBA) y esperar a uno de sus disertantes, Fogwill, con el manuscrito de *Las teorías salvajes*.<sup>272</sup> Fogwill lo recibe y poco después le envía una devolución por mail junto con el contacto de Damián Tabarovsky, en ese momento director de la editorial independiente Interzona, con quien finalmente no logran acordar.<sup>273</sup> Al decir de la escritora, comienza a buscar otras opciones en internet y envía un mail a la página de Entropía. Sus cuatro editores integrantes “alucinan con el libro” y comienzan a trabajar en su edición y sugieren algunas modificaciones: al parecer, la versión original de *LTS* “era más heavy” de la que finalmente se publicó.<sup>274</sup>

Luego de la publicación, Oloixarac viaja a Tenerife. En ese momento, un contacto personal la vincula con Ana Pareja y Enric Cucurella, editores de Alpha Decay, que leen *LTS* y deciden publicarla. Sostiene la escritora que además de la coincidencia afortunada, las personalidades de ambos editores eran singulares, apasionadas, y “justo en ese momento, en 2010, había mucha gente dentro de España trabajando en medios”, por lo cual, cuando el libro se publicó, “salieron un montón de notas, y como que la gente leía, se enganchaban con el libro, algo que en principio

---

<sup>272</sup> Probablemente sea la charla “¿Qué hay de nuevo, viejo? Una discusión sobre lo nuevo en la literatura argentina”, coordinada por Tabarovsky, con participación de Fogwill, Daniel Link, Martín Kohan y Sebastián Hernaiz, el 15 de noviembre de 2006. Al respecto, Fogwill retoma la “famosa carta de Del Barco” y dice que es “una polémica que conmovió a la inteligencia argentina desde hace un par de años a partir de que un filósofo cordobés” que “como Portantiero, como Schmucler, fue miembro del grupo *Pasado y presente*, que después de haber sido esbirros de Guevara, y de haber aprobado los proyectos delirantes de Guevara de ‘crear diez Vietnam en américa’, después de eso rebobinaron y se convirtieron en forros de Firmenich, y después de eso muchos de ellos terminaron en escribas de Alfonsín, pero en el camino algunos de ellos por su valor intelectual, docente, académico o literario, conservó su prestigio y en buena hora que lo conservaron porque son personas valiosas, pero hacen autocrítica siempre mal”. Agrega que *Museo de la revolución* (Kohan, 2006) hace una lectura de los 70 “en el momento en que la Argentina necesita releerlo porque hay un fantasma en la Argentina y es el mito de que Kirchner fue montonero. Con ese fantasma junta votos. La señora de Kirchner puede parecerse a Evita, se la imaginan con campera y ametralladora, yo me la imagino en la escribanía contando guita desde el año 76 hasta que Menem lo puso de gobernador, no los veo en otro rol”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=N5i3UnzkAWc> (‘1:13:55). Subrayamos ese pasaje porque se ha señalado la semejanza entre Fogwill y Oloixarac (*Veintitrés* la llama “Fogwill con polleras”). Según el periodista Diego Rojas (2009), Fogwill dijo: “Pola es una mina que va llegar lejos. Es mucho más culta que cualquiera de los que escribieron sobre ella. La verdad es que no me doy cuenta si [en *LTS*] la izquierda es atacada o no, porque yo opino igual a lo que plantea la novela”.

<sup>273</sup> Oloixarac cuenta que Tabarovsky le ofrecía publicar en 2010 pero ella consideraba que debía publicarse de inmediato, era “re de ahora”. Entrevista personal con Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021.

<sup>274</sup> Según Oloixarac, los editores evaluaban que algunos chistes sobre los 70 eran “demasiado” y si bien ella “defendía algunas batallas” en otras “ellos tenían razón”. Así, los editores deciden sacar un capítulo que ahonda en la vida del personaje Mara en diciembre de 2001: “todos se re plantaron, me dijeron ‘No necesitás 2001 acá, *LTS* queda mucho más compacto sin esto’”. Finalmente, la autora lo publica en *Granta* con el nombre de “Condiciones para la revolución”. Entrevista personal a Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021. Entre “restricciones transgredidas y libertades refrenadas” (Chartier, 2017, p. 46), los editores intervienen según sus propias lecturas del campo, de su experiencia editorial. Para la edición de *LTS* por RH no hubo modificaciones, sólo trabajo de corrección.

hubieran pensado que era un libro muy argentino”.<sup>275</sup> Así, “le fue muy bien” porque la editorial española “hizo un laburo espectacular de promoción”, contexto favorable al que también contribuyó haber contratado a un agente literario, quien amparado en la buena recepción de la novela comienza a negociar los derechos de traducción con *publishers*, y logra que Random House publique la segunda novela, *Las constelaciones oscuras*, y re-edite *LTS*.<sup>276</sup>

El pasaje de Entropía a Random House implica, fundamentalmente, una mayor visibilidad. Como sabemos, las editoriales grandes “son sensibles para absorber a los nuevos autores o editores que realizaron sus primeras publicaciones en editoriales literarias independientes, en base a contratos que, aunque magros dadas las dimensiones del mercado, éstas no pueden afrontar” (Vanoli y Saferstein, 2011, p. 78). En ese sentido, Entropía funcionó para que la autora ingresara al campo literario mientras que Random le permitió “tener otra distribución” y “llegar a otros lugares”.<sup>277</sup>

### III. López

Julián López comienza a escribir *Una muchacha muy bella* con la curiosa certeza de que se publicaría: “cuando empecé a escribirla me di cuenta de que la iba a publicar, que la iba a escribir pronto, por cómo estaba apareciendo el material, y que me interesaba hacerla circular para publicarla”.<sup>278</sup> Su amistad con las escritoras Selva Almada y Gabriela Cabezón Cámara, con quienes se reunían semanalmente para leerse entre sí, contribuyó a que esa impresión se volviera posible. Ambas resultan valiosos contactos para acercar a López a Mardulce y a Eterna Cadencia, editoriales en que ellas habían publicado sus primeras novelas. Así, Julián López escribía *Una muchacha muy bella*, Selva Almada *Ladrilleros* (2013) “u otra cosa [posiblemente *El viento que arrasa*, de 2012]” y Gabriela Cabezón Cámara “*El romance de la negra rubia*” [probablemente quiso decir *La virgen cabeza*, que es de 2009].<sup>279</sup> Almada “tenía esa

---

<sup>275</sup> Entrevista personal con Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021.

<sup>276</sup> Guillermo Schavelzon, agente literario argentino radicado en Barcelona y ex editor de Planeta, condenado por la Justicia a indemnizar a Gustavo Nielsen tras comprobarse que el Premio Planeta 1997 había favorecido a Ricardo Piglia, también demandado.

<sup>277</sup> Entrevista personal con Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021.

<sup>278</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020. Según la base de datos del *Programa Sur*, su novela se publica en francés por editorial “Christian Bourgois” y en holandés por “De Bezige Bij” (2014).

<sup>279</sup> Consultado por el blog Eterna Cadencia acerca “los libros del kirchnerismo”, López elige *Diario de una princesa montonera*, *La virgen cabeza* (Cabezón Cámara, 2009) y *Ladrilleros* (Almada, 2013): “Me parece que comparten también espíritu kirchnerista en el sentido que son voces que traen algo que no había, o que había muy poco y que no circulaba en la literatura, en la narrativa contemporánea si querés, en las escrituras de esos años y de estos años. [...] Y esos años son ultra-políticos, y yo pienso que los

editorial Carne Argentina que existió durante un par de años y después de convirtió en el ciclo de lecturas que todavía existe y que hacemos con Alejandra Zina, Selva y yo, desde entonces”, editorial por la cual López publica a fines de 2004 el poemario *Bienamado*, con la contratapa escrita por Almada, que en referencia a su casa dice: “Aquí Julián me habló por primera vez de estos poemas, aquí los leí, y aquí empezamos a planear este libro”.

En literatura “el capital social resulta importantísimo para el acceso y el reconocimiento dentro del campo literario. Es allí que se materializan las relaciones informales y las afinidades electivas, como así también los distintos tipos de lazos que van constituyendo en parte como causales del reconocimiento” (Sapiro, 2016, p. 72). Con ese *capital social* López escribe a Damián Tabarovsky, en ese entonces director de Mardulce, pero la novela “no le interesó”.<sup>280</sup> Luego se contacta con Leonora Djament, de Eterna Cadencia. En el ínterin de la respuesta, Ana Laura Pérez, mejor amiga de López y una de las primeras lectoras del borrador de *Una muchacha muy bella*, estaba por comenzar a trabajar como editora del sello Literatura Random House. Atraída por ese manuscrito, le comenta que quiere “entrar a Pengüin” con la edición de esa novela, propuesta que López acepta porque le parecía “extraordinario” trabajar con ella, pero en ese momento Leonora Djament le responde que Eterna Cadencia está interesada en publicar, y López considera que esa es la mejor opción:

me pareció que “la muchacha” necesitaba una editorial como Eterna Cadencia, más chica y que pudiera ofrecerle un acompañamiento más cercano. Entonces hablé con mi amiga y le dije que no, que no se la daba, pero le prometí que la segunda se la iba a dar a ella.<sup>281</sup>

Frente a la visibilidad otorgada por una editorial como Random House, López privilegia el acompañamiento de Eterna Cadencia. Por otro lado, la posibilidad de decidir entre dos editoriales que, aunque a distinta escala, son reconocidas, resulta

---

textos de los que estamos hablando son claramente operaciones políticas, muy muy claramente. Todo texto es político, desde ya, pero estos textos vienen a hablar muy de frente de cuestiones muy emergentes”. Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

<sup>280</sup> A partir de *Literatura de izquierda* (2018) podemos especular que a Tabarovsky *Una muchacha muy bella* puede haberle resultado previsible (ver su reflexión sobre la literatura de “contenido humanista” y “guiños a la época”, p. 18). Al considerar que la literatura “no es representativa más que de sí misma” (en Hopenhayn, 2013, p. 221) es probable que esta literatura sobre dictadura no le genere interés. Agradecemos al Dr. Enrique Schmukler por la sugerencia de lectura.

<sup>281</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020. En 2017, días antes del comienzo de la VI Feria de Editores, López comenta en Facebook sobre “manejos poco claros y abusivos” con los autores por parte de algunas editoriales independientes, y desata comentarios encontrados de agentes del campo. Según López, ese posteo permitió comenzar a hablar “de algo que venía muy romantizado”.

significativa en términos de oferta: aunque sólo había (auto)publicado un libro de poemas –*Bienamado*–, Julián López tiene la posibilidad de elegir entre una editorial grande como Random House y una mediana/alternativa de capital nacional como Eterna Cadencia.<sup>282</sup> A eso nos referimos cuando señalamos la importancia del capital social y las redes de sociabilidad, en tanto también contribuyen a lecturas profesionales, de pares, en tanto Almada y Cabezón Cámara comenzaban a ser reconocidas. Tal como veíamos con el tránsito de Bruzzone –de Tamarisco a Sudamericana– y de Oloixarac –de Entropía a Random House–, si bien asegura que “fue una promesa más de amistad que de otra cosa”, López cumple con su palabra y edita su segunda novela en Random House, volviéndose “autor de la casa”:

Ana Laura Pérez, mi editora en Penguin Random House, hizo un despliegue que a mí me encanta, hizo un sello Literatura Random House súper cuidado que publica realmente escrituras muy interesantes, así que cuando escribí *La ilusión de los mamíferos* [...] los primeros textos se los presenté, a ella le interesó, así que ya directamente continuamos la relación profesional y *me hice autor de la casa*, digamos. Irme de Eterna Cadencia fue muy difícil porque tengo una relación, admiro mucho y quiero mucho a Leonora Djament, y fue genial con Eterna Cadencia, así que fue difícil, pero yo ya había quedado en eso, así que así fue.<sup>283</sup>

#### IV. Urondo Raboy y Perez

En el caso de la publicación de *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy, evidenciamos un rol activo del entonces editor de Capital Intelectual, Daniel González. Según la autora, él la contacta para proponerle convertir en libro el material que ella volcaba en su blog “Pedacitos”, modalidad con la que Urondo Raboy se sentía cómoda:

Y a medida que escribía, bueno, estaba escribiendo por un lado esto en mi blog y por otro lado había empezado a hacer lo de “Infancia y dictadura” [blog colectivo con historias de niños víctimas de terrorismo estatal] cuando *aparece la editorial, yo no busqué la editorial, la editorial me buscó a mí*. Por eso digo, yo no tenía la voluntad de... ‘ser escritora’ o ser lo que sea, no me interesaba.

Se trata de un caso singular. En su testimonio, Urondo Raboy cuenta que su escritura respondía a “una necesidad de expresarme y porque sentía que había cosas que nadie las estaba diciendo, y había cosas que era necesario que las dijera yo porque yo estaba atravesando por una experiencia muy particular”, en referencia al juicio de sus padres y a su propio proceso de des-adopción. Se trataba de experiencias valiosas que además le daban “una cantidad de material y contenido” que “necesitaba” compartir:

---

<sup>282</sup> Consideramos a Eterna Cadencia un emprendimiento de escala intermedia (Szpilbarg, 2019).

<sup>283</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

*Y yo estaba contenta con compartirlo en un blog, listo, tenía lectores, teníamos feedback, chau. En ese momento aparece la editorial Capital Intelectual a ofrecerme a hacer un libro con el blog y yo no sabía con cuál de los dos blogs querían, porque me parecía mucho más literario el otro, mucho más... pero no, ellos querían que yo escribiera en primera persona y bueno, lo que en ese momento hicimos fue... Yo no quería trasladar el blog a un libro, quería escribir.*<sup>284</sup>

Lo subrayado condensa cómo una parte del mercado editorial, en este caso a través de la reconocida empresa Capital Intelectual, contribuye a la formación de esta literatura. En esa primera reunión, el editor comenta a Urondo Raboy que también está interesado en publicar en formato libro el blog de Mariana Eva Perez, algo que sucede con una diferencia de meses.<sup>285</sup> Tras aceptar, Urondo Raboy envía su manuscrito a la editorial “muy cerrado, muy recontra revisado, editado”, porque ya lo venía trabajando en el blog, y por ese motivo la edición consistió en modificaciones menores, “agregar unos pies de página, unas reseñitas”.<sup>286</sup> Por otro lado, en una época donde parecía primar lo efímero e inmaterial de las narrativas de blog, la forma en que surge la posibilidad de editar *¿Quién te creés que sos?* –como *Diario de una princesa montonera*– da cuenta de la “calidad material del objeto” libro (Huysen, 2007, p. 152).<sup>287</sup> Siguiendo a Chartier (2005, pp. 29-31) y a McKenzie (2005, p. 46), podemos conjeturar que el pasaje del blog al libro implicó modificaciones en la materialidad de estas escrituras, en la conformación del público lector y los modos de interpretación. También en las identidades de las autoras que de *bloggeras* pasaron a ser escritoras con obra publicada, reconocidas por una franja del mercado editorial.

## **V. Semán, Pron, Alcoba, Robles, Dillon**

La disposición de algunas editoriales a promover la voz generacional de “los hijos” es visible en la publicación de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, tercera novela de Ernesto Semán, que había publicado sus dos anteriores por Aurelia Rivera (autodefinida como una editorial *de tránsito*)<sup>288</sup> y elige enviar el manuscrito de *Soy un bravo piloto de la nueva China* a Literatura Mondadori. “Por un cambio nada más,

---

<sup>284</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas.

<sup>285</sup> Al decir de Mariana Eva Perez, es María Moreno quien acerca el material a la editorial. Comunicación personal, 24 de septiembre de 2020.

<sup>286</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>287</sup> Huysen (2007) se refiere a la fuerza de museos y monumentos en detrimento de la televisión e Internet. Parafraseándolo, podemos decir que, en los tiempos de saturación de blogs y foros virtuales, el libro representa la posibilidad de la permanencia material e incluso, para Urondo Raboy y Perez, el reconocimiento en tanto escritoras.

<sup>288</sup> Disponible en: <http://www.palabras.com.ar/notas/aurelia-rivera-una-editorial-de-baja-escala-en-la-que-cada-titulo-tiene-su-historia-particular/>.

quizás *intuí que podía tener más llegada*”, argumenta el autor.<sup>289</sup> Semán niega haber evaluado previamente la receptividad de la “literatura de hijos” en el campo editorial. Su testimonio, sin embargo, permite advertir ese estado propicio:

Recién cuando lo terminé se lo mandé a una sola editora [de Random House] a quien ni siquiera conocía *que me dijo que sí y listo*. Mi relación con ese mundo fue pequeña, o nula. Creo que antes de escribir “Soy un bravo...” no había leído ninguna de las otras obras (sí había visto *Los Rubios*, que me había gustado mucho). Las leí a todas después, no sé si registraba “el campo”.<sup>290</sup>

Según Semán, al momento de enviar su manuscrito “buena parte de las decisiones más importantes –como el título o la inclusión de la foto familiar– estaban ya tomadas”.<sup>291</sup> Semán no conocía personalmente a Florencia Ure, su editora, pero tenía buenas referencias. El contacto fue un “muy amigo en común” en el momento en que casualmente Ure dirigía el departamento de Comunicación de Random House.<sup>292</sup> Según Ure, por ese tiempo la editorial sostenía un ambiente familiar que le permitía tomar decisiones por fuera de su departamento. En ese marco, consultó a Pablo Avelluto –director editorial– y a Glenda Vieites –a cargo de Literatura Mondadori– y ambos estuvieron de acuerdo en que ella realizara la edición del manuscrito. Así, cuando Semán viajó a Argentina, comenzaron a trabajar en la novela.

Con una trayectoria dedicada al mundo editorial, a Ure los libros de investigación sobre la dictadura ya no le atraían.<sup>293</sup> En cambio, le interesaba la ficción, “me parecía que era una nueva mirada que al público le resultaba atractivo, una nueva manera de entrarle al tema y poder seguir explotándolo y seguir hablando de él. Y entonces me interesaba muchísimo la historia [de *Soy un bravo...*], y la historia de Ernesto es realmente fascinante literariamente hablando”.<sup>294</sup> Cuenta Ure que el proceso

---

<sup>289</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 2 de septiembre de 2021. Aurelia Rivera publica *La última cena de José Stalin* (2006) y *Todo lo sólido* (2007). En todas sus novelas hay personajes pa/maternales, como el Viejo con Leopoldo (en la primera) o Bernardo con Gabriel (en la segunda). Fueron finalistas del premio Sudamericana-La Nación 2001 y del premio Emecé 2007 respectivamente.

<sup>290</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020, nuestras cursivas.

<sup>291</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 2 de septiembre de 2021.

<sup>292</sup> Probablemente Santiago Llach, integrante con Semán de la página web *Los trabajos prácticos* y coordinador junto a Ure del club de lectura *Pez Banana*.

<sup>293</sup> Ure fue gerenta de los departamentos de Comunicación de editoriales como Planeta, Tusquets, El Ateneo, y Penguin Random House. Trabajó en Ideas del Sur, en el Ministerio de Cultura de la Ciudad y, desde hace un año y medio, en Museos y Patrimonios del Ministerio de Cultura de la Nación.

<sup>294</sup> Entrevista personal a Florencia Ure, 9 de septiembre de 2021. Cuenta Ure que una de sus intervenciones fue la tapa. Semán quería algo similar al arte de la primera edición de *El gran Gatsby* pero Ure, “formateada” en Lumen (ver p.ej. edición de *El lobo estepario*) quería una tapa blanca con un objeto en el medio, y eso fue lo que le pidió al diseñador Juan Pablo Cambariere, después de haber recorrido el mercado de San Telmo en búsqueda infructuosa de un juguete de lata como “Chinastro”.

de edición fue ameno y que “en general la novela estaba redondita”, elogiando la prosa de Semán y comparándolo con *Los topos*, proceso de edición que presencié cercanamente: “también estaba bastante redonda y había bastante poca situación donde intervenir”.

Del mismo modo, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, fue rápidamente aceptado por su editor de Mondadori, sólo que el escritor ya había publicado en esa editorial.<sup>295</sup> Sin embargo, Pron escribió *El espíritu...* sin contar nada a su editor español hasta que estuvo terminada: creía que la novela podía parecerle “demasiado íntima o demasiado ‘argentina’”, que “sólo podía ser interesante para mí y para un pequeño grupo de lectores”. Por este motivo, también había avanzado en un libro de cuentos. Sin embargo, tanto su editor como los lectores reaccionaron

con mucho entusiasmo, y el libro ya ha sido publicado en sitios a los que jamás pensé que llegaría, como Emiratos Árabes, China, Turquía y otros países además de los habituales Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Italia... Curiosamente, esta historia ‘privada’ o ‘íntima’ resultó ser la más universal de las que he escrito hasta ahora.<sup>296</sup>

También a Alcoba le sorprendió la repercusión que su novela tuvo en Argentina. Recordemos que la publicación original de *La casa de los conejos* fue en 2007 por la editorial francesa Gallimard. Con el prestigio otorgado por esa publicación, de inmediato Alcoba presentó su *Manèges. Petite histoire argentine* a “diferentes editores extranjeros y en primer lugar a Argentina”, y no le faltaron propuestas, entre las que eligió Edhasa,<sup>297</sup> con la condición de que Leopoldo Brizuela fuera su traductor.

Por su parte, *Pequeños combatientes* no era la ópera prima de Raquel Robles, que ya había publicado por Alfaguara *Perder* (2008) y *La dieta de las malas noticias* (2012). La edición de *Perder* resulta interesante: Robles había enviado a Alfaguara el manuscrito, pero la editorial decide no publicarlo. En palabras de Julia Saltzmann, entonces editora a cargo de Alfaguara:

---

<sup>295</sup> *El comienzo de la primavera* (2008) –novela que lo consagra con el XXIV Premio Jaén de Novela– y *El mundo de las personas que lo afean y lo arruinan* (2010). A través del *Programa Sur El espíritu...* se publica en holandés (“Meulenhoff Boerkerij”, 2013) y en portugués (“Todavía Editora S.A”, 2017).

<sup>296</sup> Comunicación personal con Patricio Pron, 5 de agosto de 2021. El libro de cuentos al que se refiere es *La vida interior de las plantas de interior* (2013). Previamente, Pron había publicado en editoriales pequeñas y medianas. Su primera novela, *Formas de morir*, es publicada en 1998 por la Editorial de la Universidad de Rosario y su libro de cuentos *Hombres infames* en 1999 por Bajo la luna nueva; le sigue la novela *Nadadores muertos* en 2001 por la Editorial Municipal de Rosario, el libro de relatos *El vuelo magnífico de la noche* en 2002 por Colihue y *Una puta mierda* por El Cuenco de Plata en 2007.

<sup>297</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020. El título francés significa “calesita” y también “maniobra”, que alude al accionar del “Ingeniero” y que el título en español descuida.

La novela me conmovió. Era de una intensidad y un dolor difícil de soportar. Yo recién asumía la dirección literaria y tenía que evaluar con cuidado las opciones, *no era el momento de un libro como ese y de una autora desconocida*, pensándolo respecto de mi gestión. Pero tampoco era un texto que pudiera rechazar así sin más. Por eso cité a Raquel para explicarle que no publicaría esta obra pero que le encontraba mucho valor.<sup>298</sup>

Tiempo después, Robles gana el Premio Clarín de Novela y ahí sí *Perder* es publicada por Alfaguara. La anécdota es interesante porque da cuenta de la importancia del premio como carta de ingreso al circuito editorial –y a una empresa reconocida como Alfaguara–, y también porque del testimonio de su editora se desprende que hacia el 2008 la sociedad no estaba preparada para esa novela –recordemos que *Perder* es la historia de una madre que acaba de perder a su hijo pequeño en un accidente, y cuyo impulso nace de la maternidad de la propia autora al imaginar el sufrimiento de su madre secuestrada y desaparecida–, criterio que el jurado valora.

Entonces, al momento de publicar *Pequeños combatientes* la autora ya era reconocida y había tenido trato con quien sería su editora. En este sentido, al decir de Robles, el rol asumido por Julia Saltzmann resultó clave: “tuvo mucho que ver, no sé si con los editores que hay ahora publicarían ese libro. De hecho, después de que ella se fue me rechazaron las siguientes dos novelas porque eran ‘tristes’”.<sup>299</sup>

Respecto a la publicación de *Pequeños combatientes*, traducida a otros idiomas e insumo de educación media, Robles atribuye el éxito al contenido, y en ese sentido desacuerda con la idea de que su obra sea leída bajo la categoría “literatura de hijos”, no “porque haya buenos o malos libros entre esos, sino porque no me gustaría verme en ninguna tradición que reúna autores por el contenido de sus libros. La de ‘hijos’ además, es demasiado pequeña y joven para ser una tradición”.<sup>300</sup> En sintonía con esto, en una charla que brinda en 2018 en el ciclo “Temporada de lectores”, en el colegio Liceo Víctor Mercante de La Plata, Robles dice que “tenía muchas ganas de que se publicara” su siguiente novela, *Papá ha muerto* (2018) precisamente “para salir de *Pequeños combatientes*, para salir de una serie en la que no tengo ningún interés en estar”:

no tengo ningún interés en estar en una serie de “infancia y dictadura”, “hijos que escriben”, no sé. Porque también hay una cosa de mucha condescendencia de que por

---

<sup>298</sup> Entrevista personal a Julia Saltzmann, 20 de agosto de 2021, nuestras cursivas.

<sup>299</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo de 2020. En la solapa de *Perder* no figura que Robles es fundadora de HIJOS, dato que sí menciona la solapa de *La dieta de las malas noticias* (2012) y *Pequeños combatientes*.

<sup>300</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo 2020.

haber vivido lo que vivimos podemos escribir cualquier pelotudez y será aceptada como una especie de bono que hay que pagar. O sea, además de la indemnización que cobramos nos pagan [por] escuchar cualquier huevada que hagamos y eso es fáctico, no es una idea mía, se puede escribir cualquier huevada y se publica, no sé si en este momento, pero por lo menos en el período anterior sucedió. Entonces a mí me daba terror eso y medio un terror fundado, *fue el único libro de todo lo que escribí que se tradujo al francés y al italiano, es lo único que interesa de lo que escribí y tengo la sospecha de que no interesa por cómo lo escribí sino –por ahí me equivoco– pero podría haberlo escrito con los muñones de un mono muerto y habría el mismo interés*. Entonces, bueno, porque hay como una literatura de “temas” que es un poco esa góndola que yo decía [...] y eso es el marketing [...] una vez que está en el mercado termina interesando, qué se yo, porque no hay mucha cosa que comprar. (Temporada de lectores, 2018, ‘1:04:29, nuestras cursivas)

Robles supone que el reconocimiento de *Pequeños combatientes* responde a una mercantilización de la literatura de hijos, un triunfo del contenido en desmedro de la puesta en forma.<sup>301</sup> De esta manera, si en 2008 no parecía ser el momento para sus voces, poco tiempo después el mercado editorial no sólo las acepta sino que las demanda –va hacia su búsqueda, como vimos con Urondo Raboy y Perez–, acaso “como una cuestión de necesidad histórica” (McKenzie, 2005, p. 43), es decir, como aquello que la trama contextual –social y editorial– elige dar a leer y significar: el contenido redentor de la “literatura de hijos” por sobre el valor formal. Por su parte, Saltzmann niega cierto sentido de la oportunidad en la publicación de *Pequeños combatientes* y en su lugar enfatiza la calidad literaria de la autora:

Yo en ningún momento hubiera publicado un libro exclusivamente por una cuestión de tendencia de mercado; no lo habría hecho porque para mí era primordial mantener la calidad del catálogo. Alfaguara siempre llevó a cabo una “política de autor”, nos interesaba acompañar el desarrollo de una obra y si bien la serie Robles se inició debido al Premio Clarín yo seguí publicando sus libros, tan distintos entre sí, porque me gustaban, y los consideraba y los sigo considerando muy valiosos. *Pequeños combatientes* está muy bien contado, Raquel es una mujer muy inteligente, y una verdadera narradora.<sup>302</sup>

De modo similar, al momento de publicar *Aparecida* en Sudamericana Marta Dillon *ya estaba* en el mundo editorial: “siempre hice libros”, dice. En efecto, en 2002 había publicado *Santa Lilita. Biografía de una mujer ingobernable* por Norma, *Vivir con virus* editado por Norma en 2004 y reeditado por la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata en 2016, y *Corazones cautivos. La vida en la cárcel de mujeres* por Aguilar en 2006.

---

<sup>301</sup> Según la base de datos del “Programa Sur” la novela *Pequeños combatientes* fue publicada en francés por “Editions Liana Levi” el mismo 2013 de su publicación.

<sup>302</sup> Entrevista personal a Julia Saltzmann, 20 de agosto de 2021.

Además, como periodista de *Página 12* tenía relación con Juan Boido, director editorial de Penguin Random House. Como Aguilar se convierte en un sello de Random “seguí con Random”, y entonces le pareció natural publicar allí. Dillon puso como “condición” trabajar *Aparecida* con María Moreno y Liliana Viola “que fueron mis lectoras”. Lo interesante de su caso es que el formato libro respondía a “una necesidad de permanencia, el periodismo tiene la inmediatez y también el rápido olvido de lo que se produce”. Desde ese lugar, lo “invivable” e “inenarrable también de encontrarte con los restos de tu madre 35 años después” ameritaba “ser escrita varias veces, o sea, ser vivida otra vez, también la escritura tiene algo de eso, entonces me parece que eso, el libro te permite una exploración con más, con otra temporalidad.”<sup>303</sup> De este modo, la publicación de *Aparecida* por Sudamericana respondió no sólo al capital social de la autora –con redes de contactos y trayectoria como para establecer ciertas condiciones– sino también con su necesidad de que el material permanezca, algo que no le aseguraba, por caso, el registro periodístico, ámbito en el cual se desenvuelve.

## 5.2 Reflexiones finales

El campo editorial es uno de los espacios claves para pensar la producción y difusión de la literatura en una época. Como parte de una trama político-cultural más amplia, las editoriales grandes, medianas y alternativas participaron activamente de la formación de una literatura que evocaba la memoria setentista en la voz generacional de los hijos. Previamente, el desarrollo de la web 2.0 se materializó en el uso de blogs y, más tarde, de redes sociales como Facebook que permitió a los autores producir en esas plataformas, dar a conocer sus materiales de escritura –aún si no tenían intenciones de publicar–, difundir sus libros y armar redes de contactos.

En ese sentido, estas redes de socialización tecnológica son parte no sólo de las características que asumen las formas de algunas de las producciones literarias – fragmentadas, fechadas, con restos de una producción que fue interactiva, cuyos casos paradigmáticos son *Diario de una princesa montonera* y *¿Quién te creés que sos?*– sino también del espacio en el que comenzaron a tramarse las discusiones que buscaron intervenir en el debate social sobre memoria setentista durante el período kirchnerista.

A partir de allí, sus autores golpearon distintas puertas de entrada y atravesaron diversos itinerarios editoriales: el comienzo modesto en editoriales propias y/o

---

<sup>303</sup> Entrevista personal a Marta Dillon, 9 de septiembre de 2021.

alternativas, el posterior pasaje a editoriales medianas o grandes, las antologías, los premios consagratorios, la recomendación de otros escritores, editores y productores culturales reconocidos, las redes de contacto e incluso la convocatoria específica, resultado de cierto *olfato* editorial. Y también, como vimos, el azar.

## Capítulo VI. ¿“Pares y amigos” o “un montón de islas”? Una aproximación generacional a la *literatura de hijos*

Las frases entrecomilladas que recuperamos en este título pertenecen a Patricio Pron y Félix Bruzzone respectivamente, y fueron enunciadas en el marco de entrevistas en profundidad durante el período 2018-2021 en las que les preguntamos acerca de la posible composición generacional de sus producciones, con el objetivo de acceder a sus representaciones y experiencias vividas en sentido grupal. El posicionamiento subjetivo de todos los autores entrevistados nos permite partir de la hipótesis de que la generación, como experiencia social contemporánea de ser “hijos” del mismo tiempo y contexto, resulta otra variable que nos ayuda a comprender la emergencia de la escritura de la “literatura de hijos”.<sup>304</sup>

### 6.1 Generación: breve acercamiento teórico

Los escritores cuyas obras forman parte de nuestro corpus de estudio han nacido entre 1965 y 1977, es decir, eran niños o aún no habían nacido al producirse el último golpe de Estado en Argentina, han vivido la recuperación democrática alfonsinista, el neoliberalismo menemista y sus profundas consecuencias sociales –desempleo, pobreza, achicamiento del Estado– como también sus políticas de impunidad en materia de memoria y derechos humanos. En términos generales, el ocaso del consenso liberal y el clima de alzamiento social en 2001 con su cuestionamiento a la política representativa y la posibilidad de otras formas de organización horizontal fue el acontecimiento político de su generación, seguida de la recomposición institucional y económica posterior.

A partir de 2003, con la instauración de un Estado nacional y popular que evoca la memoria setentista y pone fin a las leyes de impunidad –un elemento que resulta clave para nuestro criterio de selección–, escriben y publican sus producciones literarias por las cuales son reconocidos durante el período kirchnerista (2003-2015),

---

<sup>304</sup> En tanto discursos de formación identitaria (Hall, 2010), las entrevistas nos permiten acceder a sus universos de significación, a sus sistemas de representaciones, creencias, normas, valores y nociones (Guber, 2004). Como explicitamos en el capítulo II, elaboramos el guion de preguntas a partir de tres ejes: a) la correspondencia de sus producciones literarias con el momento de memoria del kirchnerismo; b) la pertenencia generacional de los escritores; c) la importancia de la escritura literaria en tanto registro discursivo que habilita nuevos decires.

específicamente entre 2008 y 2015, cuando tienen más de 30 años.<sup>305</sup> En palabras del escritor Ernesto Semán, se trata de una generación “que incluye a gente de distintas generaciones”,<sup>306</sup> cuyas vivencias de momentos-hitos del período de socialización tienen consecuencias en sus decisiones de escritura. Sin embargo, no podemos desconocer las diferencias que presentan sus trayectorias. En este sentido, ¿existe un *sentir* compartido entre estos autores? ¿Qué elementos integrarían ese sentir y de qué formas contribuiría a sus escrituras? ¿En qué sentidos las circunstancias históricas y las condiciones materiales promovieron/ habilitaron/ legitimaron ese “sentir”?<sup>307</sup>

Uno de los teóricos más importantes para pensar las diferentes aristas que se juegan en la dimensión generacional es el sociólogo Karl Mannheim ([1928] 1993), quien propone una mirada superadora del idealismo y del vitalismo, y plantea a la generación como un problema sociológico.<sup>308</sup> Allí donde algunas corrientes postulan miradas mecanicistas o esquemáticas que reducen la generación a una cuestión etaria o biológica, sin desestimar el carácter estructural e histórico que moldea a un determinado conjunto social, el autor de *El problema de las generaciones* propone atender a las temporalidades interiores de los sujetos y promover una escucha de la polifonía de aquellas voces contenidas en un mismo sentir generacional. De este modo, frente a los datos cuantificables y medibles, Mannheim recupera aquellas vivencias temporales interiores de los individuos que como contemporáneos comparten no sólo la arbitrariedad cronológica de haber nacido en un mismo tiempo y espacio sino

---

<sup>305</sup> Por reconocimiento entendemos atención del campo académico, repercusión mediática en prensa gráfica de tirada nacional y premios: en 2010 Bruzzone gana el prestigioso Anna Seghers por *76*; Robles gana en 2008 el Premio Clarín de Novela con *Perder*; Perez gana en 2009 el VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia con su pieza “Peaje”, y en 2011 obtiene la Primera mención en el III Concurso Nacional de Ensayos de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) por el ensayo “Una lectura de *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro”; Pron gana en 2010 el XXIV Premio Jaén de Novela con *El comienzo de la primavera*; como mencionamos, las dos primeras novelas de Semán, *La última cena de José Stalin* (2006) y *Todo lo sólido* (2007) resultan finalistas del Concurso Emecé Novela; en 2003 Dillon recibe la Primera Mención del Premio José Martí otorgado por Prensa Latina (Cuba), en 2005 es premiada por la Unión de Mujeres de la Argentina y en 2012 la legislatura de la Ciudad de Buenos Aires le otorga el premio “Lola Mora” por su trayectoria. En ese camino *legítimo* hacia la consagración nos indica que existe un momento en que la memoria en las voces de “los hijos” adquiere cierto *valor social* (Bourdieu, 1990a).

<sup>306</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>307</sup> Como se sospecha, pensamos en la *estructura de sentimiento* acuñada por Williams (2003) para analizar “la cultura de un período: el resultado vital específico de todos los elementos de la organización general” donde el arte, con sus “enfoques y tonos característicos” resulta fundamental (p. 57).

<sup>308</sup> Mannheim parte del positivismo de Auguste Comte y del historicismo de Wilhelm Dilthey, líneas de pensamiento del siglo XIX que refieren la importancia de la contemporaneidad espacial y temporal de un grupo de individuos, elementos medibles en términos cuantitativos, como así también de un sentir generado a partir de la vivencia de hechos históricos compartidos, reflexiones problematizadas por el sociólogo húngaro al señalar la indeterminación de los acontecimientos sociales, sin descuidar la necesaria participación común que alimente la formación de una consciencia generacional.

principalmente “influencias similares” (p. 199). En consecuencia, su planteo se aleja de una mirada unidireccional y permite atender a aquellos elementos particulares que *generan* a un grupo como tal más allá de las fechas de nacimiento. En esa línea, recuperamos el concepto de “sensibilidad vital” (Ortega y Gasset, 1923; Marías, 1989) y las reflexiones que desde la sociología de la cultura realizan Margulis y Urresti (2008) respecto a la importancia del momento de socialización, especialmente cuando es posible identificar un tiempo y espacio compartidos en donde algunos individuos se enfrentan a problemas para los cuales no existe un saber heredado (Lewkowicz, 2003).

Recordemos que aquello que constituye “la unidad de una época” es precisamente “una *problemática* común”, esto es, “el conjunto de las tomas de posición ligadas al conjunto de las posiciones marcadas en el campo” (Bourdieu, 1990a p. 165). En nuestro caso de investigación, ese “problema” es el pasado setentista y la lucha revolucionaria actualizados desde el presente, hechos que, como cuenta Pron, orientan el “interés por la memoria” de cada uno de los escritores que integran nuestro corpus y que sin una mirada analítica que atienda a la dimensión generacional puede “parecer singular”, en especial “ viniendo de alguien tan joven como era yo por entonces”, algo que el escritor relaciona –y no es el único– “con cierta percepción por mi parte de que el pasado no había terminado todavía”.<sup>309</sup> Del mismo modo, la narradora de Ángela Urondo Raboy (2012) dice que para significar “algo de todo esto que hay para contar” los de su generación tendrán que “inventar” palabras, sólo si quieren “decir algo nuevo, algo propio sobre lo que nos pasó, *sobre lo que no nos ha dejado de pasar*” (p. 262, nuestras cursivas). Pola Oloixarac dirá que si bien en *Las teorías salvajes* su intención fue “plantear argumentos” sobre los 70 y “desmenuzarlos”, “hacer cosas con ellos, parodiarlos, dramatizarlos, darlos vuelta”, esos años continúan siendo un “monolito” frente al cual “nos quedamos revoloteando” alrededor, una imagen que la conduce a pensar que “todavía no está para nada terminado el tema” y es necesario continuar escribiendo sobre él.<sup>310</sup> Por su parte, Marta Dillon considera que existe “una dificultad enorme de pensar la militancia de los 70 que todavía no está ni lejos saldada, así como también pensar el movimiento de derechos humanos y qué es lo que implica”. En ese sentido, considera que “cualquier movimiento contestatario cuando empieza a ser parte del poder institucionalizado pierde poder”.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>310</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021.

<sup>311</sup> Entrevista personal a Marta Dillon, 9 de septiembre de 2021.

Ese interrogante –y los que de él se derivan– forma parte de un tiempo y espacio particulares, la crisis del 2001 y el comienzo de un nuevo régimen de memoria. Si existe una “experiencia originaria” a partir de la cual “se constituye una nueva sensibilidad, un adoptar un lugar en una escena” (Vommaro, 2015, pp. 20-21), consideramos que ese período compartido de socialización funciona como el cimiento a partir del cual un grupo de escritores viene a resignificar el problema, incluso más allá de su auto-percepción en sentido generacional.

El “valor distintivo” de esta *problemática* (Bourdieu, 1990b, p. 5) resulta del interés en una lucha intergeneracional que forma parte de uno de los núcleos de sentido más significativos del kirchnerismo: su *ethos* de militancia setentista (Montero, 2012). Si como señalamos en la Introducción, al principio de nuestro recorrido de investigación planteamos la correspondencia casi causal entre un nuevo momento de memoria –el de reivindicación del pasado setentista por parte del proyecto político kirchnerista– y el surgimiento de producciones literarias con la voz de “los hijos”, la mirada de Mannheim (1993) nos previene respecto a una “sobreactuada unidad del tiempo” (p. 202), es decir, acerca de la improductividad de pensar en términos de un *Zeitgeist* que produciría una generación con características predeterminadas. En cambio, decimos que existe una estructura que contribuye a explicar ciertas *afinidades* entre los integrantes cuyas producciones integran nuestro corpus de estudio. En ese sentido, otra precaución clave es la posibilidad de la “no contemporaneidad de los contemporáneos” (p. 200):<sup>312</sup> no necesariamente aquellos individuos que comparten una posición temporal y geográfica presentan afinidades.

Para esclarecer su postura, Mannheim va a distinguir entre *posición*, *conexión* y *unidad* generacional.<sup>313</sup> En nuestras palabras, si la posición generacional está dada por la coincidencia en un momento y espacio determinados que potencialmente significa la unión de un grupo, inevitablemente la conexión implica algo más: la concreta existencia

---

<sup>312</sup> Elemento que Mannheim recupera y problematiza del historiador del arte alemán Wilhelm Pinder.

<sup>313</sup> En palabras del autor, entretanto la “afinidad por posición generacional sólo es algo de carácter potencial, una conexión generacional se constituye por medio de la participación, de los individuos que pertenecen a la misma posición generacional, en el destino común y en los contenidos conexivos que de algún modo forman parte de éste. Las unidades generacionales específicas pueden nacer, entonces, dentro de esa comunidad de destino. Estas unidades generacionales se caracterizan no sólo por significar diversas conexiones del acontecer vinculadas entre sí en el seno de una débil participación en común vivenciada por distintos individuos, sino también porque significan un modo de reaccionar unitario —un ‘agitarse juntos’ y un modo de configurar que están conformados por un sentido semejante— de los individuos que están (en la medida en que lo están) directamente vinculados a una determinada conexión generacional” (Mannheim, 1993, p. 225).

de lazos que vinculen a los individuos entre sí y que permitan comprender al fenómeno en su conjunto. De este modo, es posible que dentro de una misma conexión existan unidades generacionales que “reaccionen” en sentido similar o que combatan entre sí, sin por eso dejar de pertenecer a una misma conexión.

En el caso específico de nuestro objeto de estudio, más allá de la proximidad etaria que podría resultar evidente entre, por ejemplo, Ángela Urondo Raboy (1975), Patricio Pron (1975), Félix Bruzzone (1976), Mariana Eva Perez (1977) y Pola Oloixarac (1977), y, por otro lado, entre Julián López (1965), Marta Dillon (1966), Ernesto Semán (1969), Laura Alcoba (1969) y Raquel Robles (1971), si bien esas cercanías cronológicas resultan información necesaria, nos interesa la coincidencia temática y temporal en que publican sus producciones literarias, por las cuales acceden a la condición de “literatura de hijos”, lo que nos permite partir de una *conexión generacional* común que, sin embargo, adquiere singularidades al momento en que son leídas como *unidades*.<sup>314</sup> En este caso, observamos que se trata de un escenario en disputa en el que cada uno de los escritores presenta diferencias respecto a 1) la forma de ficcionalizar desde el presente la memoria de los 70; 2) la identidad del “antagonista” contra el que se discute<sup>315</sup> y a 3) la existencia de un sentir generacional compartido.<sup>316</sup>

El contexto de esa conexión generacional es un nuevo ciclo de memoria que legitima las voces disruptivas de “los hijos”, voces que comparten la parodia, el humor y la crítica. En este caso, entonces, la “participación en el destino común de esa unidad histórico-social”, el “vínculo real entre los individuos que se encuentran en la misma posición generacional” (Mannheim, 1993, pp. 221- 222) se condensa en el interrogante por significar el pasado a partir de sus supervivencias en el presente. Ahora bien, como señalamos, las *unidades generacionales* implican “una adhesión mucho más concreta que la que establece la mera conexión generacional” (p. 223).<sup>317</sup> Entonces podemos diferenciar, por ejemplo, entre hijos biológicos de militantes desaparecidos de aquellos

---

<sup>314</sup> Cuando acceden a la vida literaria (Escarpit, 1968 citado en Ruiz, 2005). Sin embargo, algunos autores ya habían “accedido” al campo, al mercado editorial.

<sup>315</sup> Tenemos presente la idea de Mannheim (1993) acerca de que “dos generaciones que se siguen entre sí combaten siempre, en el mundo y en sí mismas, cada una a un antagonista distinto” (p. 217).

<sup>316</sup> Esto último incluso podría hacernos dudar de que efectivamente se trate de una “conexión”, dilema que se disipa al comprender que “la posición común en el ámbito social” está constituida por la posibilidad de “participar en los mismos sucesos, en los mismos contenidos vitales; más aún, la posibilidad de hacerlo a partir de la misma modalidad de estratificación de la conciencia” (Mannheim, 1993, p. 216).

<sup>317</sup> Y es que en una conexión generacional “pueden formarse varias unidades generacionales que luchen entre sí desde posiciones polarmente opuestas. Pues bien, esas unidades constituirán una ‘conexión’ precisamente cuando estén en sintonía entre sí, aunque se combatan” (Mannheim, 1993, p. 225).

que son simbólicos y que realizan, como el caso de Julián López, un movimiento de “apropiación temática” y “generacional”;<sup>318</sup> o aquellos que viven en el extranjero desde la infancia o juventud, de quienes permanecen en Argentina; o aquellos que son niños cuando se produce el golpe de Estado y entonces tienen recuerdos, de aquellos que nacieron en ese mismo momento y recuerdan lo que les contaron; o aquellos que con distancia crítica reivindican la lucha setentista de quienes la impugnan directamente. En este sentido, estamos en condiciones de establecer que la “literatura de hijos” es un “grupo concreto” (p. 226) que, no obstante, presenta unidades diferentes respecto a la relación que las escrituras y los posicionamientos de sus autores establecen con los núcleos de sentido en la trama de memoria setentista durante el kirchnerismo.<sup>319</sup> Por este motivo, referir un “espíritu de época” resulta menos productivo que pensar en términos de posiciones diferenciales convocadas por esa trama. Observar esas posiciones a la luz de la dimensión generacional nos permitirá afinar el análisis de ese supuesto sentir compartido, sus tensiones y recurrencias.

## 6.2 Hijos de los 70 (y de los 90/00)

Como vimos en el Capítulo IV, el contexto socio-histórico desempeñó un papel fundamental en la generación del clima de memoria en que emergieron las producciones ficcionales que integran nuestro corpus de estudio y que la crítica académica ha categorizado como “literatura de hijos”. En tanto momento de reconfiguración de la política representativa y etapa de transformación radical respecto a las políticas de memoria, el kirchnerismo brindó un marco de legitimidad para nuevos decires al tiempo que fue posicionado por estas producciones como interlocutor imaginario con(tra) el cual discutir. Al decir de la investigadora Dolores Rocca Rivarola (2019) los gobiernos kirchneristas tendieron lazos simbólicos, discursivos y materiales entre la generación

---

<sup>318</sup> Recordemos que López reconoce que la escritura de *Una muchacha muy bella* es un ejercicio de “apropiación” generacional: “Y mientras escribía no quise leer ninguna cosa porque la verdad es que me daba un poco de miedo, que se enojara la gente, sobre todo las personas relacionadas con la temática, relacionadas directamente con la temática o con la construcción del discurso de la memoria. Yo tuve que hacer un ejercicio de apropiación, y justamente esa es la palabra, de apropiación temática, yo pensaba que se iban a enojar mucho de que un ‘no hijo’ escribiera una ficción acerca de la temática y escribiera una ficción en primera persona, en una persona que merodea y juega con la idea de lo testimonial como si fuera un hijo”. Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020. En una entrevista anterior (Friera, 2013) López califica su gesto como una “apropiación generacional”, legitimando su ocupación de ese lugar en el campo cultural (Bourdieu, 1990a, p. 161).

<sup>319</sup> Por ejemplo, en relación a decisiones del orden de lo privado (que precisamente estas narrativas vuelven públicas) como la propia ma/paternidad –asumida, aplazada o negada–, la decisión de (no regresar a) vivir en Argentina y la consecuente cercanía de discusiones coyunturales, artísticas y políticas.

setentista y la que se incorpora a la militancia en 2003, sin las decepciones de las décadas anteriores (p. 40).<sup>320</sup>

Un estudio significativo para pensar las producciones literarias del nuevo milenio en términos generacionales lo constituye el ya mencionado trabajo de Drucaroff (2011). Al recuperar y discutir la mirada del filósofo Ortega y Gasset, la literatura de la “segunda generación de postdictadura” –dentro de la cual ubicamos la “literatura de hijos”– está formada por quienes “nacieron a la conciencia ciudadana al calor de las manifestaciones por la educación en 1992 y su efemérides fundacional *tiende* a ser el 19-20 de diciembre de 2001” (p. 178),<sup>321</sup> hecho sobre el que existe un consenso académico. El investigador Sebastián Hernaiz (2006) establece la imposibilidad de analizar la narrativa del nuevo milenio sin atender a ese acontecimiento político, al punto que propone denominarla “literatura post 19 y 20 de diciembre” (Lafosse, 2006).

Es indudable que la literatura de hijos presenta un “agenciamiento” generacional en tanto esa voz deviene “sujeto de enunciación” (Bartalini, 2018, p. 50), algo que a su manera advierte Gabriel Gatti (2011) al recuperar la voz de un hijo de desaparecidos que dice “Ahora me toca a mí”, y que nosotros podemos ilustrar a través de la enunciación de Rubén Abdela, protagonista de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, cuando se coloca en el centro del reclamo hacia su padre y, con él, a todos los desaparecidos: “vida hay una sola, y no sólo la de ustedes. La nuestra también es una sola” (Semán, 2011, p. 144). En este caso, la discusión es generacional en el sentido de que, posicionado en el nuevo milenio quien narra asume una voz colectiva y se enfrenta a la de sus progenitores, extremando el reclamo al punto de pedir a los propios desaparecidos que rindan cuentas de sus paraderos. Esta escena permite observar hasta qué punto los 70 continúan presentes en los 2000, momento de una profunda crisis de

---

<sup>320</sup> Según Rocca Rivarola (2019) durante el kirchnerismo la participación de los jóvenes militantes en las marchas del 24 de marzo significó tanto el repudio al golpe de Estado de 1976 como el acompañamiento de las políticas de memoria oficiales (p. 70).

<sup>321</sup> Drucaroff piensa a la generación desde una pertenencia socio-histórica y se distancia de la dimensión biológica que “apenas impone ciertos límites” (2011, p. 170), lo que le permite incluir autores en un mismo grupo a partir del “clima” compartido en sus obras y miradas (p. 49). La cursiva de la palabra “*tiende*” nos pertenece para marcar el carácter aproximativo y contingente de esa relación entre un momento histórico y una generación. Por último, aclaramos que para Drucaroff la primera generación de postdictadura está integrada por escritores nacidos entre 1961 y 1970 que publican en los 90 y la segunda por aquellos nacidos entre 1971 y 1989 que comienzan a publicar luego de la crisis del 2001, donde ubicamos la “literatura de hijos”. Las temáticas se basan en “el quiebre de la transmisión generacional, el desencanto, el misterio sobre el pasado de los adultos, la necesidad de hacer oír en la literatura una voz desprestigiada que suena en la sociedad sin que la tomen en serio” (p. 179). La autora advierte una “conciencia grupal” a partir del uso de las redes sociales y del nacimiento de gestiones culturales alternativas como ciclos de lecturas y editoriales independientes (p. 157).

representación y de agotamiento de las “ficciones verdaderas” que mantenían el lazo social argentino (Lewcowikz, 2006, p. 31), y también cuánto se ha ampliado qué y a quiénes reclamar.

Entonces, para comprender cabalmente la complejidad temporal y la polifonía propia de esta voz de segunda generación de postdictadura es necesario considerar el 2001 en términos materiales y simbólicos. En este sentido, Félix Bruzzone señala que pese a la importancia que presenta el golpe de Estado de 1976 en su biografía y en la de la mayoría de los integrantes de la “literatura de hijos”, es la crisis del 2001 aquello que moldea la *conexión generacional* con sus coetáneos:

nosotros, los que en los 90 éramos jóvenes adolescentes y en los 2000 ya éramos adultos. Entonces esa generación también tenía sus propios traumas, independientemente de haber sido víctimas o no, o afectados o no por la dictadura, *fundamentalmente los 90 es el trauma de mi generación*, y su corolario que fue el 2001 y el 2002, toda esa crisis. Entonces ahí me parece que por ejemplo aparecen cuando hablaba de géneros posibles para intentar entender una época desde la literatura aparecen bastantes distopías, por ejemplo, con relación a otras épocas, bastantes más, porque bueno, para esa generación ese quiebre, ese *fin del fin de la historia*, que fue el 2001, se convirtió en eso literariamente, en una distopía.<sup>322</sup>

Ser *hijos de los 70* implica una socialización en los 90 y un acontecimiento histórico fundacional, diciembre de 2001, generador de un antes y un después en sentido simbólico, respecto a representación política y también al avance de las tecnologías digitales junto con la emergencia de proyectos editoriales alternativos, cimientos materiales que forman parte de esta generación. Al respecto sostiene Mariana Eva Perez:

en nuestra generación ya somos padres, entonces *ya no somos tanto Hijos*. [...] yo tenía 30 cuando escribí el blog, que después se hizo libro, así que mi ingreso a la ciudadanía se dio muchos años antes [del kirchnerismo], y de hecho yo tenía más participación política antes. Yo milité y trabajé muy fuerte muchos años en Abuelas desde muy jovencita, desde que terminé el secundario con una dedicación total. Entonces para mí mi ingreso a la vida pública y a la vida política viene más por ese lado, es muy anterior, te estoy hablando de fines de los 90.<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018, nuestras cursivas. Si bien abordamos el discurso ficcional con más detalle en el siguiente capítulo, adelantamos que al decir de Bruzzone la emergencia de literatura distópica (una utopía en sentido negativo, cfr. Amícola y de Diego, 2008, p. 300) luego de la crisis del 2001 se explica por su elaboración tardía y porque “la crisis de algún modo seguía estando, en el imaginario, en algún lado estaba”. Como ejemplo de literatura distópica anticipatoria Bruzzone menciona *Plop*, novela de Rafael Pinedo (2015) ganadora del Premio de Novela Casa de las Américas en 2002.

<sup>323</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018, nuestras cursivas. A tal punto la generación no responde a un rasgo etario que el día en que la “princesa montonera” va a un recital de *Pixies*, casualmente en el aniversario de la desaparición de sus padres, dirá “Yo no los conozco, mientras mis contemporáneos consagraban su juventud al rock, yo adquiría este conocimiento excepcional sobre el temita” (Perez, 2012, p. 166).

La importancia que asume este acontecimiento histórico en las entrevistas nos conduce a observar con mayor detenimiento las experiencias que anteceden y producen al proyecto político kirchnerista en sus elementos de ruptura y continuidad, y entonces se comprende que Félix Bruzzone sostenga que “el quiebre lo produce no tanto el kirchnerismo sino el fin del liberalismo, o sea cualquier cosa que hubiera venido después, de alguna manera, hubiera sido bastante distinta”. De esta manera, el “quiebre” que moldea la recuperación de una memoria setentista no responde exclusivamente a la identidad tramada por la construcción ideológica del proyecto kirchnerista sino también a la culminación de una etapa que lo antecede, que representa una línea de continuidad entre 1976 y la debacle del 2001 que el kirchnerismo, en todo caso, recupera con el fin de trazar adhesiones y antagonismos.

En simultáneo, a partir del nuevo milenio comienzan a gestarse inéditos espacios de producción, circulación y difusión literaria junto con sus correspondientes circuitos de legitimación, esto es, revistas digitales,<sup>324</sup> editoriales alternativas, ciclos de lectura y categorizaciones promovidas por el mercado editorial como la “nueva narrativa argentina” (NNA) o “narrativa joven”. Sin embargo, no necesariamente el agrupamiento en clave comercial implica una coincidencia con las representaciones generacionales que los escritores presentan de sí mismos. Por caso Bruzzone sostiene que

esta explosión de editoriales independientes, de narradores que publican en un montón de lugares diferentes, inevitablemente lleva a que haya como muchas parcialidades, muchas versiones de la literatura. *Me parece que generacionalmente no somos nada en ese sentido, somos un montón de islas.* Cada uno con su propia versión de la literatura. Con sus propios autores y su propio nicho de lecturas. Si uno tiene la idea de una generación como algo homogéneo, no, me parece que no. *No hicimos nada en ese sentido.* Tampoco nadie se lo propuso, no es que haya habido alguien que propusiera aglutinar de algún modo. Hubo sí campañas como más periodístico, prensa que intentaron proponer nuevos autores [...] para el mercado.<sup>325</sup>

La biografía de Félix Bruzzone resulta representativa de esta generación que nace bajo el terrorismo de Estado (o crece en el caso de los que son unos años mayores, como Julián López y Marta Dillon), que vive su juventud durante el consenso neoliberal y cuyo acontecimiento político es la crisis del 2001, que viene a cuestionar dicho consenso respecto a la movilización social y abre camino a un nuevo proyecto sociopolítico en 2003. No obstante, como se desprende de su testimonio, esa “explosión” de nuevas escrituras no se traduce en una consciente sensibilidad vital compartida en términos literarios, incluso cuando sus producciones literarias participen

---

<sup>324</sup> Nos referimos a *Otra parte*, *Planta*, *El interpretador*, *Kranear* y *No retornable*, entre otras.

<sup>325</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018, nuestras cursivas.

de una misma categoría académica y cultural. En cambio, Patricio Pron sí plantea una sintonía con quienes integran la “literatura de hijos”. Pese a que su caso es “bastante distinto” por vivir en el extranjero,

los considero mis pares y mis amigos. Hay algo que nos recuerda cada vez que nos vemos que *somos el producto de una historia similar, aunque la de ellos sea mucho más trágica que la mía*. No sé cómo definir ese “algo”, pero también me vincula muy fuertemente con otros hijos de militantes, hayan pertenecido a la organización en la que se inscribían mis padres o no. *Es una especie de percepción compartida de que tenemos un mandato que no podemos desatender* y que supongo que se expresa en la idea de que queremos más para más personas.<sup>326</sup>

La diferencia respecto al testimonio de Bruzzone visibiliza la multiplicidad de miradas que admiten ser leídas generacionalmente sólo en tanto no se descuiden las particularidades de las trayectorias biográficas y de las representaciones de los autores, incluso de los protagonistas que integran sus producciones literarias. En este sentido, la reflexión de Pron representa la contracara de lo que manifiesta el protagonista de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, que arriba a la conclusión de que la generación de su padre ha compartido “algo fundamental y único”, “un afecto y una solidaridad y una lealtad entre ellos que estaban más allá de las diferencias”, características de las que precisamente el narrador y su generación carecen, y que supone podría haber experimentado si “hubiera estado dispuesto a dar la vida por unas personas y esas personas hubieran estado dispuestas a darla por mí” (Pron, 2012, p. 210), y en este punto sí se acerca a lo planteado por Bruzzone.

En este sentido, no todos los escritores comparten la idea de los 90 como un “trauma generacional”. La postura más enfática en esta dirección es la que asume Pola Oloixarac:

Para mí en esa época [comienzos del milenio] era muy erógeno enojarme. Iba a librerías y salía desquiciada, el mundo estaba errado. Un poco como el personaje de *La conjura de los necios*, que es un freak en guerra con el mundo moderno. Era una *angry young woman* [mujer joven enojada]. *Estaba enojada con la clase intelectual, con la generación anterior, que me parecía perezosa y patética en su autoafirmación*. Con el progresismo en general. Yo leía la debacle del neoliberalismo ligada a esos jóvenes revolucionarios que habían cambiado la patria socialista por las relaciones carnales con USA, relegando la izquierda a un lugar minoritario condenado a la

---

<sup>326</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019, nuestras cursivas. Como vemos, el hecho de que la experiencia de los hijos biológicos de desaparecidos sea “más trágica” no impide la existencia de una “percepción compartida”. Por último, indicamos que en la entrevista Pron recupera el vocablo “temita” citando a Mariana Eva Perez, lo que sumado a otros elementos permite dar cuenta de una relación de reconocimiento y afinidad literaria, afectiva y académica.

autovictimización y la mediocridad. Nunca me pareció un trauma el neoliberalismo, al contrario, era el lugar donde podía visualizarlos en el marco de su mediocridad.<sup>327</sup>

En este sentido, *Las teorías salvajes* es la expresión de una búsqueda generacional. Si bien niega el carácter traumático de los 90, en su testimonio esa década aparece significada como “debacle”, momento en el que quienes participaron de la lucha revolucionaria en los 70 (y sobrevivieron al terrorismo estatal) se entregan a la comunidad imaginada por el menemismo, cambian el modelo de transformación revolucionaria por uno de privatización y exclusión social:

No creo que el neoliberalismo tenga el status de trauma de mi generación; quizás sí de *Träum*, de sueño en alemán. Hay un revival de los años 90 en la cultura [...] Yo creo que el trauma es que haya que competir por la superioridad moral. Para mí el trauma es combinar una clase media viajada y burguesa con aspiraciones elevadísimas, que no soporta una vereda rota o un mendigo en la calle, y que se crean que el asco que les da es de izquierda. De todos modos no es un problema específicamente argentino, es una actitud global. Vivimos tiempos muy *naif*, muy envarados y reprimidos.<sup>328</sup>

En los hechos el diagnóstico coincide con los testimonios de Bruzzone y de Pron, sólo que allí donde estos últimos comparten un malestar –acaso debido a la continuidad de una misma derrota: el 2001 como consecuencia del proyecto político-económico que comienza en 1976 y continúa en los 90– Oloixarac se distancia para juzgar sin matices la pereza y el patetismo de la generación anterior.

En términos ideológicos podemos pensar los 90 como continuidad de la ofensiva liberal de los 70, constitutivos incluso de un antagonista similar.<sup>329</sup> Los procesos de exclusión promovidos por “la salida neoliberal” transformaron estructuralmente la sociedad argentina al incrementar las asimetrías a través de la fragmentación de las clases medias y el empobrecimiento de las populares, al inaugurar conflictos, actores y prácticas sociales que fueron moldeando una *sociedad excluyente* (Svampa, 2005, pp. 10-12). Como sabemos, el agotamiento “del modelo de integración social” contribuyó a la consolidación de las bases del “consenso neoliberal” (p. 27), sostenido en un clima de deterioro económico, político y cultural:

---

<sup>327</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre 2018, nuestras cursivas.

<sup>328</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre 2018.

<sup>329</sup> Resulta ilustrativo un fragmento de Josefina Ludmer (2010): “hay dos pasados que coexisten en forma de memoria pública (los 70 y los 90), la sensación es que la gramática de la memoria con sus golpes, cortes y figuras, satura y altera el tiempo del 2000 en Buenos Aires. La memoria está en las ficciones nocturnas, en el mercado universitario, en la política y también en el estado. El Diario insiste con lecturas y comentarios de libros, información sobre congresos, visitantes –Andreas Huyssen y Bruno Groppo, entre otros-, entrevistas, notas, actos, películas, museos, revistas (como el lanzamiento de *Puentes de la memoria*), y hasta instituciones como la Comisión por la Memoria de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, que tiene un enfrentamiento por los derechos humanos con el Ejecutivo nacional en el 2000” (p. 59).

los cambios en el orden económico arrancan durante la década del 70, a partir de la instalación de regímenes militares en el cono sur de América Latina; las transformaciones operadas en la estructura social comenzarían a tornarse visibles en la década del 80, durante los primeros años del retorno a la democracia; por último, podemos situar los cambios mayores a fines de los 80 y principios de los 90, con la gestión menemista. (p. 22)

En buena medida, como correlato de esta “descomposición social” se produce una “apuesta política de creación de nuevos lazos sociales” (p. 13). En este sentido, Ludmila Da Silva Catela (2014) establece un correlato entre las filiaciones setentistas y las noventistas, al sostener que quienes sufrieron la represión estatal el 19 y 20 de diciembre de 2001 “se apropiaron de los símbolos y las estrategias creados durante los años setenta, estableciendo lazos y continuidades con la represión del pasado y con las organizaciones de derechos humanos”, de modo tal que “otras madres usaron pañuelos, otros grupos convocaron a las Madres para defenderse, nuevas marcas que señalaban muertes de jóvenes manifestantes se sumaron a los pañuelos estampados en el piso de la Plaza de Mayo” (p. 31). En sintonía, Drucaroff (2011) señala que “en la Argentina posterior a la masacre de los jóvenes de los años 70, continúa a su modo la masacre de los jóvenes de los 90 y de 2000” (p. 52). Desde estas coordenadas Bruzzone refiere los 90 como “trauma de su generación”. Aunque al igual que Oloixarac Semán se distancie de la idea de “trauma”, recupera la relación 70-90 en términos de “momentos cruciales”:

La atención a los '70 y a los '90 como momentos cruciales (no me convence mucho la idea de trauma) no es incompatible. De hecho, en algunos sentidos fundamentales, *Soy un bravo piloto...* es también una novela de los 2000, de la Argentina posterior al 2001, no sólo por el hecho de que el tiempo presente de la novela es ese. Y de hecho, mis otras dos novelas también tienen ese momento como presente, aunque viajen hacia atrás en algunos casos.<sup>330</sup>

También Ángela Urondo Raboy plantea la discusión en términos generacionales, pero para diferenciar las “bases” de aquellos que formaron parte de las cúpulas de las organizaciones armadas, e incluso allí realiza una distinción. Como veremos, el nosotros generacional que enuncia la autora de *¿Quién te creés que sos?* tiene en cuenta la convivencia con los sobrevivientes de la generación anterior:

los hijos somos muy críticos en general de las ‘orgas’, de las conducciones, de los procesos, de los desamparos, de distintas formas de desamparos, de cómo se reciclaron, qué se yo... Me acuerdo de Galimberti, de socio de Susana Giménez, ¡puf! Gente que se recicló cambiando de signo enormemente, ¿no? Si pienso en Arrostito y pienso en Galimberti no los puedo pensar iguales, ¿me entendés? No los puedo pensar

---

<sup>330</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020. Efectivamente, se trata de un tiempo que atraviesa su obra: en su primera novela *La última cena de José Stalin* (2006) quien narra comienza por 1999, y *Todo lo sólido* (2007) está situada entre agosto del 2001 y enero del 2002.

igual. Entonces bueno, también pienso que la conducción nacional era más amplia que estos tres sobrevivientes. Y hubo gente bienintencionada y malintencionada, eso también va quedando expuesto. Entonces, *dentro de la generación de hijos* siempre tuvimos una visión muy crítica y muy incisiva, pero también *convivimos con la generación de los sobrevivientes*, y ahí están los que estuvieron en cautiverio, los que sobrevivieron en un insilio guardados hacia adentro, y los que siguen encuadrados [...] Y están los que por los muertos no quieren revisar nada. Es complejo, hay muchas fragilidades en juego, muchas fragilidades. Y para mí siempre es más importante cuidar que destruir ahí, y siento que en esa discusión no saldada con los responsables de las ‘orgas’ hay mucho más por destruir que por construir. Entonces soy cauta por eso.<sup>331</sup>

Estas diferencias permiten establecer *unidades generacionales* singulares respecto a la existencia de una estructura de sentimiento como a la evaluación de la militancia setentista desde el presente. No obstante, consideramos que los escritores entrevistados perciben que una parte del pasado continúa operando en el presente y que se actualiza especialmente durante el kirchnerismo. También comparten la deliberada disposición a tomar posición en ese debate y hacerlo mediante el discurso literario. Según Ernesto Semán, esto responde a la madurez alcanzada por su generación y, al igual que Bruzzone, resalta el peso simbólico del 2001 como momento clave en términos generacionales:

Hay algo de “cierre de ciclo” con el 2001 también, en sentido de que otros temas, como los ’70, no dejan de tener importancia pero se transforman en objetos históricos, ejercen su influencia tanto o mayor que antes, pero *desde un lugar subjetivo distinto*. En ese sentido uno puede decir que *esa literatura “de hijos” también es hija de los ’90 o del post 2001*. En el caso personal mío, es posible que la novela haya sido una reflexión sobre la paternidad. Es muy posible. Yo en ese momento no tenía hijos, pero de alguna manera la escritura esa “anticipó” o puso en palabras lo que me iba a preocupar menos de dos años después: cómo ser un buen padre, qué es “estar presente”, qué es “el legado” que uno le deja a los hijos. Lo que quiero decir es que no fue un producto de la paternidad, porque aún no era padre, sino más bien una proyección de un mundo que yo imaginaba con ganas y miedo, y que imaginaba en base a lo que yo había vivido, como todo el mundo.<sup>332</sup>

El caso de Semán permite ilustrar que el hecho histórico puede ser asumido subjetivamente de distintas formas, aun para una misma persona. Por eso si bien el rango etario de los autores de nuestro corpus abarca más de una década (por caso, Marta Dillon nace en 1966 y Mariana Eva Perez en 1977) lo que nos importa es el sentido que adquieren en conjunto las *unidades generacionales*, “lugares subjetivos distintos”

---

<sup>331</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas. En sentido similar, Prividera (2016) dice que su película *M* “nunca criticó la militancia *per se* o en abstracto, sino a una sumisión acrítica que derivó en plegarse a una conducción verticalista que hace rato había perdido el rumbo” (p. 308).

<sup>332</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020, nuestras cursivas.

siguiendo a Semán, tomas de posición que se materializan en la escritura y publicación de las producciones durante un ciclo de memoria compartido. Así, pese a presentar distintos capitales, trayectorias y narrativas, estos escritores comparten un reaccionar unitario.<sup>333</sup>

Del mismo modo, la madurez de estos escritores es, como señala Urondo Raboy, “generacional e individual”: su generación se replantea “qué expresión está dejando” cuando “ser hijo” ya no equivale a “hacer un escrache colectivo” sino a la posibilidad de “escribir particularmente cada historia”, de ser leído, agregamos.<sup>334</sup> Y cada expresión lo hace en una forma singular, responde a modulaciones distintas. Para Ernesto Semán, por ejemplo, la escritura de *Soy un bravo piloto de la nueva China* es producto de un almuerzo que a fines de los 90 mantiene con un amigo hijo de un militar, como también del intento de discutir con la memoria del kirchnerismo.<sup>335</sup>

La “madurez” política de esta generación coincide con el “cierre de ciclo” del 2001 en donde el recuerdo de un mismo acontecimiento biográfico, histórico y socio-político –los 70– se actualiza de modos particulares. Respecto a ese proceso creativo, sostiene Bruzzone:

Obviamente que la cuestión de Hijos empezó a producir mucho más del 2000 para adelante porque ya estábamos en condiciones mentales, psicológicas, incluso de acceso al mundo editorial, de madurez, básicamente, para producir y publicar, ¿no? Me parece que sí, y que bueno, hubo varios que lo hicimos, apelando a nuestra propia historia para construir nuestras ficciones, digamos, o lo que fuera que hiciéramos.<sup>336</sup>

---

<sup>333</sup> Para pensar esa distancia etaria, mientras la narradora de *Aparecida* recuerda vivencias compartidas junto a su madre como el viaje en auto para sacar a una compañera del país, la narradora de *Diario de una princesa montonera* se recuerda a sus quince meses recorriendo los pasillos de la casa de la calle Gurruchaga buscando a su madre. Acaso por este motivo Dillon está más apegada a la crónica y Perez a la autoficción.

<sup>334</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>335</sup> Respecto a lo primero, cuenta Semán: “En mi cabeza, no tengo dudas: un almuerzo en un restaurant de Sarmiento y Rodríguez Peña a fines de los ’90 con un amigo muy querido cuyo padre había sido miembro de la Policía Federal durante la dictadura, y que mientras hablábamos sobre alguien que lo había acusado de encubrir o participar de violaciones a los derechos humanos, se puso a llorar desconsoladamente, sobre el plato de comida (ravioles), algo que no había pasado nunca antes ni volvió a pasar nunca después”. Respecto a lo segundo: “Pero después de eso hubo muchas otras que de alguna manera se integraron a la historia de la novela. Y siempre es llamativo o interesante ver cómo otros leen o no leen esos ‘insumos’. Por ejemplo, hay una cantidad importante de personajes y de escenas que son producto directo de una especie de rechazo que me producía a mi el trato al tema de los derechos humanos desde el gobierno y desde los organismos de derechos humanos durante la gestión Kirchner. Y sin embargo muy poca gente los vio así. De modo que los momentos de iluminación no sólo son del autor sino también de quien lee, a veces”. Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>336</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. Respecto al “acceso al mundo editorial” recordemos que Bruzzone es el único escritor del corpus que creó una editorial alternativa, Tamarisco.

Sin embargo, y pese a sugerir la idea de “cierre de ciclo” compartido, Semán objeta la existencia de una “literatura de hijos” con el argumento de que la disposición creativa trasciende cualquier tipo de pertenencia, incluida la generacional:

no me parece para nada que haya que vivir un acontecimiento para narrarlo mejor, no es condición necesaria, y quizás ese es parte de mi reparo respecto de la idea de una “generación de hijos”, que hablan ‘porque lo vivieron’ o ‘porque a partir del 2003 se empieza a hablar del tema’. Martín Kohan puede crear sobre estos temas, como de alguna manera lo hizo Fogwill o como lo hace Julián López. Bolaño escribe sobre la dictadura sin que haya un momento en el que se “empiece a hablar del tema” en Chile. Lo que quiero decir es que el proceso creativo se nutre de sabe Dios qué, y se puede tener una “externalidad” respecto de la historia que puede ser dañina desde cualquier posición imaginable.<sup>337</sup>

Tampoco Laura Alcoba piensa su producción literaria en términos de pertenencia generacional, pero sí como descubrimiento. Aunque en principio no registra su escritura individual a la luz de un sentir compartido, este elemento se le revela tras la publicación de *La casa de los conejos* en Argentina:

toda esa temática generacional para mí fue una sorpresa y la descubrí en Argentina. [...] cuando se publicó *La casa de los conejos* en Argentina yo me conecté de nuevo con Argentina, te puedo decir que la publicación de ese libro me reconectó con la Argentina, [...] que *después yo en cierto modo descubrí esa generación*. [...] Y ahí el vínculo con Leopoldo [Brizuela], esa correspondencia con Leopoldo, te diré que ahí yo descubrí todo lo que me estás hablando, ¿entendés? Todo de lo que me estás hablando. Ahí *yo me sentí vinculada a algo argentino y algo que estaba ocurriendo en Argentina y de lo que yo no tenía consciencia plenamente*, y cómo tal vez mi libro se insertaba o venía a responder algo que estaba surgiendo colectivamente. Fue muy extraño, esa toma de consciencia fue gracias a Leopoldo.<sup>338</sup>

Como vemos, Alcoba dice haber tomado consciencia de que su primera novela funciona como respuesta generacional luego de la publicación, en buena medida gracias a la mediación del escritor y traductor Leopoldo Brizuela.<sup>339</sup>

También Patricio Pron *descubre* una conexión generacional luego de publicar *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Hacia el 2000 viaja al extranjero con el objetivo de perfeccionar su escritura, motivo por el cual refiere un distanciamiento y una falta de consciencia respecto a la posibilidad de que su novela formara parte de un sentir compartido. Pron recuerda que solo “tenía presente el hecho de que la literatura argentina tiene una cantidad considerable de muy buenos libros que abordan los

---

<sup>337</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>338</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020, nuestras cursivas.

<sup>339</sup> Autor de *Una misma noche*, ganadora del Premio Alfaguara 2012. En su testimonio Alcoba cuenta que es un amigo franco-argentino cercano a Brizuela quien oficia de mediador, y Brizuela, “a quien yo nunca había visto personalmente contestó inmediatamente que el libro le parecía muy bueno y que si se traducía quería traducirlo él. Y ahí se armó algo, digamos, nació algo muy particular con él”. Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020.

vínculos entre literatura y política y que mi libro “tenía que estar (idealmente) a la altura”:

Sin embargo, ya no vivía en Argentina y tenía una idea muy superficial del tipo de discusiones que se estaban produciendo en torno a y en relación con las transformaciones que estaba introduciendo el kirchnerismo. [...] *Fue después de la publicación del libro que pude comprender la forma en que éste se inscribía en un contexto más general y cómo, de alguna manera, yo había estado pensando y escribiendo acerca de determinados asuntos que también preocupaban a otros escritores de mi generación* y resonaban de ciertas maneras (y de otras maneras no) en la sociedad argentina.<sup>340</sup>

“Se insertaba”, “venía a responder”, “se inscribía” son expresiones de dan cuenta de un movimiento unidireccional. Sin embargo, hay un contexto que habilita un nuevo sentir al que estas producciones literarias dan forma a su vez. En este sentido, Pron propone una coincidencia generacional alimentada por particularidades biográficas que contienen, pero también trascienden el “ambiente cultural” del kirchnerismo:

Retrospectivamente, pienso que los alicientes para la escritura del libro provinieron de una enfermedad de mi padre (de la que se recuperó), de una mudanza (yo estaba dejando Alemania para comenzar a vivir en España y supongo que tenía que volver a pensar en quién era yo y qué hacía, que es lo que sucede casi siempre cuando uno se muda de país) y de la pregunta de si iba a ser padre o no y qué tipo de padre iba a ser. En este último sentido, *es posible que la cuestión generacional haya gravitado en la voluntad de escribir el libro*. Pero, a diferencia de muchos de mis amigos (hijos de desaparecidos o no), escribir sobre mi pasado y el de mis padres (y el del país, por supuesto) no me animó a tener hijos: de hecho, cuando fui consciente del peso, preferí no desplazarlo. Y no he tenido niños.<sup>341</sup>

Una enfermedad del progenitor, una mudanza que en su caso fomenta la pregunta por el futuro y la posibilidad de la propia paternidad que Pron asocia con un interrogante generacional más allá de las biografías atravesadas por la militancia setentista, y que si en Semán era anticipación en el autor de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* es rechazo. Como vemos, existe una recurrencia en torno a la maternidad<sup>342</sup> y paternidad de estos escritores. Sus propios hijos suelen ser los principales destinatarios de sus producciones: Urondo Raboy recuerda las noches de escritura de *¿Quién te creés que sos?* para sus dos hijos.<sup>343</sup> En ocasiones los hijos de los

---

<sup>340</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019, nuestras cursivas. Esas “otras maneras [que] no” nos permiten advertir las unidades generacionales, respuestas diferentes que, aunque combaten entre sí, constituyen una sintonía (cfr. Mannheim, 1993).

<sup>341</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019, nuestras cursivas

<sup>342</sup> Para analizar el anudamiento entre maternidad y ficción de las “hijas” remitimos a Peller (2015).

<sup>343</sup> En este sentido, Urondo Raboy plantea: “Yo puedo permitirme tener un lenguaje infectado porque mi historia está marcada, pero no puedo bajo ningún concepto instalar eso a futuro. Mis hijos no tienen que pensar en un exterminio cuando alguien diga asado o una picana cuando alguien diga parrilla. Está bien que se mantenga en la memoria pero no hay que dejar la vida de lado”. La entrevistadora agrega: “Los

Hijos se presentan simultáneamente como motivadores y destinatarios del ejercicio de memoria. En una conmovedora escena, Urondo Raboy relata que el momento de escritura de su producción literaria coincide con el proceso judicial por los delitos de lesa humanidad cometidos contra ella y sus padres y también con el juicio por la restitución de su identidad. Además de ilustrar las singulares condiciones materiales de producción, a nuestro juicio la imagen que recupera en la entrevista significa metafóricamente un movimiento de traspaso generacional:

Y a la vez tenía en casa dos nenes muy chiquititos que iban transitando la misma edad que tenía yo cuando estuve secuestrada, la misma edad que tuve yo cuando perdí a mis padres. Entonces era muy fuerte el espejo del poder corroborar permanentemente cuál es el punto de vista de un niño a esa edad, ¿no? Entonces tenía recuerdos muy vagos, por ejemplo, recordaba un pasillo, pero lo recordaba como si fuese en reversa, recorriéndolo desandándolo, como si caminase caminando para atrás. Y con los chicos a upa me di cuenta que cuando uno tiene los chicos a upa los chicos van mirando para atrás, entonces los pasillos se alejan, ¿no? Esta cosa de que uno no camina para adelante, a upa uno va mirando para atrás... Esas cosas, ¿no? que te hacen ubicar en el mapa, así que bueno eso fue un momento muy intenso esos dos años que duraron los juicios, y escribí durante...<sup>344</sup>

El testimonio de Urondo Raboy permite poner de relieve el hecho de que la memoria setentista se actualiza en su trayectoria a la luz de los reclamos de su generación que, parafraseando a Mannheim, enfrenta a sus propios antagonistas. Así, la escritora inscribe sus “causas propias” en continuidad, pero también más allá de las luchas de sus padres:

Yo marché el 24 de marzo y también marché desde siempre en la marcha del orgullo y también marché desde siempre con las travas y también... hay cosas que para mí son causas propias, ¿no? Después cuando van pasando los años y uno va hilando se va dando cuenta que está todo en el territorio de los derechos humanos y que todo eso hace un sentido y una cosa como de la ética, bueno, hay una ética en común. Y a veces hay causas contradictorias, y a veces hay matices, o territorios en disputas con las cosas que uno quiere, ¿no? y hay que darse también permiso de esas cositas, ¿no? Pero eso, mi defensa de los derechos humanos es anterior a mi historia y va más allá de mi propia historia, y la entiendo como colectiva.<sup>345</sup>

Su mirada se relaciona con la reivindicación del carácter de víctima directa de los hijos de desaparecidos, algo que comenzó a materializar con la creación del blog colectivo “Infancia y dictadura”, tiempo después de haber integrado el colectivo generacional H.I.J.O.S.:

Yo me ubico en un lugar en donde después de haber pasado por HIJOS y toda esa experiencia que fue muy constitutiva, también sentí que la estructura de HIJOS desde

---

hijos fueron un sacudón desde las raíces para Angela Urondo. Quizá fueron ellos, los chicos, quienes abrieron la urgencia por saber quién era Alicia Raboy, la madre” (Enríquez, 2013).

<sup>344</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>345</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

el nombre en adelante también me quedaba chica. Uno es mucho más que un hijo de alguien, sobre todo cuando se vuelve adulto, quizás cuando éramos adolescentes tenía sentido pensar la cuestión en función de ser hijos porque bueno, estábamos empezando a ser adultos sin la herramienta que te dan los padres, entonces bueno, ahí sí tenía sentido porque todavía éramos muy niños. [...] cuando uno es grande, por más que haya tenido una infancia de orfandad, uno es sus propios padres, también uno encuentra sus referentes, su modo de hacerse. Entonces a mí lo que me pasaba era que tenía la sensación de que estaba un poco invisibilizado el tema de los niños como víctimas directas. Sí está el tema muy visible de los chicos nacidos en cautiverio pero la verdad es que los chicos secuestrados, torturados, asesinados en los centros clandestinos no está muy revisado, y nos pasa a nosotros mismos, a los chicos que estuvimos en esos lugares. [...] Entonces a mí me sirvió mucho darme cuenta de eso porque no había ni siquiera un reconocimiento del Estado.<sup>346</sup>

En ese marco general de defensa de causas propias que trasciende su propia historia, Urondo Raboy sostiene: “no es por hija [léase en sentido generacional] que escribo, escribo porque tengo una experiencia propia que contar”, porque “había cosas que nadie las estaba diciendo, y había cosas que era necesario que las dijera yo porque estaba atravesando una experiencia muy particular” que “necesitaba” compartir.<sup>347</sup>

Si volvemos a la idea de Mannheim (1993) según la cual “dos generaciones que se siguen entre sí combaten siempre, en el mundo y en sí mismas, cada una a un antagonista distinto” (p. 217), las “causas propias” pueden reenviarnos a esa “historia similar” a la que hacía referencia Pron. No obstante, la idea de querer más “para más personas”, como decía Pron, convive con la interpretación de Oloixarac respecto a una izquierda que se autovictimiza en su “mediocridad”. En esa sintonía, mientras Julián López considera que discute la cristalización de la memoria durante el kirchnerismo, otras lecturas han señalado cierta romantización en la figura de la madre militante:

Yo me acuerdo que alguien me había contado que Félix Bruzzone había dicho que bueno, ‘la muchacha’ estaba bien pero que como que había que dejar de romantizar, qué se yo. Y a mí me sorprendía mucho que no hubiera leído la furia final de la muchacha cuando estas dos cartoneras que están por fuera del discurso de la memoria, esos dos cuerpos argentinos que no entran, que no son cobijadas por el discurso de la memoria, se le cagan de risa al protagonista. Yo lo adoro a Félix, lo adoro y nada, está todo bien, por supuesto, pero bueno, eso, ahí hay claramente una opción de orden político en la muchacha.<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020. Y agrega: “en el blog lo que me interesaba era recuperar la memoria infantil del genocidio como una cosa más arquetípica, [...] cuál es el impacto del terrorismo de Estado en una memoria generacional. Y la verdad es que de ahí también salieron unos testimonios súper interesantes, riquísimos, de gente que tiene el mismo tipo de pesadilla, de gente que sin conocerse atravesó por formas parecidas de representaciones del miedo. Esa es un poco la base de donde viene este tema y cómo me paro yo frente a lo que se llama literatura de hijos”. Cuando en el fragmento citado la autora dice “uno es sus propios padres” nos remite a Semán (2011, p. 180): “Hijos nuestros, de nosotros mismos”.

<sup>347</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>348</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero 2020.

### 6.3 Reflexiones finales

En este capítulo nos preguntamos por la composición generacional de la “literatura de hijos”, a la luz de la teoría de Karl Mannheim. Para ello, nos basamos en los testimonios de los escritores a partir de la realización de entrevistas en profundidad.

Al decir de Mannheim (1993), “la entelequia generacional” que se abre camino “no tiene la misma posibilidad de abrirlo en todos los ámbitos, en todas las *esferas del espíritu*. Las esferas particulares pueden, en cada ocasión, servir para fomentar u obstaculizar el proceso por el que la entelequia generacional se manifiesta”; en este sentido, habría que preguntarse “hasta qué punto los varios impulsos de las corrientes y de las generaciones y los principios formativos presentan una afinidad con determinados ‘géneros’, y si acaso no acuñan ellos mismos géneros nuevos” (p. 239). Consideramos que para comprender la formación de las obras literarias que integran nuestro corpus de estudio es necesario atender a la existencia de cierto sentir generacional que se constituye de acontecimientos históricos compartidos. En este caso, aquellos hechos que resultaron significativos para los autores fueron el fin del consenso neoliberal y la crisis del 2001, generadores de subjetividades particulares. En este sentido, las apreciaciones de los escritores varían y mientras algunos de ellos reconocen –o descubren luego de publicar– una problemática común –la memoria setentista– y una forma de disputar el sentido –la escritura literaria– no necesariamente lo hacen de la misma forma, ni contra el mismo antagonista.

De este modo, vimos que las trayectorias de los escritores están mediadas por la Historia en sus historias y, aunque no haya sido un movimiento deliberado –“no hicimos nada en ese sentido”, sostenía Bruzzone– sino producto de las lecturas académicas, críticas y del mercado editorial, es evidente que todos ellos coinciden en la escritura como práctica que les permite tomar posición en el campo cultural y conocerse entre sí, una respuesta generacional a un pasado por momentos inexplicable e imposible de significar sin la práctica creativa e imaginativa de la literatura.

## **Cap. VII. *Nadie escribe sin herencia.* Tradición selectiva en la literatura de hijos y literatura como discurso que dice lo (de otro modo) incomunicable**

El objetivo de este capítulo es conocer y analizar los motivos por los cuales entre todas las actividades artísticas posibles, Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Pola Oloixarac, Ernesto Semán, Patricio Pron, Mariana Eva Perez, Ángela Urondo Raboy, Raquel Robles, Julián López y Marta Dillon han escrito narrativas que discuten la memoria setentista a la luz de los interrogantes del presente. Frente a la aparente homogeneidad que ostenta la categoría “literatura de hijos”, sostenemos que en las representaciones de estos escritores habitan tradiciones y apropiaciones literarias diferentes que difícilmente se agoten en dicha categoría en tanto género (Daona, 2017) o en la “literatura sobre dictadura” (Gamerro, 2015).

Buscamos mostrar que si bien existe un contexto socio-histórico compartido y cierto sentir generacional, operan en las representaciones de los escritores miradas singulares respecto a la literatura, versiones *selectivas* respecto a un “pasado configurativo” (Williams, 2009, p. 153). Para eso, con el fin de tensionar la categoría “literatura de hijos” y complejizar el agrupamiento de las producciones, nos preguntamos por las referencias y herencias literarias de los autores, así como por las formas que asume la disposición a la escritura en cada caso. A partir del sentido que prevalece en sus testimonios recabados tras la realización de entrevistas en profundidad, organizamos las disposiciones a partir de tres series, hecho que responde a una organización del material antes que a distinciones estancas de límites claros: I. *La escritura como necesidad*; II. *La necesidad de contar una experiencia propia*; y III *La escritura como discusión con la generación anterior*. Además de disposiciones biográficas, generacionales y contextuales, consideramos que cada trayectoria responde a motivaciones literarias que contribuyen a explicar la *apuesta* por la escritura como forma de intervención en el campo cultural, donde la escritura supone cierta “creación de una identidad de escritor” (Heinich, 2010, p. 87), y muy especialmente la posibilidad de comunicar experiencias difícilmente transmisibles en otros registros discursivos (Williams, 2003, p. 46).

## 7.1 El problema de que Borges y Cortázar no sean un problema

En “Temporada de lectores”, la mencionada charla del Liceo Víctor Mercante de La Plata en 2018, uno de los asistentes pregunta a Raquel Robles acerca de la orfandad literaria de “los hijos”, esa “carga pesada” que representan “los Saer, los Borges y los Cortázar”.<sup>349</sup> La respuesta de Robles nos conduce a la pregunta acerca del valor literario de la “literatura de hijos”, al reconocimiento de la puesta en forma de las producciones *más allá* de las biografías explicitadas en los paratextos, y es la siguiente:

Puede ser, pero también es un problema que Borges, Cortázar no sean un problema para estos escritores. Para mí es un problema. *Nadie escribe sin herencia* [...] cuando no hay padres literarios que te cobijen entonces me parece que el peso de tu vida es más grande que el peso de tu oficio. [...] es como los escritores post Segunda Guerra Mundial, hay una huella ahí que es imposible de no ver, y escritores muy distintos desde Marguerite Duras hasta Jorge Semprún, son gente muy diferente, sin embargo, la marca está, pero estas dos personas que nombro justamente, *la vida tiene un peso específico pero la herencia literaria tiene otro* [...] Entonces no es que no quiero sentarme en la mesa con hijos e hijas, sino que cuando [...] *pesa más la herencia de lo que viviste que la herencia de tus padres literarios* [...] para mí ahí hay un problema, que es el espontaneísmo, que es escribir como catarsis o porque tengo una historia que “vale la pena ser contada” o “necesita ser contada”, escribir como “intervención social”, escribir “para que” se sepa, “para que”. Entonces cuando la literatura tiene un objetivo tan claro, porque toda literatura tiene un objetivo, pero cuando es tan puntual, tan claro, para mí pierde, con todo respeto, valor literario. Entonces el objetivo para mí tiene que ser multívoco, tiene que ser un objetivo que te sorprenda [...] Cuando está tan dirigido a “mantener viva la memoria”, yo digo: hagan tesis. Dedíquense al trabajo académico, que está re bueno. Dedíquense a escribir sociología, que es muy importante. La literatura es otra cosa, otro asunto. (‘1:36:16)<sup>350</sup>

Estamos en una zona de la trama conformada por la “literatura de hijos” como hecho social que no suele ponerse de relieve en los análisis académicos y culturales, y es la del valor literario, la dicotomía entre la experiencia biográfica y la innovación formal / destreza estilística, aspecto que cobra relevancia en la voz de una escritora como Raquel Robles, que además de ser “hija” de desaparecidos ha ingresado al campo literario con la consagración por su novela *Perder*, es decir, previamente a la escritura de *Pequeños combatientes*, producción que integra la categoría en cuestión. En términos más generales, es algo que también señala Maximiliano Tomas (2005) en el prólogo a la antología *La joven guardia*:

los escritores que en la actualidad están creando su obra no lo hacen a la sombra de ningún padrinazgo determinante. Han leído, gustan y reniegan de los nombres más

<sup>349</sup> Descubrimos y confirmamos que quien realiza la pregunta es Ramón Inama, poeta y columnista de “Los libros de la buena memoria” en “HIJOS de 30000”, FM Radio Universidad de La Plata.

<sup>350</sup> Esta postura de Robles es previa a *Pequeños combatientes*: en *Ni el flaco perdón de Dios* cuenta que cuando tenía 19 y estudiaba el profesorado en expresión “Me negaba a que me vieran como algo especial o que me hicieran concesiones” (en Gelman y La Madrid, [1997] 2017, p. 228).

difundidos de la literatura argentina del siglo XX, y son capaces de establecer sus referencias y herencias literarias. Pero no cargan con el peso de escribir bajo el signo de un Borges o un Cortázar [...] En este sentido son, tal vez, la generación creadora literariamente más libre que ha existido hasta hoy. (pp. 17-18)<sup>351</sup>

Y también coincide con lo señalado por Diego Grillo Trubba (2007) en el prólogo de la antología *En celo*, al notar que los integrantes de la “nueva narrativa argentina” (NNA) “gozan de una libertad inusual”:

a diferencia de generaciones anteriores, sobre las que revoloteaban los fantasmas de Borges y Cortázar, entre otros, estos nuevos escritores no necesitan desarrollar su obra a partir de un diálogo constante con el pasado ni tampoco se plantean como desafío elaborar estrategias para superar a sus generaciones precedentes; [...] varios de estos autores no tienen pruritos en ser clásicos si se requiere, experimentar cuando lo necesitan y emular cuando les resulta indispensable. (pp. 9-10)

Los escritores que integran nuestro corpus mantienen un diálogo con el pasado setentista, con esas *versiones del pasado* que se disputan en el presente. Sin embargo, la afirmación en torno a la orfandad literaria permanece resonando hasta adoptar la forma de un interrogante. En 2018, en el marco del programa de radio “Hijos de treintamil”, su columnista Ramón Inama pregunta a Juan Aiub –poeta e hijo de un militante desaparecido– por la relación de su escritura con su historia. Aiub (2018) responde:

durante mucho tiempo fuimos grandes escritores de panfletos o de documentos, ¿no? yo creo que en algún momento eso ha atentado inclusive contra nuestra ficción, con nuestra creación, y de eso también me di cuenta de grande. Y el otro día no hace mucho tiempo lo escuché a Félix Bruzzone decir que él podía escribir algunas cosas que escribía porque no había militado en H.I.J.O.S., no sé si lo escuchaste a eso. Y me parece interesante la reflexión, más allá de que pueda ser una pequeña provocación, o hacer ruido, hay, en mi caso, cuando me vinculo a la poesía o a la prosa, casi una batalla por salirme de lo autorreferencial. Y eso es muy difícil de conseguirlo, es algo con lo que insisto yo, y todavía no lo logro, ya sea en poesía, ya sea en prosa, siempre termino en lugares asociados a nuestra historia.

Tal como ha declarado en algunas entrevistas, Félix Bruzzone no militó en H.I.J.O.S., al igual que los protagonistas de su producción literaria: desde el narrador de “Sueño con medusas” de su libro de cuentos *76* (2015) hasta el de *Los topos* (2014), que, pese a que “algunas cosas” le atraen –como los escraches–, “por cobardía, o idiotez, o inteligencia” se niega a participar (p. 17). Según el escritor, uno de los motivos es la carencia de “espíritu detectivesco”: “Es como si mi forma de llegar a esas

---

<sup>351</sup> Allí Patricio Pron publica su cuento “Dos huérfanos” (pp. 127-134).

cosas fuera más a través de la ficción que a través de investigaciones” (Bruzzone en Arenes y Pikielny, 2016, p. 33).

Mientras la Historia apunta a construir la memoria colectiva voluntaria, la literatura trabaja con la memoria involuntaria (de Diego, 2014). La investigadora Ilse Logie (2015) atribuye la invención a la que acuden los escritores de segunda generación de postdictadura “a una voluntad expresa de deconstruir la supuesta sinceridad de los discursos anteriores y de conjurar algunas manifestaciones ya caducas de la memoria colectiva”,

pero aún más a una urgente necesidad biográfica: la de sustituir mediante la ficción a figuras ausentes tan fundamentales como son los padres. En este sentido, el recurso a la ficción es muchas veces el único medio que tienen a su disposición para explorar el enigma que rodea los orígenes familiares y para reconstruir la experiencia de la pérdida. (p. 78)

Si bien coincidimos, no en todos los casos el recurso a la literatura responde a una “necesidad biográfica”, en tanto no todos los escritores de nuestro corpus tienen a sus padres desaparecidos, motivo que nos conduce a emplear el concepto de “hijos simbólicos” (Logie y Willem, 2015). Al mismo tiempo, considerar la escritura en términos de “voluntades” puede ser problemático en tanto no necesariamente las razones que conducen a los escritores a producir literatura sobre memoria setentista resultan deliberadas, sino advertidas en retrospectiva, luego de haber publicado y haber sido leídos en esa clave por el sistema de legitimación. Entonces, ¿qué es aquello que interpela a los escritores a producir las obras que integran nuestro corpus y qué referencias literarias recuperan?

## **7.2 Entre el peso de la vida y el peso del oficio**

### **I. Escribir como *necesidad***

1. *Una necesidad íntima*. Laura Alcoba se exilia a sus diez años en Francia, donde se reencuentra con su madre. Allí realiza los estudios secundarios y universitarios, dedicándose a las Letras. Luego de su visita a la Argentina en 2003 junto a su hija, comienza a escribir *La casa de los conejos*, publicada en 2007 por Gallimard y en 2008 por Edhasa. Interpelada por la necesidad de olvidar, Alcoba advierte que primero debe recordar: tal como le confiesa a Diana Teruggi en el prólogo de su primera novela, su “esfuerzo de memoria” tiene como objetivo “ver si consigo, al cabo, de una

vez, olvidar un poco” (p. 12). Entonces, para Alcoba, la forma de elaborar los puntos de intersección donde la Historia se encuentra con su historia es escribir literatura.<sup>352</sup>

Hasta ese momento Alcoba no había publicado y conocía las dificultades de hacerlo en el campo editorial francés: “acceder a una primera publicación es complicado, y por lo tanto no podía estar segura de si el libro se iba a publicar”. Sin embargo, esa escritura se manifestaba como una “necesidad íntima, emocional”, la de contar una historia literaria a partir de sus vivencias de infancia argentina.<sup>353</sup> No obstante, Alcoba escribe en francés y se imagina a un eventual lector de esa nacionalidad, y son francesas sus principales referencias literarias.<sup>354</sup>

Una de las lecturas catalizadoras de la formación de *La casa de los conejos* es *La escritura o la vida*, de Jorge Semprún, libro que *marcó* a la autora.<sup>355</sup> Pero además, el escritor fue una de las primeras personas a las que Alcoba envió su manuscrito. Junto a él, una referencia en relación a su propia escritura es Annie Ernaux, quien trabaja la memoria social en clave autobiográfica y ha publicado buena parte de su obra en Gallimard. Al igual que Ernaux, en reiteradas ocasiones Alcoba ha manifestado que, aunque la “materia prima” con la que trabaja en *La casa de los conejos* es autobiográfica, no considera que el resultado de su escritura lo sea. Así, si bien en sus dos primeras novelas “hay una dimensión personal”, su objetivo es “indagar sobre algo que tiene que ver con la memoria colectiva” (en Mendez, 2014).

También de rasgos autobiográficos, Alcoba recupera a la escritora italiana Rosetta Loy. Tanto ella como Ernaux, son las referencias con quienes “en un subsuelo

---

<sup>352</sup> Alcoba dice que fue necesaria “una toma de contacto físico” con la casa de La Plata para escribir (Menestrina, 2020, p. 70). Como mencionamos en el capítulo I, una de las primeras producciones literarias “de hijos” es el libro de Suárez Córca (1996). Sin embargo, consideramos que la consolidación de esta categoría comienza con *La casa de los conejos* y *Los topos*. Siguiendo a García Canclini (2010a) podríamos decir que lo que se ha modificado no ha sido la puesta en forma sino sus “relaciones” con el campo cultural, con “la estructura social” (p. 38).

<sup>353</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020.

<sup>354</sup> El epígrafe de la edición de Edhasa lleva las palabras del poeta Gérard de Nerval. Alcoba considera que el francés le ayudó a “tomar distancia para volver a esa historia argentina”, que le permitió “salir” del “mandato del silencio” (Menestrina, 2020, p. 74). Curiosamente, Gallimard publica su novela en la Biblioteca de autores franceses, mientras Edhasa en la colección literaria argentina (p. 68). La edición francesa “tiene el subtítulo de ‘une petite histoire’, la tapa de la edición argentina solamente señala que se trata de una novela. En el contexto francófono, el subtítulo [...] hace referencia a la distinción [...] entre historia con minúscula e Historia con mayúscula, de las que la ‘pequeña historia’ corresponde a una versión no oficial en contraposición a la Historia Oficial” (Forné, 2010, 67).

<sup>355</sup> Tras el golpe franquista, Semprún (Madrid, 1923) se muda con su familia a París donde estudia Filosofía. Cuando el nazismo ocupa Francia, es detenido y trasladado al campo de concentración de Buchenwald y liberado tiempo después.

de la escritura, estaba dialogando al escribir *Manéges*".<sup>356</sup> Como vemos, Alcoba construye su tradición literaria a partir de autores contemporáneos cuyas producciones tienden a representar problemáticas universales, como los regímenes totalitarios y la memoria colectiva, en íntima relación con sus respectivas biografías. En este sentido, su escritura dialoga en una trama de literatura autobiográfica donde la historia se cruza con la Historia, a la vez que aspira a trascender las particularidades del contexto en que surge. Por este motivo, la autora solicita que *La casa de los conejos* no sea leída como autobiografía, sino en tanto literatura.

2. *Siempre necesité escribir*. Egresado de Letras por la Universidad de Buenos Aires, Bruzzone recuerda que "ser escritor" era "un deseo" que tenía desde chico:

podía concretarse o no, como cualquier deseo. Eso no me importaba tanto, sí seguía ese deseo. Ahora, lo que sí fue siempre una necesidad fue escribir, siempre necesité escribir. Sean las cartas a mi abuela [...] o sea lo que sea siempre como expresar por escrito cosas. Y bueno, ahora es la ficción, digamos, pero bueno, no sé el día de mañana, que siga siendo la ficción.<sup>357</sup>

Sumado a esto, Bruzzone considera que lo sucedido durante el terrorismo estatal es "material literario", precisamente porque "lo más importante" es "lo que nunca se va a poder decir": "nunca se va a saber qué pasó con todas esas personas; qué les hicieron, dónde están":

Entonces la literatura es eso: contar algo pero para contar otra cosa que no se sabe. [...] Lo tenemos ahí en nuestra historia, a veinte metros, ¿por qué no usarlo? Más allá de que sea mi propia historia en muchos casos. Por eso a mí me parece material recontra literario la dictadura, no por el hecho de dar testimonio o tener que salir a levantar las banderas sino más que nada por eso, porque es tan importante esa imagen de la ausencia.<sup>358</sup>

De esta manera, al retacear información, los discursos de la dictadura funcionan como una narrativa ficcional que opera sobre la realidad (Piglia, 2000). Dentro de ese marco, a Bruzzone la "perspectiva" de un afectado por la dictadura le resultaba "interesante", porque implicaba abordar el tema desde los bordes, desde la segunda

---

<sup>356</sup> Entrevista personal a Laura Alcoba, 23 de mayo de 2020. También menciona a autores de cuentos infantiles como los hermanos Grimm y Charles Perrault (Menestrina, 2020, p. 77).

<sup>357</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. Se refiere a su abuela paterna que vivía en la provincia de San Luis. Bruzzone también escribió libros infantiles a pedido: *Julián en el espejo* (2014, Adriana Hidalgo) y *Julián y el caballo de piedra* (2016, Pípalá).

<sup>358</sup> La idea nos remite a "Tesis sobre el cuento" (Piglia, 2014). Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

generación, en un personaje que hereda un problema que lo convoca, pero ante el cual se resiste porque “no quiere o no puede”:

En aquel momento [se refiere a su novela inédita, previa a *Los topos*] creo que era más bien lo único que podía hacer. Insisto, había encontrado en esa novela que nunca publiqué esa perspectiva que, para mí, al menos, era como algo interesante: esa perspectiva de alguien que no había participado de eso que estaba medianamente afectado, no había sido víctima, y de golpe bueno, se encontraba frente a una situación que tenía que resolver que estaba relacionada a eso. En el caso de esa novela tener que vengarse de alguien a instancias de que el tío lo arrastraba a eso.<sup>359</sup>

Entonces, con la “necesidad” de escribir y la identificación que la propia experiencia puede resultar interesante en términos formales, Bruzzone comienza *Los topos*, un proceso que, sin embargo, asegura fue “más bien intuitivo”. No obstante, el escritor tenía en mente libros que trabajaban desde “una carga muy testimonial, reflexiva, una visión filosófica sobre los años setentas”, una mirada propia de la generación precedente, elemento que lo interpeló a tensionar lo decible, a discutir, a “ver qué otra cosa se podía hacer con todo aquello” (Bruzzone en Alba, 2018).<sup>360</sup>

Entre sus referencias literarias está Rodrigo Fresán (Alba, 2018), cuyo libro de relatos *Historia argentina* constituye, al decir de Drucaroff (2011), “la primera ficcionalización con perspectiva generacional propia”, con características literarias similares a las que suelen señalarse en la narrativa de Bruzzone: el alejamiento del realismo y “la voluntad provocativa y políticamente incorrecta de revisar la historia reciente nacional” (pp. 100-102).<sup>361</sup> Bruzzone recupera el libro de Fresán como antecedente de su propia literatura pero al mismo tiempo toma distancia; pese a la incorrección política con que ambos elaboran el terrorismo estatal, sus modulaciones son distintas.<sup>362</sup>

De este modo, Bruzzone se pregunta qué más se puede decir sobre la dictadura, “hasta dónde puedo identificarme con eso, y recién ahí veo cuáles son los materiales literarios, los elementos que pueden llegar a armar algo con eso. Tiene que ver con mi

---

<sup>359</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. Agrega que “en esos relatos de búsqueda, medio que lo que debería terminar pasando es que uno para”, es decir, no se completa el sentido, una de las características de la literatura.

<sup>360</sup> El entrevistador, Leonardo Alba, sugiere *La casa operativa* (Feijóo, 2007) de la generación setentista.

<sup>361</sup> Primera generación de postdictadura, Fresán confronta “estética e ideológica[mente]” con la generación setentista al apelar al cinismo y al humor; aunque hay “narcisismo herido y frivolidad”, “entabló una discusión nueva, necesaria y autoconsciente contra el discurso políticamente correcto de la izquierda” (Drucaroff, 2011, pp. 91-101).

<sup>362</sup> Según Bruzzone (2018) Fresán es de los “autores bastante gorilas” de los 90, “donde valía todo”; un escritor que se había “atrevido a estos juegos” aunque “de una forma casi estúpida, con un desapego total”. También suele pensarse la obra de Bruzzone en relación a César Aira. Dice Bruzzone: “Aira nos permitió desestructurar, derribó alambrados” pero “se convirtió en un autista” (en Mattio, 2014).

mundo”.<sup>363</sup> La escritura literaria le permite tomar como insumo una experiencia biográfica y “extrañar” lo cotidiano, “darle una vuelta, desautomatizarlo”, *pasarla por el cuerpo*:

tiene que pasar por lo sensible, tenés que sentirlo, es como medio cursi lo que te digo, pero no sé, tenés que tener empatía con eso, con el hecho ese que querés contar, si es que es un hecho, o con el personaje, con la situación, la historia, incluso... Tenés que intentar acercarte lo más posible y que te genere algo, y si no te genera algo puede ser la mejor historia del mundo, o el mejor personaje del mundo o lo que sea pero no sé, capaz que uno no se permite que eso fluya a través de uno”.<sup>364</sup>

Si bien su representación de sí mismo no es la de un *gran* lector, Bruzzone asegura que sus lecturas dependen de la época.<sup>365</sup> Sus referencias literarias también incluyen a Roberto Bolaño, a quien “nadie menciona” pese a que “fue una enorme influencia” para su generación: “de algún modo nos contagiamos de esa posibilidad de *escribir la derrota a través de la propia historia*, obviamente que un poco tergiversada y ‘literaturizada’, y ‘posmodernizada’ incluso, y atribuirle sus propias singularidades y convertir eso en material literario nuevo”.<sup>366</sup> Como vemos, Bruzzone realiza el movimiento inverso al de Alcoba: mientras la escritora espera no ser leída en clave autobiográfica, al resaltar ese gesto de Bolaño, Bruzzone toma la memoria colectiva y la sintetiza en la particularidad de su propia historia.

Además, su “ídolo literario” es Martín Rejtman; Bruzzone rescata especialmente el cuento “Algunas cosas importantes para mi generación” en donde los personajes “van por la ciudad un poco errantes” y

de fondo aparece uno de los levantamientos carapintadas. En *ese tratamiento de lo histórico* en ese cuento, para mí había como una clave. Ahí es lo más evidente que veo en Rejtman, en general, en sus cuentos me parece que de fondo está eso de qué pasó después de la dictadura. (Bruzzone, 2017, nuestras cursivas)

---

<sup>363</sup> Entrevista personal a Bruzzone, 1 de junio de 2018. Aunque “cada relato arma su propio lector”, al escribir Bruzzone piensa en su tío, un lector más de historia que de literatura. Recordemos que previo a *Los topos* había escrito un relato en el que un tío intentaba arrastrar al protagonista a un acto de venganza. Ese tío aparece en “2073”, en el libro de cuentos *76*.

<sup>364</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018. Para ilustrar su postura menciona al escritor Carlos Busqued y asegura que él no podría haber escrito *Magnetizado* (2018) –entrevistas con un asesino serial de taxistas– “porque no podría dejar que me atravesara ese personaje que está contado en la novela, que es un loco siniestro”. Respecto a la legibilidad de su literatura también Mariana Eva Perez dice “quiero que lo que escribo se lea, y que sea popular en el sentido de que tenga un alcance importante y que lo pueda leer cualquiera, es cierto”. Entrevista personal, 5 de junio de 2018.

<sup>365</sup> “O sea, no es que no me gusta, me aburro un poco leyendo. Cuando me aburro me frustró. Cuando hay algo que no me gusta o me aburre, me frustró y después agarrar otro libro me cuesta porque digo ‘me voy a volver a frustrar’ ¿Viste cuando no querés quemarte otra vez con lo mismo? Supongo que le pasa a cualquier lector, que le cuesta mucho encontrar un libro que lo fascina. A mí me gusta mucho la lectura cuando me fascina algo, pero hasta encontrar ese libro pasa tanto que... me cuesta volver a empezar otro. Entonces hay como una especie de tensión permanente en mi vida con el tema de la lectura”. Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018.

<sup>366</sup> Entrevista personal a Bruzzone, 1 de junio de 2018, nuestras cursivas.

Su testimonio da cuenta de una cercanía generacional de sus personajes y los de Rejtman –quien forma parte de la generación intermedia, entre la de militancia setentista y la de los hijos, la misma que Fresán–, en la forma en que la Historia puede aparecer en la literatura y especialmente en la continuidad de lógicas propias de la dictadura en el escenario público, la relación entre Historia e historia(s).<sup>367</sup> Por otro lado, *Los topos* puede ser definida como “una novela realista” –como promete su contratapa–, como “policial negro”, como novela onírica o incluso de deriva, rasgo que lo acerca a Aira.

Finalmente, entre sus lecturas está Manuel Puig –la influencia más explícita se da en su cuento “Susana está en Uruguay”, en 76– y de Ítalo Calvino, con quien Bruzzone dice haberse “fascinado” en algún momento:

me gusta leer lo que está en sintonía con lo que me pasa en cada momento [...] me acostumbré mucho a eso, a leer así, salteado, por la mitad, comienzos... No sé, para mí la relación con la lectura y con la escritura es muy de la primera impresión, de la pura materialidad de la escritura. Como que todo lo que viene después ya casi que no. Yo a veces siento que con haber leído 20 páginas ya está [...] me parece que en ese comienzo ya uno palpita lo que hay. Mordés una mandarina y te das cuenta si está buena o no. [...] Y eso de leer salteado siempre me interesó aparte porque tiene que ver con cómo yo construyo mi propia escritura, que no sé si es necesario contarlo todo. Que el lector arme un poco el libro.<sup>368</sup>

3. *Escribo porque no lo puedo evitar*. En el caso de Julián López, su formación es autodidacta. El autor de *Una muchacha muy bella* (2013) también se dedica al teatro –“no podría decir que es una carrera de actor porque es bastante espasmódica”– y quería ser director de cine: hizo cursos con Ariel Sandoval, que le abrió la puerta a films extranjeros.<sup>369</sup> En 2004 publicó un libro de poemas, *Bienamado* (Carne Argentina, 2004). De su testimonio se desprende que encuentra en la escritura literaria “un goce” que, por momentos, reconoce “muy padeciente”: para López el acto de escribir presenta

---

<sup>367</sup> Bruzzone (*Programa Bibliotecas para armar*, 2017) rescata producciones de fines de los 90 como *Estrella distante* de Bolaño (1996) y *El terrorista* de Daniel Guebel (1998) precisamente porque se trata de “novelas en las que se veían las consecuencias de, más que la dictadura en sí”. Según el periodista Patricio Lennard (2007) esto responde al “giro historiográfico” y a la forma “en que cierta crítica especializada ha implantado la idea (a partir de una serie de novelas de Piglia, Saer, Fogwill y Gusmán, Prieto, Chejfec, Gambero y Kohan) de que lo histórico puede ser el campo de operaciones par excellence de la literatura argentina, y la más adecuada carta de presentación para ingresar a un corpus. Casi un mandato que se ha diseminado, en numerosos textos, en eso que podríamos llamar “efectos de realidad histórica”.

<sup>368</sup> Entrevista personal a Félix Bruzzone, 1 de junio de 2018, nuestras cursivas.

<sup>369</sup> “Sí vivo de la literatura, digamos, de dar clínicas de obra básicamente de manera privada y también soy docente de la carrera de Artes de la Escritura de la UNA. Doy taller de narrativa y taller de escritura ahí”. Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

“momentos magníficos de mucho esplendor, [que] son los menos, en general es un goce doliente”.<sup>370</sup>

Al igual que venimos observando en esta serie, López plantea su relación con la escritura en términos de necesidad, y la infancia aparece como un momento inicial: “empecé a escribir de chico y entonces supongo que escribo porque no lo puedo evitar. A mí, algo que me sigue interesando, mucho, de la escritura es la brutalidad. Cómo la escritura, por lo menos en mi caso, me asalta” (López, 2015, p. 71). En su materialidad, la escritura se representa como un gesto musical y pasional, espontáneo:

Escribo poco y tengo procesos súper largos, pero *en algún momento algo precipita y yo tengo que ir ahí*, claramente. Me pasó con la novela que no tenía previsto escribirla, incluso estaba bastante tranquilo con la escritura. *Sabía que iba a ser una actividad que iba a desplegar siempre*, pero no tenía el proyecto de ser escritor, y *de repente apareció y no tuve manera de negarme. Tenía que estar ahí y hacer lo mejor que pudiera hasta agotar eso*, y así fue. (López, 2015, pp. 71-72, nuestras cursivas)

Como inferimos de este fragmento, la escritura se presenta de forma ambigua pero no necesariamente contradictoria. En su testimonio López ofrece el proceso de producción de su primera novela como resultado de un estado de inspiración –mirada romántica (Heinich, 2010, p. 87)– al tiempo que sostiene que la escritura literaria es un oficio y, como tal, es posible enseñar y aprender. En este cruce, López asegura que en el momento en que comienza a escribir *Una muchacha muy bella* era consciente de que la publicaría, aunque desconoce el motivo de esa certeza y la explicación es casi sobrenatural:

Qué es lo que me hizo saber qué la iba a publicar, no lo sé exactamente, pero hay materiales que aparecen con *una potencia que es muy misteriosa* para el escritor o para quien la escribe, *pero con muchas certezas*. Una de las certezas era que era una novela, y que la tenía que publicar. Te diría más: que la iba a publicar, que iba a ser publicada. Es parte de cómo se presentó el material ante mí, cómo se presentó esa escritura ante mí.<sup>371</sup>

La escritura asume la forma de una “expresión espontánea de su creador” (Zolberg, 2002, p. 28). En esa sintonía López menciona la existencia de “alucinaciones auditivas”, apariciones que no dependerían de él:

---

<sup>370</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020. Su relación con la escritura literaria se replica en la representación que tiene de la enseñanza: en sus talleres y clínicas privadas de escritura dice transmitir que al escribir “uno tiene que ser un megalómano, tiene que sentarse y decir ‘yo voy a escribir una novela’” y, una vez allí, “cuando empieza a aparecer el material uno tiene que ser un trabajador muy modesto y muy humilde y tratar de entender ese material que está apareciendo y qué necesidades tiene y cómo se tiene que manifestar”. En ese sentido, continúa, “uno tiene que demoler cualquier aspiración personal y propia”.

<sup>371</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

En la novela, es una escena muy pueril, yo estaba viajando en colectivo y se me ocurrió la frase *mi madre era una muchacha muy bella*, y me pareció que tenía música y que probablemente iría a convertirse en poema. Me suele pasar eso, yo nunca tomo nota, ni tengo una libreta, no tengo ninguno de los ritos de escritura previa, porque soy muy desordenado y porque *confío en que si ahí hay algo va a volver a aparecer*. Y efectivamente, a los días me siento a escribir el poema y *apareció una novela*. Desde el minuto cero, empecé a escribir y *apareció una novela*. (López, 2015, p. 76, a excepción de la frase, nuestras cursivas)

López ofrece una representación romántica respecto a su relación con la escritura literaria, en consonancia con el rol que asigna a los escritores: “las voces de la comunidad”; para el autor de *Una muchacha muy bella* la literatura es “la forma en que una comunidad se apropia y se adueña y amasa su propio lenguaje”.<sup>372</sup> En esa clave, el escritor oficiaría de intermediario, un mediador que logra captar aquello que circula en el inconsciente social y lo transforma en arte, razón por la cual el resultado “excede absolutamente la intencionalidad de los trabajadores de esa argamasa de la literatura que es el lenguaje de una comunidad”.<sup>373</sup> Su mirada denota la figura del autor increado que permanece por fuera de las condiciones sociales que lo forman, y se materializa en enunciados como “algo precipita y yo tengo que estar ahí”, “apareció y no tuve manera de negarme”. El testimonio de López es el único en esta dirección, acaso la forma de legitimar su pertenencia a la “literatura de hijos” al prescindir de la filiación biológica.

Entre sus referencias literarias, además del *Diario de una princesa montonera* al que considera “un libro absolutamente genial y deslumbrante”,<sup>374</sup> Julián López recupera *Poder y desaparición*, de Pilar Calveiro ([1998] 2014) y *Paralelas y solitarias*, de Adelaida Gigli (2006),<sup>375</sup> referencias que nos interesan por su temática pero también en sentido meta-literario. Consideramos que en clave de *predispuesta continuidad* (Williams, 2009, p. 154), al mencionar esas producciones López direcciona la forma en que espera sea leída su novela, esto es, en tanto resistencia al imperativo de identificación con los discursos sobre memoria.

---

<sup>372</sup> Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

<sup>373</sup> Ídem.

<sup>374</sup> Para López es superior por “la entrada al blog. Y después tiene un desparpajo muy inusual y una osadía de pensamiento que no es común y no era común en el kirchnerismo, que era una cosa más encolumnada”. Además, aquello que lo “deslumbra es la osadía de pensar desde la identidad de hija que tiene Mariana, pensar la romantización, el problema, o problematizar los discursos de la memoria, problematizar las personalidades de los discursos de la memoria, de los organismos, problematizar las políticas de la memoria, etcétera, etcétera, etcétera, siendo quién es y siendo parte muy protagonista de esa historia”. Entrevista personal a Julián López, 29 de enero de 2020.

<sup>375</sup> Lecturas a las que arriba por María Moreno, figura significativa en esta trama si pensamos que a su taller de crónica asisten López y Mariana Eva Perez, además de ser quien “supervisó” el *Diario...* y “acercó la propuesta a Capital Intelectual”. Comunicación personal con Mariana Eva Perez, 24 de septiembre de 2020. Moreno también trabaja el manuscrito de *Aparecida*, de Marta Dillon.

En el caso de Gigli, madre de Lorenzo y María Adelaida Viñas, militantes desaparecidos, López rescata el gesto de la autora de sustraerse de la enunciación pública y de la identificación con la tragedia. El escritor reivindica en la escritura de Gigli el acto de resistencia a formar parte de una organización (como Madres de Plaza de Mayo) y el hecho de vivir su dolor en privado.<sup>376</sup> Del mismo modo, consideramos que López recupera del libro de Calveiro su enunciación distanciada: lo que podría haber sido un testimonio en tanto sobreviviente de un campo de concentración de la dictadura militar es enunciado por la autora a través de una tercera persona, con el objetivo de realizar un aporte a las ciencias sociales a partir de la rigurosidad del registro académico (Sarlo, 2005).<sup>377</sup> Así, las producciones de Gigli y Calveiro parten de materiales autobiográficos, pero niegan la posición enunciativa de la víctima, y es ese ademán de resistencia aquello que López recupera.

4. *Y ese lugar es la escritura.* Ernesto Semán sostiene que siempre creyó “que iba a querer escribir”. Estudió Sociología en la Universidad de Buenos Aires y se dedicó al periodismo –primero en *Página 12* y años después en *Clarín*– y hacia mediados de los 90 comienza a escribir ficción con mayor regularidad.<sup>378</sup> En el 2000 se muda a Estados Unidos y durante esa década lee literatura norteamericana, un “guiño hacia lo que yo creía que había leído Piglia”.<sup>379</sup> Pese a que se encontraba en un buen momento laboral –“era algo así como una ‘estrella en ascenso’ en *Clarín*”, recuerda– renuncia al periodismo con el objetivo de dedicarse a la escritura.<sup>380</sup> Curiosamente, en su testimonio

---

<sup>376</sup> Sostiene Moreno (2006) que Gigli “siempre abjuró de ser una protagonista de las políticas de la memoria”. En *Paralelas y solitarias* “a través de una exilada que se niega a ser consolada por las amigas a quienes se intuye como militantes de derechos humanos, y de otra que imagina su muerte próxima fuertemente entramada a su duelo, Adelaida Gigli produce algo quizá monstruoso: el testimonio que se desea a sí mismo hermético, alusivo o insinuante, que no se entrega ni a los compañeros que seguramente han huido ante esa que les enrostra, aun a través de un personaje: ‘Les digo que me dejen en paz, lo mío no es una manera de ser ni menos aún una revancha, ni menos aún una rectificación, ni menos aún un repliegue. Es un se me da la gana. Es un residuo. Soy un despojo consciente, lo que no hago lo hago sobre mí misma’”.

<sup>377</sup> No obstante, en una ocasión Calveiro “pasa de la tercera persona a la primera” (Prividera, 2016, p. 286).

<sup>378</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>379</sup> Se refiere a Chandler, Mailer, Bellow, Hemingway, Fitzgerald y Roth. Sin embargo “de toda esa lectura, me fui quedando justamente con aquello que no pertenecía a ese linaje de Piglia: Denis Johnson, DeLillo. Y leía mucha literatura argentina. Disfrutaba mucho leer a Chefjec, por ejemplo. Es decir, aunque suene redundante, disfrutaba mucho leer aquello que sintiera como puro disfrute”. Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>380</sup> Pocos años después, en 2004, participa de la creación de “Los trabajos prácticos”, “un experimento de periodismo en internet completamente innovador” (Semán en Raffo, 2011, p. 264). El blog fue crítico del kirchnerismo; al respecto, escribe Huili Raffo, uno de los creadores del blog publicado como libro: “La inteligencia del kirchnerismo fue la de darle a miles de víctimas –de sí mismos, de la dictadura, de sus

periodismo y escritura literaria se presentan enfrentados: “me voy porque me doy cuenta que no quiero organizar mi vida alrededor del periodismo. Aún si no sé qué es lo que quiero hacer, sí me doy cuenta (esto por primera vez de forma cabal) que mi vida, en cualquiera de sus facetas, va a estar organizada alrededor de la escritura”.<sup>381</sup>

Instalado en Estados Unidos, Semán busca “estrategias” para permanecer, una de las cuales es la academia. A la realización de una maestría en Relaciones Internacionales en la New School, –“sobre todo una excusa para no volver a la Argentina”–, le sigue una serie de trabajos entre los que destacamos el puesto de consejero para el gobierno argentino desde Nueva York entre 2003 y 2006.<sup>382</sup> Desde el gobierno le ofrecen regresar a trabajar a Argentina y aunque en retrospectiva Semán reconoce que era una propuesta tentadora, también significaba una distancia respecto de lo que *quería* hacer:

Me alejaba de esa columna vertebral de la escritura, así que no lo hice y me ‘reinventé’ académicamente. En ese momento, la verdad, el motor de mi decisión era: ¿en qué disciplina puedo hacer un doctorado que no destruya mi escritura? Y ahí quedó muy claro rápidamente que eso era la historia, que por otra parte siempre me había fascinado.<sup>383</sup>

Tras tomar esa decisión, Semán dice *haberse dado cuenta* de que

mi ‘lugar’ es el de la escritura, que ahí es donde ‘soy’ de forma más íntegra. Y que quizás es desde ahí donde pivoteo para otras inquietudes como la literatura de ficción, la política o la academia. Eso es un proceso y una experiencia: sólo viendo para atrás un ‘pedazo’ importante de tiempo uno puede darse cuenta de algunas variables constantes. No digo ‘constantes’ en el sentido de ‘esto es lo que siempre he hecho’, sino en el sentido de ‘haciendo esto es donde más siento que estoy siendo yo, aunque no fuera enteramente, aunque no fuera para siempre’. Y ese lugar es la escritura.<sup>384</sup>

En este sentido, permanecer en el extranjero indica para Semán el lugar identitario que representa la escritura, motivo por el cual desiste de retornar a su país,

---

padres, más que nada de sus padres, pero también de la discriminación, de la exclusión social, del tipo de cambio, de la pobreza intelectual de sus mayores –el carnet de membership para el Club de los Portadores de Sentido, espejitos de colores, algo que la izquierda ha repartido mucho a lo largo de la historia. El sadismo de Kirchner le permitió ir a sobornar a los más vulnerables con el choripán de los derechos humanos; una manera fácil e infame de enaltecer a sus padres e hijos muertos cuando ya habíamos pasado por la estación en la cual se confirmaba que estaban todos locos” (p. 16).

<sup>381</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>382</sup> En su libro de ensayos *Hecho burgués, país maldito* Semán (2016, p. 18) escribe que formó parte del kirchnerismo “de maneras accidentadas pero inesperadamente relevantes, siempre desde el exterior y desde adentro a un mismo tiempo, y dentro del cual volví a pensar (algo tardíamente) entre política, individuos (es decir, “políticos”) y narrativa con un interés que no tenía desde la adolescencia”.

<sup>383</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020. Lo primero en llevarse a Nueva York “fueron los cuatro tomos de la historia moderna de Hobsbawm, era también un fetiche supongo. Pero anticipatorio de lo que iba a hacer después”. Tras realizar un doctorado en Historia en Estados Unidos comienza a enseñar en la Universidad de Bergen (Noruega) donde actualmente es profesor.

<sup>384</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020. También en la entrevista que le realizamos a Perez la escritura aparece como un lugar, un oficio multidisciplinar.

incluso “cuando el mismísimo presidente de la Nación, a quien admiraba, me estaba invitando”.<sup>385</sup> Si bien Semán dice no descifrar en ese momento el peso simbólico de su decisión, “con el tiempo se me hizo transparente que la razón fue creer que volver a la Argentina a hacer política ‘no me iba a dejar escribir’”. Al igual que le sucedía a la “princesa montonera” con la prosa institucionalizada de los organismos de derechos humanos y lo que se desprendía de la declaración de Juan Aíub, Semán se representa la escritura de manera incompatible con aquellas prácticas dadoras de sentido –como la política– frente a la cual ofrecería la suspensión de los elementos sedimentados, horadando lo esperable respecto a la memoria en la voz generacional de los hijos.<sup>386</sup>

En relación a la formación de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, las referencias literarias con las que dialoga Ernesto Semán son específicas y no necesariamente están relacionadas con etapas previas de la “literatura sobre dictadura”, y tampoco con autores argentinos. Se trata de “tres textos que justo estaban en mi radar y que, viendo la novela, me doy cuenta de que hay una sombra de ellos”,<sup>387</sup> novelas que influyen temáticamente y formalmente su escritura.

La primera es *Patrimonio. Una historia verdadera*, de Philip Roth (1991), en la que Semán recupera “ese recorrido de él por la muerte del padre y lo que la vida del padre significa para él”. La segunda es *Véase: amor*, de David Grossman (1986), “en el que un judío en un campo de concentración desarrolla una relación particular y literaria con uno de los nazis a cargo del lugar, pero donde sobre todo aparece una enorme humanidad en el ejercicio de la escritura”. Por último, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, de Haruki Murakami (1985): “en parte siempre me interesó el tono un tanto adolescente de Murakami, por el tipo de fantasías que permite. Pero además en este caso también la estructura de la novela y la isla sin duda tuvieron algún lugar en mi cabeza mientras escribía”. Como se desprende, las similitudes de forma y contenido con la novela de Semán son visibles.<sup>388</sup>

---

<sup>385</sup> El vínculo con Kirchner se desarrolla cuando Semán “cubre” la reforma constitucional de 1994 en Santa Fe: “lo que más me gustaba del periodismo era charlar de política. Y cuando encontraba gente como ellos [Néstor y Cristina Fernández], que podían hablar todo el tiempo de lo mismo, para mí eso terminaba siendo más importante que la nota”. Por otro lado, Carlos Zannini, Secretario Legal y Técnico de la Presidencia de la Nación Argentina (2003-2007), había militado “bajo el liderazgo” del padre de Ernesto, Elías Semán. Entrevista personal a Ernesto Semán, 2 de septiembre de 2021.

<sup>386</sup> Resulta tentador afirmar que la literatura es una práctica de la “ausencia del sentido” (Gatti, 2011) pero es pertinente la crítica realizada por Basile (2019). En todo caso, consideramos que es debido a la perseverancia de prácticas memoriales “de sentido” que emergen estas narrativas con otros sentidos.

<sup>387</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020.

<sup>388</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020. Recordemos que la vida de Rubén Abdela gira en torno a los recuerdos y los efectos de la desaparición de su padre 30 años antes, que imagina a su

Sumado a estas lecturas, la urdimbre que da forma a *Soy un bravo piloto de la nueva China* es una red de sociabilidad –y amistad– del autor junto a dos figuras de la crítica literaria y el campo académico residentes en el extranjero. Así, Semán dice que su novela es consecuencia de una “conversación permanente” mantenida con Sylvia Molloy, quien en sus encuentros a partir del 2004 alienta al autor a escribir su historia biográfica.<sup>389</sup> Algo similar ocurre con Mariano Siskind, investigador que Semán conoce en Nueva York cuando ambos forman parte de “la numerosa comunidad de académicos argentinos viviendo ahí”.<sup>390</sup> Y es de hecho Siskind quien le presenta a Molloy: “Sylvia, que es cariñosa y generosa (como Mariano) también se convirtió en parte de mi mundo. [...] Con Mariano seguimos en contacto y en una amistad muy duradera aun cuando hemos estado en ciudades, países y continentes distintos”.<sup>391</sup>

5. *Escribir es algo que hago, no una parte excluyente de mi identidad.* Según sostiene Raquel Robles, la ficción “dice más que la verdad misma” y acaso ese sea uno de los motivos por los cuales se dedica a la literatura (Roles, 2013b). Robles sostiene que la escritura de *Pequeños combatientes* la “ayudó a repensar” su historia: “para mí fue un libro *muy necesario*, yo nunca había escrito sobre la dictadura salvo discursos [recordemos las palabras de Aiub], nunca había escrito, me negué bastante a escribir

---

padre secuestrado sostener conversaciones con su secuestrador en las que ambos intentan comprenderse, y que existe una “isla”, lugar onírico enrarecido al que Rubén llega un día y que le permite ponerse en el lugar de su padre. Por su parte, Florencia Ure, editora de *Soy un bravo piloto de la nueva China*, ilumina al decir que algunas escenas de la novela de Semán recuperan elementos de la ciencia ficción de Philip Dick. Entrevista personal a Florencia Ure, 9 de septiembre de 2021.

<sup>389</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020. Sylvia Molloy (1938) es Dra. en Literatura Comparada por La Soborna, enseñó en Yale y Princeton y creó la primera maestría en escritura creativa en español (New York University). Mariano Siskind (1972) estudió Letras (UBA) y es Dr. en Literatura Comparada (New York University). Juntos editan *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (Norma, 2006). Semán le pidió a Molloy que escribiera la contratapa de su primera novela, y su esposa, Soledad Marambio, alumna y amiga de Molloy, realizó el documental *Retazos. Una conversación con Sylvia Molloy* (2019). En nuestra entrevista Semán cuenta que por ese entonces Molloy “estaba muy metida en su propia reflexión sobre la relación entre literatura, biografía y ficción”; en efecto, por esa época publica *Varia imaginación* (Beatriz Viterbo Editora, 2003), aunque la ficcionalización biográfica forma parte de su obra desde sus comienzos –pensemos en *En breve cárcel* (Fondo de Cultura Económica, [1981] 2021)–. En consonancia, Florencia Ure recuerda querer que *Soy un bravo...* ahondara en la historia biográfica de Semán, “limitar más la parte de la ficción, pero después realmente terminó de cerrarme la estructura tal como Ernesto la planteaba, y ahora con los años sí la pienso como impecable”. Entrevista personal a Florencia Ure, 9 de septiembre de 2021.

<sup>390</sup> Si bien se trataba de una comunidad “grande” y “movible porque la gente siempre se está yendo”, Semán y Siskind compartían “inquietudes” y “una empatía a partir el afecto, mucho más que una ‘agenda común’”. Entrevista personal a Ernesto Semán, 2 de septiembre de 2021.

<sup>391</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 2 de septiembre de 2021.

sobre un tema tan personal y por supuesto *se coló* en todo lo otro que escribí”.<sup>392</sup> De esta forma, Robles sostiene que escribir ficción “es parte de mí” y considera “muy fuerte” el hecho de que la narrativa de H.I.J.O.S. de la que ella fue parte haya sido constitutiva del kirchnerismo (*Visión siete*, 2011). Casi diez años después, dice que no existe “una razón” por la cual es escritora y tampoco la define en términos identitarios, como sí veíamos con Semán:

Empecé a escribir cuando supe escribir, como a los cinco o seis años. Tal vez no imaginé que iba a ser “escritora” y ni siquiera ahora creo que eso sea una parte excluyente de mi identidad. Prefiero pensar que es algo que hago, no algo que me da un lugar en el mundo.<sup>393</sup>

Entre sus referencias literarias, al igual que Bruzzone, Robles recupera a Ítalo Calvino, pero en su caso la “acompaña desde siempre” junto a Franz Kafka, “un gran maestro para mí”, y las que denomina “las mujeres secas”, a quienes “admiro desde hace unos años (Marguerite Duras, Herta Müller, Agota Kristof)”, biografías y escrituras estas últimas marcadas por revoluciones, guerras y exilios. Junto a estas escritoras de universos literarios tempranamente atravesados por totalitarismos, Robles menciona a Joyce, “un faro muy importante. Por lo que escribe pero también por la empresa que se propone, que es enorme, tremenda y sin embargo no se asusta”, y por ese mismo motivo también a Flaubert. Por último, entre sus referencias está Philippe Claudel –escritor y cineasta que dio clases en cárceles– y Juan José Saer, “un monstruo para mí”, que, al igual que Joyce, también ha asumido una empresa narrativa.<sup>394</sup>

Docente y directora nacional para Adolescentes Infractores en la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia entre 2012 y 2016, si bien Robles considera

---

<sup>392</sup> Robles (2013b, nuestras cursivas). También la “princesa montonera” utiliza la expresión para advertir cómo “el temita” de los desaparecidos logra “colarse” en su prosa (Perez, 2012, p. 12). Por otro lado, como veíamos con López, la escritura parece *sorprender* a Robles.

<sup>393</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo de 2020. En una entrevista de 2021, Robles define de forma similar la lectura: “es de toda la vida. Aprendí a leer de manera precoz y rápidamente pasé de los carteles callejeros a los libros. Durante mucho tiempo la lectura fue un sostén porque lograba transportarme a otra realidad”. Sobre las condiciones de producción dice que si uno de sus textos “hubiera sido escrito 40 años atrás, hubiera sido otra cosa porque cualquier vínculo era menor frente a las ideas o el proyecto. Hoy, por ejemplo, no se entienden las actitudes de aquellas madres. ¿Cómo una mujer que acaba de parir va a intentar tomar un cuartel? En esa época era claro el propósito” (en Gómez, 2021).

<sup>394</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo de 2020. De las “autoras secas”, consideramos que *Pequeños combatientes* recupera imaginarios similares: hermanos huérfanos que quedan al cuidado de sus abuelas porque el Estado ha desaparecido a sus padres, infancias atravesadas por el dolor. Por ejemplo, Duras (1950), integrante de la resistencia francesa tras la ocupación nazi, escribe una novela de infancia con elementos autobiográficos, *Un dique contra el pacífico*; Müller (1986) trabaja las prácticas totalitarias del comunismo rumano: en *El hombre es un gran faisán en el mundo* narra la dificultad de una familia para exiliarse en dictadura. En *El gran cuaderno* la escritora húngara Kristof (1986) cuenta la historia de una madre que deja a sus dos hijos al cuidado de una abuela que los maltrata, durante la Segunda Guerra Mundial. Respecto a Claudel (2003), su novela *La nieta del señor Linh* narra la historia de un hombre que abandona su aldea y lo único que lleva consigo es a su nieta cuyos padres han muerto en la guerra.

que eso no fue un “motivo” para escribir *Pequeños combatientes*, de su testimonio se desprende que esa labor generó sus condiciones materiales: “ese trabajo le dio a mi escritura una estructura urgente. Escribir todas las noches a mano y pasar en la computadora los domingos. No tenía otro modo de hacerlo. Trabajaba casi todas las horas que tenía libres”.<sup>395</sup> No obstante y en sintonía con lo que veíamos al comienzo de este capítulo, Robles no sitúa su propia producción literaria al interior de la categoría “literatura de hijos”:

No sé en qué tradición me gustaría inscribirme, seguro no en esa. No porque haya buenos o malos libros entre esos, sino porque no me gustaría verme en ninguna tradición que reúna autores por el contenido de sus libros. La de “hijos” además, es demasiado pequeña y joven para ser una tradición.<sup>396</sup>

6. *La escritura literaria como necesidad de permanencia.* Como Raquel Robles, Marta Dillon sostiene que escribe desde siempre, aunque más sistemáticamente desde el momento en que tuvo “un trabajo formal” que le evitó “freelancear tanto”.<sup>397</sup> También ejercita la lectura desde su infancia, práctica que asocia a la figura de su madre que le daba “libros larguísimos”: “leía cualquier cosa, leo de todo desde que soy muy chiquita y escribo desde que tengo razón”.

Dillon forma parte de una trama de amistad conformada por Raquel Robles, Josefina Giglio y Ángela Urondo Raboy, y asegura haber leído a la mayoría de las obras que integran la “literatura de hijos”, entre las que destaca *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán para su propia escritura de *Aparecida*: “lo usé, fue una referencia”.<sup>398</sup> Más allá de que su última producción literaria responde más a los elementos de la crónica y la autobiografía que a las derivas fantásticas que por momentos asume la novela de Semán –especialmente en ese espacio onírico que es “La isla”– comparten una secuencia cronológica: la desaparición de uno de los progenitores y la supervivencia de sus figuras –el encuentro de los restos en Dillon, el de una imagen fantasmática en Semán– décadas después.

Por fuera de ese universo acerca de literatura y dictadura, una lectura significativa para Dillon al momento de escribir *Aparecida* fue, “de alguna manera muy

---

<sup>395</sup> Entrevista personal a Raquel Robles, 26 de mayo de 2020.

<sup>396</sup> Irrupción en la escena pública que se origina con los escraches (Bonaldi, 2006; Cueto Rúa, 2008) continúa con *Atravesando la noche* (Suárez Córlica, 1996) luego con *Los rubios* y finaliza con *Aparecida*.

<sup>397</sup> Entrevista personal a Marta Dillon, 9 de septiembre de 2021. Sostiene que comenzó a escribir “cuando supe escribir, como a los cinco o seis años” y que “es algo que hago, no algo que me da un lugar en el mundo”.

<sup>398</sup> Y agrega tener “mucho cariño por Mariana Eva Perez”.

extraña”, *El nervio óptico*, de María Gainza, “que nada que ver”. A ella se suman narrativas que abordan la muerte y el duelo, como Jean-Luc Nancy, *Pensar la muerte* de Vladimir Jankélévitch (2004), *Epitafios* de Luis Gusmán (2005), *Diario de un duelo* de Roland Barthes (2009), *Una pena en observación*, de Lewis (1961) y *El materialismo ensoñado*, de León Rozitchner (2011), obras que en diferentes registros coinciden en el análisis de la experiencia del cuerpo y la muerte. Por caso, para Gusmán (2005) la existencia del epitafio incide directamente sobre la identidad en tanto diferencia (p. 28). En ese sentido, respecto al recordatorio de su madre que Dillon publica cada año en el periódico *Página 12* –y que en 2010 coincide con la muerte de Néstor Kirchner–, siguiendo a Gusmán decimos que “cumple a la manera de un remedo la función de aquellos epitafios ausentes” (p. 32).

Si bien Dillon ha manifestado que la “literatura de hijos” no le incomoda y se considera una “outsider” del campo literario –“no dialogo demasiado con las categorías ni con la crítica literaria en sí”–, reconoce “tonalidades” diferentes que tienden a homogeneizarse detrás de dicha categoría, e introduce un pliegue de género:

me parece que es pobre hacia nosotres en tanto escritores (risas), pero bueno, no me peleo ni me molesta pensar que estoy en un grupo de Hijas, sobre todo Hijas escritoras, escritoras y narradoras. Creo que es más complejo que el hecho de ser Hijas, [...] hay unas vueltas distintas.<sup>399</sup>

En ese género se vuelve clave la lectura del libro de Rozitchner (2011) que, en una operación de recuperación crítica del materialismo histórico, se centra en la subjetividad afectiva y sintiente del cuerpo, marco en el que enfatiza la experiencia del niño con su madre o “ensoñación materna” frente al “espectro patriarcal”.

## II. Escribir como necesidad de contar una experiencia propia

1. *Alguien tiene que contar cómo pueden ser las cosas en realidad.* La escritura y la lectura son prácticas tempranas en la biografía de Mariana Eva Perez:

siempre me gustó leer, siempre me gustó escribir... Escribo desde que sé escribir y me considero hoy por hoy escritora, ante todo. Soy una escritora que puede escribir una ficción, creo que puedo, que puedo escribir un artículo periodístico, y que puedo

---

<sup>399</sup> Entrevista personal a Marta Dillon, 9 de septiembre de 2021. Podemos pensar lo que denomina “la deriva política de las Hijas” más allá de lo artístico como parte de la inscripción de Dillon en el movimiento feminista. Respecto a esa homogeneidad interpretativa Dillon ha dicho que *Aparecida* carece de lecturas interesantes, a excepción de una que reconoce su abordaje del cuerpo y los afectos en la maternidad (Dillon y Saporosí, 2017).

escribir, espero que termine, una tesis de doctorado, pero me doy cuenta que mi oficio es la escritura.<sup>400</sup>

Como las cartas que Bruzzone escribía a su abuela y Alcoba a su padre preso en Argentina,<sup>401</sup> de pequeña Mariana Eva Perez escribía cartas a su hermano desaparecido, escena inicial que liga la escritura a su experiencia traumática.<sup>402</sup> Lectora de literatura argentina en su adolescencia,<sup>403</sup> al finalizar el secundario Perez comienza a estudiar Economía, “y a las dos semanas me di cuenta que eso no era para mí” (en Bublik, 2013, p. 248). Luego se inscribió en Ciencia Política y en Letras en la Universidad de Buenos Aires. El estudio de ambas carreras sumado a su trabajo en Abuelas de Plaza de Mayo la condujo a abandonar Letras:

no la pude seguir porque era una dedicación muy grande y yo hice la carrera universitaria paralelamente con mi trabajo en Abuelas, entonces prioricé... La verdad que prioricé lo que en ese momento era lo más importante para mí, que era la búsqueda de mi hermano y de todos los chicos desaparecidos, era una causa en la que yo creía profundamente y estaba totalmente dedicada.<sup>404</sup>

Se recibió con honores en Ciencia Política, disciplina que, según ella, “moldea” su “visión de mundo”, por eso al investigar o leer teatro lo hace “como politóloga. Es

---

<sup>400</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018. En la presentación de la edición definitiva de su *Diario de una princesa montonera*, Pérez (2021) dice: “en un momento me preguntaba si yo era solamente una hija de desaparecidos que escribía bien (risas), pienso que puedo escribir otra cosa, no tengo esa duda, pienso que si tengo en algún momento la *necesidad* y el *deseo* lo voy a poder hacer”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F51wWSKbtvg> (‘39:56, nuestro énfasis).

<sup>401</sup> De lo que da cuenta en *El azul de las abejas* (Alcoba, 2013).

<sup>402</sup> En *Abuela*, biografía de la abuela materna de Perez y fundadora y vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, Rosa Roisinblit cuenta que en su infancia Mariana escribía poemas para buscar a su hermano nacido en cautiverio y apropiado. A sus doce escribió: “Con estos ojos te busco por las calles; / me imagino mis rasgos en los de cualquier chico”, versos de *Algún día*, libro escrito por Mariana y Yamila Grandi, nieta en idéntica situación, editado por Abuelas y traducido al francés por la Acción de los Cristianos para la Abolición de la Tortura (ACAT) (Bublik, 2013, pp. 88-89). En el 2000, tras un llamado anónimo a Abuelas, Perez recupera a su hermano. Guillermo Rodolfo Fernando Perez Roisinblit nació el 15 de noviembre de 1978 en la ESMA, y su madre lo nombró Rodolfo. En un programa cuenta que su hermana “escribió docenas de cartas a un hermano que no tenía, que ni siquiera sabía si estaba vivo o no”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=b-FpJaTIYPQ> (‘15:54).

<sup>403</sup> Al aceptar el *pacto ambiguo* del *Diario...* suponemos que Perez (2012) es esa “voraz lectora adolescente de literatura argentina” (p. 106). De ello da cuenta su abuela al decir que cuando Mariana era chica y vivía con sus abuelos paternos, ella iba a buscarla tres veces por semana y le llevaba un libro de cuentos cada vez: “siento que así le fomentaba el amor por la lectura” (Roisinblit en Bublik, 2013, p. 87), y ella misma en nuestra entrevista: “soy lectora de ficción, me gusta mucho leer en general, me gusta mucho la literatura, y era una cuenta pendiente para mí no haber estudiado Letras”. Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

<sup>404</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018. Perez es una de las creadoras del Archivo Biográfico Familiar, concebido por Abuelas en 1998 con el objetivo de que los hijos de desaparecidos accedan a sus historias a través de registros orales, escritos y fotográficos. Ver <https://www.abuelas.org.ar/abuelas/casa-la-identidad/archivo-biografico-familiar-60>. Acaso se trate del “Proyecto Re Importante” del que la “princesa” le habla a Kirchner, un rescate de los recuerdos de los desaparecidos más allá de su militancia: “qué les gustaba comer, si hacían deportes o bailaban danzas españolas” (Perez, 2012, p. 189).

una mirada que no me la puedo sacar de encima ni me interesa sacármela de encima, forma parte de mí”.<sup>405</sup> Años más tarde, Perez realiza un posgrado en Literatura Románica en la Universidad de Konstanz (Alemania), y se doctora con una tesis que aborda las representaciones de la desaparición en la dramaturgia argentina del período 2001-2015. De hecho, su comienzo más formal con la escritura se da en la dramaturgia: en 2002 se estrena en el Teatro del Pueblo su primera obra, *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*,<sup>406</sup> en el marco de *Teatroxlaidentidad* (Txi), presentada en festivales del exterior.

En cuanto a la producción del *Diario de una princesa montonera*, existe un hecho relacionado con el teatro que es clave. Como representante de *Abuelas* por segundo año consecutivo en la comisión de lectura de *Txi*, Perez advierte una distancia entre su experiencia biográfica y las producciones teatrales que arriban al ciclo:

no podía creer lo que estaba leyendo: eran unas versiones edulcoradas, “Disney”, de los encuentros entre abuela y nieto... Y no era lo que me estaba pasando a mí, no era lo que le estaba pasando a mi familia y no era lo que yo veía que pasaba en otras familias. Entonces dije “alguien tiene que contar cómo pueden ser las cosas en realidad”, y me di cuenta que lo tenía que contar yo. Y así fue como volví a escribir, después de muchos años de no escribir, y escribí teatro.<sup>407</sup>

En su caso la necesidad se presenta como un deber testimonial que deviene ficcional,<sup>408</sup> alimentado por su interés en incursionar en la novela, género que forma parte de sus preferencias literarias: “tenía muchas ganas de volver a la narrativa, que era lo que a mí más me gusta como lectora”.<sup>409</sup> Si al principio advierte que la temática y el género le exigen solemnidad, las prerrogativas de la web 2.0 permiten a Perez restar gravedad al “temita” y alivianar la escritura:

Y no encontraba por dónde y encontré por dónde gracias al blog y gracias a este personaje que se armó de la “princesa”. Y durante mucho tiempo pensé que era algo

---

<sup>405</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

<sup>406</sup> Allí escribe Perez (2014): “Tuvieron que pasar muchos años para que aquel texto pudiera ser revisado y corregido, aligerado del peso del deber testimonial y condensado en una dramaturgia más efectiva” (p. 3). Su última obra es *Abaco*, estrenada en 2008 con dirección de Fernando Suárez, “un primer acercamiento a la figura de mi abuela Argentina”. Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018. Cristina Fridman, integrante de la Comisión de Dirección de Teatro x la Identidad, sostiene que las obras de Perez eran “duras y al mismo tiempo muy interesantes, con un enfoque muy enriquecedor. A pesar de haber padecido todo lo que padeció, no se victimiza sino que plantea una contradicción de sentimientos” (en Bublik, 2013, p. 233).

<sup>407</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018, nuestras cursivas.

<sup>408</sup> En los agradecimientos a *Instrucciones...* Perez (2014) menciona a los artistas que “me ayudaron a transformar un testimonio en una obra de teatro” (p. 3). En esa obra ya comenzamos a observar una mirada crítica respecto a lo que se espera de un hijo de militantes, así como cierta dificultad para sostener un vínculo con su hermano recuperado, elemento que retoma en el *Diario...* En el mencionado programa “Conurbano” Guillermo Perez refiere la distancia con su hermana.

<sup>409</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

muy menor y que no tenía ningún valor hasta que recordé que a mí también me gusta leer novelas que tienen forma de diario y que podían ser por ese lado.<sup>410</sup>

Entre los antecedentes Perez va a mencionar *Los murmullos*, una obra teatral de Luis Loyola Cano en donde los desaparecidos se presentan como figuras fantasmales:

es muy interesante volver a esa obra en ese contexto [principios de los 2000], resuena muy fuerte [...] para mí es una obra que se anticipa a la crítica que se le puede hacer al kirchnerismo. O sea, se anticipa al kirchnerismo porque el kirchnerismo no existía y también se anticipa [...] a lo que yo llamo la ‘narrativa militante humanitaria’.<sup>411</sup>

Además de la dramaturgia, Perez recupera producciones de la “literatura de hijos”. Asegura que para ella representó “un quiebre importante leer a Bruzzone”. Su primera lectura fue el libro de cuentos *76*: “me gustó mucho, dije ‘¿por qué no puedo escribir así?’ Porque era mucho tiempo de no poder escribir así”, y siguió con *Los topos* “que también me gustó mucho, bah, no sé si me gustó mucho, me angustió mucho, pero me pasaron cosas con esa lectura”.<sup>412</sup> Según refiere la escritora, se trata de una afinidad recíproca: “nos pasa algo muy gracioso, que es que yo quiero escribir como él y él dice que él quiere escribir como yo, lo cual me parece una estupidez, pero nos pasa eso, es lindo”.<sup>413</sup> Además de Bruzzone, Perez recupera las producciones literarias de Ernesto Semán, Patricio Pron, Laura Alcoba e Inés Ulanovsky.<sup>414</sup>

Esa trama de afinidad literaria y afectiva, de mutuo reconocimiento, se constituye también de relaciones dentro del campo académico. De esta manera, cuando Perez reflexiona en torno a los posibles vínculos entre el ciclo de memoria kirchnerista y el surgimiento de la “literatura de hijos”, cita como referencia un artículo de Ernesto Semán, escrito en ocasión de un coloquio organizado en torno a las representaciones dictatoriales en el arte, publicado en 2018 por Eudeba bajo el título de *El pasado inasequible*, del cual Perez resulta una de las compiladoras.<sup>415</sup>

---

<sup>410</sup> Ídem.

<sup>411</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

<sup>412</sup> Ídem.

<sup>413</sup> Ídem.

<sup>414</sup> Hija de exiliados en México durante la dictadura, Ulanovsky escribió *Algunas madres también se mueren* (2010) editada en la colección “Confesiones” de Capital Intelectual, al igual que la primera edición del *Diario... y ¿Quién te creés que sos?* En los agradecimientos, Ulanovsky menciona a Daniel González, editor que convoca a Urondo Raboy para convertir su blog en libro y también edita a Perez.

<sup>415</sup> Allí Semán (2018) ironiza acerca del comienzo de la “literatura de hijos”. Respecto a la trama académica, remitimos al análisis de Perez (2021, pp. 77-92) sobre la primera novela de Julián López. Por su parte, Patricio Pron (2015) analiza la traducción en la obra de Alcoba. En ese capital social académico se enmarca la invitación a Semán de Victoria Torres, investigadora que lo convoca a una charla en Alemania y luego a formar parte de la antología *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* (Torres y Dalmaroni, 2016) y donde también hay un cuento de Julián López.

Si recordamos las palabras de Juan Aiub al comienzo de este capítulo, podemos pensar que desde esa múltiple adscripción –*hija*, militante, dramaturga, académica, escritora– la “princesa montonera” es resultado de la búsqueda por desprenderse de la prosa institucionalizada, aquello que denomina el “nestum del sentido” del discurso oficial de memoria, luego de haber sido una activa militante del campo de los derechos humanos. Precisamente, la protagonista se propone “torcer” el “destino de militanta” y convertirse en “Escritora” (Perez, 2012, p. 46), *salirse* de la Historia.<sup>416</sup>

muy a propósito busqué hacer un recorrido en ese sentido, que el personaje de la “princesa montonera” haga un recorrido que vaya desde estar súper enojada a reivindicar todo en el momento que muere Néstor [Kirchner], ¿no? Como también para... siempre me interesa... ¿Cómo decirlo? No dejar la voz de la “princesa montonera” como una voz autorizada para nada, entonces al final se vuelve a enamorar de Néstor, llora, no le importa nada, le perdona todo, se culpa a sí misma... Me parecía que era como demasiado fácil cerrar el libro con la crítica que ya está insinuada antes, que aparte *yo la continúo en mi producción teórica*, me parecía que no era tanto el espacio para una crítica más organizada, no sé cómo decirlo... Mejor armada, ¿no? Más bien es como que el personaje de la “princesa montonera” te tira una crítica en forma de molotov y sale corriendo, ya está; no arma argumentos. [...] Para mí la “princesa montonera” es una voz y es un personaje, que no soy yo. Le pasan muchas de las cosas que me pasan a mí, es como un disfraz para ponerme para ciertas ocasiones. Yo pude atravesar ciertas situaciones como la que se cuenta ahí, de la entrevista en la embajada de Argelia, por ejemplo, muy a propósito disfrazándome de la “princesa montonera” y diciendo ‘esto lo voy a vivir como lo voy a escribir’, y me permitió sortear una situación que era muy estresante, muy difícil... Pero bueno, te decía, para mí la “princesa montonera” *es una voz, es una forma de narrar*.<sup>417</sup>

Así, la escritura literaria le permite a Perez abordar el trauma desde una voz que al interior del texto se presenta –paradójicamente– no autorizada, le brinda esa forma de contar su propia experiencia biográfica e incluso, como se desprende de una escena que es verídica como la entrevista en la embajada, anticiparla.

2. *En algún momento sentí que las palabras eran necesarias.* Ángela Urono Raboy es ilustradora y dibujante:

Yo no terminé la escuela secundaria, y estoy muy orgullosa de eso. Soy de esa gente que orgullosamente se fue de la institución. Entonces toda mi formación es autodidáctica, leo mucho, estudié mucho, la validación del conocimiento que da la

---

<sup>416</sup> En una entrevista en 2012, Perez cuenta que “los familiares de los desaparecidos en su quehacer cotidiano sí apelamos un montón al humor, a un humor más bien negro, y no sé cómo puede funcionar eso para otros lectores, me interesa saberlo, me da mucha curiosidad” Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GdYKjFycTio&t=41s> (1:19).

<sup>417</sup> Entrevista personal a Mariana Eva Perez, 5 de junio de 2018.

academia es muy interesante y a mí me llevó por este lado, el haber escrito, no sólo escrito, sino fundamentado tanto en los juicios.<sup>418</sup>

Al momento de escribir *¿Quién te creés que sos?* Urondo Raboy había leído “algunas cosas sueltas” de las producciones de hijos, “más que nada porque estaba cerca de las personas”, motivo por el cual entre sus recuerdos *Los rubios* no aparece tanto como una singularidad sino como una disposición lógica y colectiva hacia lo artístico, un sentir que se genera desde la misma conformación de H.I.J.O.S.:

había algo muy notorio en cuanto a la expresión artística de los hijos en general, el que no pintaba hacía fotos, el que no hacía fotos estaba haciendo un *docu*[mental], el que no estaba haciendo un *docu* hacía música y el que no hacía música escribía poesía.<sup>419</sup>

Del testimonio de Urondo Raboy se desprende que incluso aquellos que no se dedicaban específicamente al arte podían pensar sus intereses y actividades en relación,<sup>420</sup> en parte producto de una década de politización de prácticas y espacios alternativos que se distanciaron de lo político-partidario en favor de dinámicas de participación horizontal (Vommaro, 2015, p. 32). En ese marco, la autora considera que la “literatura de hijos” representa una etiqueta que tiende a reducir el universo literario de quienes la integran, entre los que destaca a Raquel Robles, Josefina Giglio, Félix Bruzzone y Laura Alcoba.<sup>421</sup> En este sentido, si bien Urondo Raboy se reconoce como quien está “más atada a la temática”, quien “menos puede renegar del mote”, sostiene que “no es por hija” que escribe su novela autobiográfica, sino

porque *tengo una experiencia propia que contar*, porque tengo un lenguaje que fui desarrollando, porque tengo esa *pulsión* por... y después sí está ‘la parte Primo Levi’ de dar testimonio, de hablar por los que no pueden... todo bien. Pero la verdad es que yo siempre había dibujado y *en algún momento sentí que las palabras eran necesarias* para ser específica en algunas cosas, que había cuestiones que tienen que ver con las sensaciones generales, con lo fantasmagórico que era muy fácil de expresar en dibujos y que no hacía falta explicar más nada, algo terrorífico y ‘pum’, te da esa sensación, ya lo transmitiste, o algo inquietante, ¿no? Pero había llegado un punto en el que *necesitaba ser mucho más específica para explicarme a mí misma* la historia, entonces

---

<sup>418</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>419</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>420</sup> Agrega al respecto: “conozco un hijo que es matemático, y yo le preguntaba cómo había sido que había terminado matemáticas, y él me dijo ‘no soy contador, soy matemático, y esto es filosofía, vos pensá, la igualdad es un concepto matemático’”. Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020. En “Hijos a través del arte”, actividad organizada el 6 de diciembre de 2012 por el Programa de Derechos Humanos de la Biblioteca Nacional con estudiantes del Centro Educativo Isauro Arancibia, se abreva en las biografías de los hijos artistas: el cine con Juan Pablo Mantello, el dibujo con Jorgelina Molina Planas, el teatro con Victoria Grigera Dupuy, la fotografía con Lucila Quieto y la escritura, con Félix Bruzzone: “lo único que pude hacer alrededor de todos estos problemas que tuve [...] fue escribir”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HmHTMjxXFJU&t=1s>.

<sup>421</sup> Urondo Raboy y Giglio son amigas de Robles, con quien realizan un taller de escritura: “Raquel es una gran maestra, es muy interesante cómo piensa estructuralmente la literatura, es una gran escritora”, y también recupera la novela de Semán. Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

la verdad que yo *empiezo a escribir para explicarme a mí misma, para poner en orden cronologías e historias*.<sup>422</sup>

Al igual que vimos con otros autores, en Urondo Raboy la escritura se enuncia como una necesidad –en términos de “pulsión”–, una práctica que permite especificar lo que asoma en sus producciones gráficas, “un complemento necesario” mediante el cual trabaja con el pensamiento y las emociones, entrecruza ficción y no ficción, busca explicaciones a la Historia con mayúsculas y a su historia personal, y las ordena narrativamente. Así, algunas de sus escrituras devienen poesías incluso más allá de la intención de la autora:

nunca tuve una intención poética, simplemente escribí en un lenguaje que yo no necesitaba explicar [...] Estaba escribiendo *por una necesidad de expresarme y porque sentía que había cosas que nadie las estaba diciendo, y había cosas que era necesario que las dijera yo* porque yo estaba atravesando por una experiencia muy particular.<sup>423</sup>

Entre los testimonios de Urondo Raboy y Mariana Eva Perez identificamos algunas correspondencias en cuanto a la escritura como “necesidad” –aunque sea de no “explicar”– a la vez que forma de narrar una experiencia biográfica que sólo quien la ha vivido parece estar en condiciones de transmitir: “tengo una experiencia propia que contar”, dice Urondo Raboy; “‘alguien tiene que contar cómo pueden ser las cosas en realidad’, y me di cuenta que lo tenía que contar yo. Y así fue como volví a escribir”, dice Perez, elementos que funcionan como catalizadores de la escritura literaria. Por otro lado, en relación a la materialidad de la escritura, ambas comienzan en cuentas de blog lo que luego serán sus libros.<sup>424</sup>

Remisa a las identificaciones, Urondo Raboy asegura que “no tenía la voluntad de ser escritora” en sentido identitario –al igual que Robles– y a la vez es la escritura la que le permite escapar a “un montón de cuestiones técnicas”, esto es, a los escritos judiciales de la causa que investiga el asesinato de su padre y la desaparición de su madre y de sus propios trámites de desadopción: “*me quedaba un montón de cosas que decir que no entraban en ningún documento*, entonces eso lo fui volcando aparte [...] fue un momento muy intenso esos dos años que duraron los juicios, y escribí

---

<sup>422</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas. Sea como *necesidad* o instancia de evaluación de los 70, podemos pensar la escritura literaria como experiencia creativa que ordena las vivencias biográficas, al tiempo que es aquello que no encuentra expresión en otros lugares, que siempre “resta” (Williams, 2003; Dalmaroni, 2010).

<sup>423</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas.

<sup>424</sup> “Pedacitos” ([pedacitosdeangelita.blogspot.com](http://pedacitosdeangelita.blogspot.com)) se mantiene activo entre 2008 y 2017 y el blog colectivo “Infancia y dictadura” ([infanciaydictadura.blogspot.com/](http://infanciaydictadura.blogspot.com/)) entre 2010 y 2011. “Princesa montonera” ([princesamontonera.blogspot.com](http://princesamontonera.blogspot.com)) entre 2009 y 2018.

durante”.<sup>425</sup> Podemos pensar eso que no logra asirse en otros escritos como aquello que resta, que no termina de objetivarse (Dalmaroni, 2010), y que precisamente por no cerrar el sentido deviene material literario atractivo, como veíamos en el testimonio de Bruzzone.

En cuanto a sus lectores, retrospectivamente la autora sostiene que escribe su novela autobiográfica para ella misma y para sus hijos –dedica su libro a Boris y a Rufino, y también “a la nena que fui”, es decir, a la infancia–, y de hecho dice haber compartido su proceso de escritura solamente con el padre de sus hijos y dos amigas. Es recién tras la publicación que se fue “armando de mi pequeño grupo de lectores previos”, aunque no ha vuelto a publicar.<sup>426</sup> Pese a que el trabajo de escritura fue más bien solitario, cuando lo envía a Capital Intelectual su manuscrito estaba “muy cerrado, muy recontra revisado, editado”, y si bien en la actualidad considera a su libro “inmaduro literariamente hablando” en tanto no encuentra “un solo texto que me represente entera”, Urondo Raboy considera que se trata de “un paréntesis que condensa lo que fue el espíritu de ese momento”,

un momento en donde yo estaba a punto de arañar mi identidad, todavía estaba usando un apellido que no me correspondía, bajo una situación que me oprimía [...] está escrito desde ahí, está escrito desde un momento de mucha ilusión porque los juicios estaban ocurriendo.<sup>427</sup>

### III. Escribir para discutir con la generación anterior

1. *Escribir en discusión fantásica con la generación que me precedía.* Uno de los factores que motivó la escritura de *Las teorías salvajes (LTS)* fue la decisión de Pola Oloixarac de entablar una discusión con la generación precedente. Detrás de ese tono socarrón existía, al decir de la autora, una escritura placentera:

Me quería divertir escribiendo, y una vez que encontré cómo hacerlo se volvió adictivo. Para mí la gente que sufre escribiendo es incomprensible. Está bien sufrir un poco, pero el *quid* es gozar, contra todo y contra de todos. Sufrir en otro lado, enojarte afuera. Para mí en esa época [los 2000] era muy erótico enojarme. Iba a librerías y salía desquiciada, el mundo estaba errado. Un poco como el personaje de *La conjura de los necios*, que es un freak en guerra con el mundo moderno.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas.

<sup>426</sup> Nuevamente la red de amistad con mujeres que se dedican con mayor o menor grado a la literatura y sugieren sobre la estructura, la puntuación o la temática: así, cada amiga le “critica” un aspecto del texto, “además es súper necesaria la crítica constructiva cuando uno hace trabajos solitarios [...] Entonces depende lo que tenga dudas sobre un texto u otro se lo comparto a una o a varias amigas que me pueden dar devoluciones diferentes”. Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020.

<sup>427</sup> Entrevista personal a Ángela Urondo Raboy, 8 de junio de 2020, nuestras cursivas.

<sup>428</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018.

También Oloixarac dice haber tenido una disposición a la lectura y la escritura desde la infancia: a sus siete años, cuando acompañaba a su padre –marino mercante– en sus viajes, se dedicaba a leer y escribir. Al terminar el secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires, supone que la mejor manera de escribir es estudiar Filosofía, para “aprender a organizar argumentos”, aunque no se considera a sí misma una académica: “siempre pensé que lo mío era escribir ficción”.<sup>429</sup> Conocedora de algunas de las producciones de la “literatura de hijos”, cuenta que le resulta difícil sustraerse de la biografía de sus autores porque, debido a sus biografías, *sufre* en el texto.<sup>430</sup>

Entre sus referencias literarias Oloixarac recupera a Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill –recordemos que fue el agente mediador entre el manuscrito de *LTS* y el primer contacto editorial de la autora– y Witold Gombrowicz.<sup>431</sup> Si bien los dos primeros han escrito obras paradigmáticas de la “literatura sobre dictadura”,<sup>432</sup> parece ser el cinismo y el uso corrosivo del lenguaje lo que toma *LTS*, definida en su contratapa como “comedia filosófica”.<sup>433</sup> Más que producciones específicas, en la entrevista la autora menciona figuras autorales que, en términos generales, han trabajado la relación literatura/política y la constitución del ser nacional: “amo los ensayos de David Viñas y la primera época de Juan José Sebreli, y los de Martínez Estrada me maravillan. Amo a Sarmiento”.<sup>434</sup> Del testimonio podemos rescatar la comunión ideológica entre Ezequiel Martínez

---

<sup>429</sup> Lo desarrolla en los primeros diez minutos de esta entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=Ml6BS9Z2yil&t=614s> Cuenta que en *LTS* hay “muchas conversaciones de ideas” como en *Rayuela*, con “personajes que dicen cosas inteligentes, que es un género que siempre me gustó de la literatura argentina y tenía ganas de incurrir yo en ese género también, la literatura de ideas rioplatense” (‘16:08).

<sup>430</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 24 de agosto de 2021.

<sup>431</sup> En la contratapa de la edición de Random House, Piglia escribe que su prosa “es el gran acontecimiento de la nueva narrativa argentina”.

<sup>432</sup> Pensamos en *Respiración artificial* (1980) y *En otro orden de cosas* ([2001] 2011).

<sup>433</sup> Refutado por revista *Planta* (2009) al calificarla de “etnografía de noticiero”, y decir que “en lugar de un *Zeitgeist* novelado encontramos delirio de novedad, populismo informativo y fanatismo derechista”.

<sup>434</sup> Entrevista personal a Pola Oloixarac, 23 de septiembre de 2018. Respecto a autores extranjeros se la ha relacionado con Houellebecq y Sloterdijk. No sin ánimo de polemizar, revista *Planta* (2009) dice que “Si bien es probable que Michel Houellebecq sea un referente para Oloixarac (como lo es, según declaró en Eterna Cadencia, Peter Sloterdijk, un filósofo alemán muy parecido, en cuanto a lo atrevido de su inanidad mental, al escritor francés), por razones de locación Alejandro Rozitchner parece una referencia más apta. Y no solamente porque tanto Oloixarac como Rozitchner usen la filosofía de un modo que no desentonaría con la revista *Brando*, situándose entre una nota sobre la mejor manera de invertir 30 mil dólares y la última producción fotográfica de Pampita Ardohain. Los párrafos arriba citados muestran que además comparten un nietzscheanismo glotón y arancelado. Pero Oloixarac es más joven o (todavía) más vehemente que su colega; no solamente quiere ser de derecha, además quiere demostrar la superioridad filosófica de la derecha.” Ser objeto de críticas puede indicar “la pertenencia de una obra al campo de las tomas de posición y de su autor al campo de las posiciones” (Bourdieu, 1990b, p. 8).

Estrada y Domingo F. Sarmiento, mientras que Viñas y ese “primer Sebrelí” representan la disrupción parricida del contornismo.<sup>435</sup>

2. *Escribo para no ser escrito*. Egresado de Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario, Patricio Pron comienza a escribir literatura cuando está a punto de cumplir quince años, hacia 1990. Por esos tiempos, sus “modelos” eran “Borges, el surrealismo, y cierto tipo de literatura centroeuropea”, modelos que “se diluyeron con el tiempo o adquirieron otros significados” para el autor.<sup>436</sup> Años después, ya instalado en el extranjero, se doctora en Letras por la Universidad de Gottingen, Alemania, con una tesis sobre Raúl Damonte Botana, “Copi”.<sup>437</sup>

Según Pron, su “interés por la memoria y por el pasado” es un elemento que “podía parecer singular, viniendo de alguien tan joven como era yo por entonces, pero que tenía que ver con *cierta percepción por mi parte de que el pasado no había terminado todavía*”. Al reflexionar sobre su disposición a la escritura literaria, Pron evoca a Fogwill como “uno de mis maestros”, quien afirmaba que “escribía para no ser escrito”, esto es, “para hacer uso de una autonomía y de una libertad que la política y la economía argentinas tienden a quitarnos a todos más o menos regularmente, con cada bandazo y con cada crisis”.<sup>438</sup> Al igual que veíamos en el testimonio de Oloixarac, Fogwill forma parte de la tradición selectiva de Pron, al condensar un anudamiento posible entre literatura y realidad política: si la política es lo que *se* escribe, la literatura se presenta como instancia en la que el escritor deviene un sujeto autónomo. En ese sentido, Pron rescata también a Piglia, “otro de mis maestros”, especialmente su producción teórica en torno a las “ficciones del Estado” a las que la literatura se enfrenta en ciertos momentos, de manera que la literatura es “una forma de ‘contrapoder’, que es el tipo de visión inspirada en la Teoría Crítica y en la negatividad adorniana”.<sup>439</sup>

Si bien comparten referencias literarias como Piglia y Fogwill, Pron y Oloixarac –dos de los mejores narradores en español según la revista inglesa *Granta*– asumen posiciones diferentes respecto al momento de memoria desde (y contra) el cual escriben,

<sup>435</sup> Desde diferentes adscripciones identitarias que van desde el liberalismo hasta la izquierda, los escritores mencionados se posicionan críticamente respecto a los proyectos políticos nacional populares.

<sup>436</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>437</sup> “Aquí me río de las modas”: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina (Pron, 2007).

<sup>438</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>439</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

diversas “apropiaciones textuales” ante obras y autores que parecieran no ser los mismos (Chartier, 2017, p. 52), lo que demuestra que la auto-inscripción en una tradición literaria –y, como vimos en el capítulo anterior, la pertenencia a una conexión generacional–, no necesariamente supone una coincidencia ideológica. Mientras la postura de Oloixarac es abiertamente crítica respecto al ciclo de memoria kirchnerista y de explícita polémica con la generación setentista de militancia –recordemos que una de las protagonistas de *Las teorías salvajes* juzga a un ex guerrillero como un “trasto viejo de ideologemas”–, Pron celebra el regreso de la política que supone el kirchnerismo y reivindica las expresiones oficiales de memoria, al tiempo que recupera *Los topes*, *Diario de una princesa montonera* y su propia novela por proponer “un cuestionamiento de algunos elementos de esa política o de lo que la rodeó”.<sup>440</sup> En el caso de Pron, además, la escritura aparece como descubrimiento antes que como deliberada búsqueda de discusión:

Suelo escribir a partir de un vislumbre de unos personajes o de una situación narrativa sobre los que no sé mucho: de hecho, escribir el libro es averiguar quiénes son esos personajes o en qué situación se encuentran. En *El espíritu* [...] eso es bastante evidente [...] yo no sabía cómo se escribía un libro de ese tipo antes de escribirlo, no sabía qué es lo que quería contar ni cómo podía hacerlo y *no tenía idea de cuál iba a ser el papel que mis padres iban a jugar en él*; de manera general, *no sabía qué iba a decir que pienso sobre la experiencia política de mis padres y no tenía tan claro (como lo tuve al terminar de escribir el libro) que esa experiencia había sido tan importante para mí y me había moldeado en tan gran medida como lo hizo*.<sup>441</sup>

En sintonía, Ernesto Semán asegura que desconocía cómo iba a ser la historia de *Soy un bravo piloto de la nueva China*:

ni la estructura en tres partes, ni el cierre, sino que lo fui descubriendo en el camino. Eso me ha pasado siempre. Nunca empecé un libro sabiendo cómo va a terminar. Y al mismo tiempo, mientras escribo pareciera que ese camino fuera inevitable, como si lo supiera. Pero el acto de descubrimiento es la escritura misma. En ese sentido en particular *no hay nada por fuera de la escritura*.<sup>442</sup>

En ese sentido, es la escritura la que le permite a Pron comprender los cruces entre la vida de sus padres, militantes de Guardia de Hierro, y la propia:

Yo no creo en el poder “sanador” de la escritura ni tengo ninguna pretensión de que mis libros me “curen” o “curen a alguien”. Pero es evidente que ésta participa en procesos psicológicos de cierta índole. Mientras escribía *El espíritu* [...], los recuerdos se presentaban de forma espontánea y sin que yo pudiera controlarlos, exactamente como sucede en el libro. No sé si esto me “sirvió” de alguna manera, pero sí *sé que mi*

---

<sup>440</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>441</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019.

<sup>442</sup> Entrevista personal a Ernesto Semán, 10 de febrero de 2020, nuestras cursivas.

*comprensión de la intersección entre las vidas de mis padres y los de su generación y la mía propia y la forma en que están interconectadas entre sí y con la historia del país es más amplia.* De alguna manera, mi percepción ahora es que yo vengo de allí y de lo que me tocó vivir de la experiencia política de mis padres y su deriva posterior y no tiene mucho sentido negarlo, ni ante mí ni ante los demás.<sup>443</sup>

En ese proceso se sugiere la existencia de escenas que, como veíamos en el testimonio de López, parecen aparecer sin la mediación del escritor. Sin embargo, esos recuerdos que Pron refiere como espontáneos son motorizados por la escritura, práctica que pre-dispone a la rememoración, a la reflexión y a la comprensión de aquello que continúa operando en el presente de estos escritores, y en qué medida refiere a algo más que sus propias historias.

### **7.3 Reflexiones finales**

En tanto no es necesario “fundamentar sus verdades” porque “no aspira a enunciados universales”, la especificidad de la literatura se juega en un entramado social y autónomo: esa “emancipación” le permite “escudriñar por debajo de las saturaciones de lo obvio” y, en ese entrecruzamiento, “produce el valor estético” (Lespada, 2007, p. 29). La escritura literaria presenta una “dimensión epistemológica” porque ordena los discursos que circulan en una sociedad, presenta una “función cognoscitiva” (Klein, 2018, p. 23). Del mismo modo, “permite poner en escena registros pulsionales, conductas socialmente reprobables, emociones ‘prohibidas’, en definitiva, mostrar, quizás con mayor crudeza, el deslinde entre lo público y lo privado, entre lo épico y lo íntimo” (Arfuch, 2013, pp. 105-106).

Resultan distintas las causas por las cuales los escritores cuyas obras integran nuestro corpus escriben literatura de evocación setentista. En la mayoría de los casos la elección formaba parte del universo de posibilidades y, desde el presente de enunciación, las decisiones adoptadas en el pasado pierden arbitrariedad y adquieren sentido, el de haberse convertido en escritores. No deja de ser significativo que todos los autores *necesitan* en algún momento escribir. Sea como deseo íntimo, como manera de contar la propia experiencia o de discutir con la generación precedente, en algún momento intervienen, y detrás de esas intervenciones existen tradiciones literarias que exceden la categorización “literatura de hijos” o “de dictadura”, que se alimentan de distintas referencias literarias, que aun cuando comparten algún autor lo que seleccionan de él es diferente.

---

<sup>443</sup> Entrevista personal a Patricio Pron, 15 de julio de 2019, nuestras cursivas.

Esto demuestra que, pese a su operatividad analítica, la categoría “literatura de hijos” puede opacar la heterogeneidad constitutiva de las producciones literarias, sea en términos de géneros –novelas autobiográficas, autoficciones, crónica, testimonio, policial negro, comedia filosófica, diario íntimo– como también las tradiciones en que sus autores buscan inscribirse y las representaciones subjetivas y sociales que los disponen a la escritura. En ese sentido, consideramos que resulta más acertado hablar de “literaturas de hijos”.

Por último, la literatura es un valioso “antídoto a la fosilización” (Logie, 2016). Podríamos decir que les permite *elaborar* sus experiencias traumáticas o generacionales, que *habilita* a abordar temas socialmente sensibles: “en la literatura no hay nada que esté mal” (Bruzzzone, 2017). Sin embargo, a la luz del análisis de los testimonios, consideramos que la escritura literaria no sólo permite a los escritores volver decibles escenas, personajes y voces que difícilmente puedan ser enunciadas en otros registros discursivos –incluso artísticos– sino que también es la forma que les permite intervenir en el debate cultural del nuevo siglo, disputar los sentidos en torno a la memoria pero también al kirchnerismo, salirse de “nuestra historia”, como decía Aiub, y construir una figura de escritor/a.

## Conclusiones

Comenzamos esta tesis preguntándonos por la relación entre la “literatura de hijos” y el proyecto político kirchnerista, debido a la recurrencia temática de memoria setentista en la voz de la segunda generación de postdictadura en producciones literarias publicadas entre los años 2008 y 2015. Tras una selección de diez de las obras más reconocidas, *La casa de los conejos*, *Los topos*, *Las teorías salvajes*, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, *¿Quién te creés que sos?*, *Pequeños combatientes*, *Una muchacha muy bella*, y *Aparecida*, nos interrogamos por las formas que adoptaban esas posibles correspondencias entre la literatura y la política. En ese camino, descubrimos que además de evocar el pasado reciente, estas producciones devenían tomas de posición respecto al ciclo de memoria inaugurado por el kirchnerismo, intervenciones que, aunque literarias, deliberada y anticipadamente en algunos casos, buscaban tomar la palabra respecto al curso de las políticas de memoria, en el más amplio campo cultural y social.

El reconocimiento por parte del campo literario y académico sobre estas producciones se materializó en la considerable bibliografía dedicada a su estudio, formulada especialmente desde el campo de las Letras. Su sistematización nos permitió identificar las regularidades y diferencias más significativas, al tiempo que advertir un área de vacancia en relación a la politicidad de esas obras y a sus procesos de formación.

A partir de este diagnóstico, formulamos interrogantes que evidenciaban una mirada sobre la literatura en tanto hecho social, y en ese sentido comprobamos cuán presentes estaban los debates sobre políticas de memoria en estas producciones, pero también cómo ellas contribuían a dar forma a ese mismo debate. Así, vimos que lo que estaba en juego era algo más que una literatura escrita por hijos biológicos y simbólicos de la generación setentista de militancia: se trataba de problematizar, sin descuidar las reglas propias del campo estético, qué lugar ocupaba la izquierda en el presente, cuán oportuna era la mentada autocrítica de la militancia revolucionaria, en qué sentidos las violencias estatales sobrevivían en el presente, qué sucedía cuando luego de una década de impunidad y de lo que parecía ser el fin de la representación política, un gobierno la

restituía en nombre de aquellas luchas. En este sentido, el problema se desplazaba hacia la sospecha –porque el Estado continuaba siendo sospechoso– o hacia la advertencia respecto a la cristalización de la memoria. El actor que condensaba todo eso era el kirchnerismo y una mirada de los 70 que para la mayoría de los escritores de nuestro corpus representaba la afirmación de que el pasado continuaba actuando en el presente, como también la dificultad de avanzar en su revisión más crítica.

Para lograr formular estas ideas fue necesario adoptar una mirada transdisciplinaria, porque ya no se trataba de analizar una serie de producciones literarias y definir si eran novelas, autoficciones o testimonios, sino de ingresar a ese atrapante cruce de literatura/sociedad, de literatura/política. De allí el desplazamiento desde el análisis indiciario de los textos hacia el análisis de contenido, para finalmente dar con la perspectiva teórico-metodológica de la sociología de la literatura, lo que nos permitió comprender lo político presente en cada universo literario *dentro* del proceso de formación, en relación a las discusiones que las obras sintetizaban y de los recorridos realizados por sus autores en sentido biográfico, generacional, editorial e ideológico.

Entonces, junto a la bibliografía especializada y del análisis literario de las diez producciones seleccionadas, sumamos la realización de una serie de entrevistas a todos los autores, a veces más de una vez, con el objetivo de comprender la formación de sus obras también a la luz de sus representaciones, con la ventaja de encontrarnos en algunos casos a más de una década de la publicación en cuestión, lo que posibilitaba una mirada con otra perspectiva, acaso más reflexiva.

Cada uno de esos elementos fue conformando un mapa de interrogantes e intentos de respuestas que decidimos organizar en siete capítulos. Recuperemos lo más importante de cada uno brevemente. En el Capítulo I, realizamos una revisión del estado del arte respecto a la “literatura de hijos”, y ubicamos esta categoría dentro de las más amplias “literatura sobre dictadura” y de la “segunda generación de postdictadura”. En el transcurso de la tesis pudimos comprobar que, lejos de un término homogéneo, conviven en su interior herencias literarias, trayectorias, representaciones, inquietudes y objetivos distintos que, como sucede en toda generalización, pueden pasar desapercibidos.

A continuación, construimos nuestro andamiaje teórico, posicionados en una zona de cruces disciplinares. En principio, para analizar la politicidad al interior de las obras, recuperamos las reflexiones de tres autores que consideramos claves: Jacques

Rancière, Nelly Richard y Geraldine Rogers. En tanto en sus trabajos estas autoras recuperan las ideas del filósofo francés, partimos de una mirada analítica compartida en relación a lo que se entiende por “lo político” en el arte en general y en la literatura en particular, aquello que permite visibilizar un nuevo reparto de lo sensible y así dar lugar a escenas donde hacen su aparición otros sujetos y otras voces que desacuerdan con el orden naturalizado y producen un choque. Lo interesante, como vimos, es que esa disrupción de lo esperable se produce siempre atendiendo a su puesta en forma, *en tanto que literatura*, y por eso el sentido no se agota en lo evidente.

Las reflexiones de Rogers en articulación con la teoría hubermasiana acerca de las supervivencias y los anacronismos –que la autora emplea para analizar la poesía de Raúl González Tuñón– nos permitieron dar un paso más en la definición del reparto de lo sensible y advertir en cada una de las diez producciones literarias seleccionadas aquellas escenas de superposiciones temporales en donde lo previsible se interrumpe y el sentido no se termina de explicitar. De este modo, encontraríamos momentos de anticipaciones, pero también de efectos y consecuencias advertidos en retrospectiva en torno a los sentidos sobre los 70 pero no únicamente.

Por otro lado, desarrollamos las principales características de la sociología de la literatura, con el objetivo de atender al proceso de producción de las obras, a todos los elementos que rodean al hecho literario en su instancia de formación. En este sentido, resultaron fundamentales los aportes del materialismo cultural para construir y analizar el objeto de estudio como resultado de una serie de mediaciones que a simple vista permanecían ocultas.

En el Capítulo II, complementamos nuestro posicionamiento metodológico al asumir un enfoque cualitativo y una mirada constructivista. Además, explicitamos la información en torno a la selección de nuestro corpus de producciones literarias como también de las entrevistas desarrolladas, y la construcción y análisis de las fuentes secundarias, como periódicos y revistas digitales.

Retomando los postulados teóricos y metodológicos desarrollados en los primeros capítulos, en el Capítulo III comenzamos a indagar la politicidad de cada una de las producciones literarias. Identificamos sentidos disruptivos, supervivencias y anacronismos respecto a la memoria setentista en relación con otros tiempos, tanto hacia el pasado como hacia el futuro, en algunos casos correspondiente con el momento de escritura del autor. Con el fin de hacer dialogar a las obras –y menos porque sea posible

elaborar categorizaciones estancas que dividan el análisis de un objeto inevitablemente dinámico en tanto las obras dialogan entre sí de cuantiosas maneras—, organizamos el análisis a partir de la elaboración de tres series y una *rara avis*, teniendo como eje el lugar que asumían los 70 en los universos literarios. De este modo, analizamos escenas en donde se visibilizaban otros ordenamientos de lo sensible y también advertimos la multiplicidad temporal que habita en estas literaturas que no se reducen a cronologías lineales. Así, la memoria setentista se jugaba en un pasado al cual sus autores retornaban, en la actualización en el presente cotidiano, y, finalmente, en la interpelación de un hecho que obligaba a los protagonistas a volver hacia el pasado setentista, pero para salirse de allí, para redimirse individualmente y crear un futuro posible. La categorización en sí misma da cuenta de los diálogos entre las obras (más bien, de la improductividad de las series).

En el capítulo IV analizamos el contexto histórico en el que las producciones fueron escritas y publicadas, entre los años 2008 y 2015, es decir, durante el período político kirchnerista, en tanto condición de emergencia de la ficción en estudio. Para ello, tuvimos que remontarnos hacia el acontecimiento inmediatamente anterior, la crisis del 2001 y la reconfiguración de la política institucional, a la que siguió un momento de reparación en términos materiales y simbólicos, junto con el comienzo de un nuevo ciclo de memoria de marcada reivindicación de la generación de militancia setentista. Observamos los debates intelectuales y académicos que sustentaron el discurso social de la época y que nos permitieron establecer las coordenadas sociales y políticas en las cuales surgieron —y con las cuales discutieron— las diez producciones literarias, fundamentales para dar cuenta del clima cultural tal como fue vivido en esos años.

En segundo momento, analizamos los posicionamientos de los autores respecto al proyecto político kirchnerista, especialmente en relación a las medidas de memoria y derechos humanos. Esto nos permitió observar que detrás de los autores que integran la “literatura de hijos” existen distintas representaciones que sus producciones vienen a significar más o menos veladamente. No obstante, en la mayoría de los testimonios advertimos una mirada que parte del reconocimiento y la valoración positiva respecto al carácter progresista de las políticas de memoria del kirchnerismo, articuladas con valiosas y reconocidas conquistas del presente, aunque sí se señala el riesgo de la cristalización de ciertas medidas, la progresiva pérdida de sentido a fuerza de la automatización del discurso y, en consecuencia, la monumentalización de un pasado

que continúa operando en la supervivencia de las injusticias por parte del Estado, en los límites auto-impuestos a ciertos debates, en las dificultades que supone la estatización de la memoria. Descubrimos que estos elementos motivaron las escrituras de las producciones en cuestión.

En el capítulo V, al comprender que el campo editorial resulta fundamental para analizar la producción y difusión de la literatura de una época en tanto privilegia ciertos debates y desestima otros, dimos cuenta de su reconfiguración tras la crisis del 2001 y el surgimiento y desarrollo de la web 2.0, acontecimientos que contribuyeron a la transformación del espacio de producción y circulación de las literaturas del nuevo milenio, entre las que se encuentran las diez obras del corpus. Luego, analizamos los recorridos editoriales de nuestros autores, algunos de ellos comenzaron escribiendo en blogs y el mercado editorial “los fue a buscar”, o crearon su propia editorial alternativa, participaron de antologías que fueron vidriera para que los convocaran a continuar publicando, fueron consagrados con premios que les abrieron las puertas a las grandes editoriales. En otros casos resultó clave el capital social y las redes de contacto, en un mercado editorial con “olfato” para sus voces, en un contexto local de revisión del pasado setentista, a la par de registros periodísticos y ensayísticos. Comprobamos que las editoriales alternativas, medianas y grandes contribuyeron a la publicación de este material.

En el capítulo VI pudimos observar el componente generacional en la formación de las diez producciones literarias, para lo cual analizamos las trayectorias de los autores a la búsqueda de acontecimientos simbólicos compartidos. En este sentido, la teoría de Karl Mannheim nos permitió comprender a la generación de manera amplia, más allá de coincidencias etarias: así, si bien no todos vivían en Argentina al momento de la crisis del 2001, de la recomposición del sistema político representativo en 2003 o del conflicto agro-mediático de 2008, advertimos que en todos los casos estas obras discutían con el nuevo ciclo de memoria desde una adscripción generacional específica, identificable en las modulaciones de sus narrativas, en los personajes, en la mirada crítica sobre los 70 a la luz de sus contextos de escritura. En algunos casos, sus obras anticipaban ese estado de memoria y la correspondencia se evidenciaba después de realizadas sus publicaciones.

Finalmente, en el capítulo VII analizamos la tradición selectiva de los autores en términos literarios, y en sus escrituras y testimonios observamos que pese a formar parte

de la categoría “literatura de hijos”, la mayoría de ellos se inscribe en legados diferentes, recuperan referentes no necesariamente ligados a la condición filial y tampoco a la “literatura sobre dictadura”. Sus herencias literarias se relacionan con sus propias producciones, pero en sentidos que exceden al terrorismo estatal como temática y se aproximan a las formas genéricas y estilísticas, además de que esas referencias suponen estrategias de lectura para sus propias obras. En ese sentido, antes que dedicarse a la escritura literaria para elaborar un trauma biográfico y/o generacional, en los testimonios de los escritores advertimos que ese “pasado que no pasa” funciona en su puesta en forma literaria, les permite convertirse en autores, más allá de la memoria setentista. Así, si bien sus trayectorias y disposiciones a la literatura resultan singulares, en sus miradas subjetivas respecto a la escritura se juegan representaciones ligadas a la “necesidad”, al “deseo” y al “goce”. La literatura les permite decir sentidos difícilmente decibles en otros registros, pero también les permite salirse de ese lugar que les imponen la generación de militancia setentista, el mercado editorial, el periodismo cultural o las categorizaciones académicas.

En conclusión, comprobamos que las producciones de nuestro estudio son el resultado de una trama compleja de factores que dieron forma al horizonte de lo posible al campo cultural entre los años 2008 y 2015, aunque en los hechos no se agote en ese período. Su lectura en correspondencia con la recuperación de una memoria setentista por parte del kirchnerismo resultó clave, al tiempo que concluimos en que se trata de *respuestas críticas* a ese mismo proceso.

Por último, la categoría “literatura de hijos” tiende a soslayar la pluralidad de tensiones que existen al interior de su trama, sea respecto a las narrativas en cuestión como a las trayectorias biográficas de sus autores, al sentir generacional, a sus herencias literarias y a sus posicionamientos respecto al kirchnerismo, lo que nos orienta a hablar de *literaturas* de hijos.

Concluimos en la importancia de construir una mirada tridimensional para analizar la emergencia política de estas obras, al pensar de manera articulada lo contextual, lo generacional y lo literario como género discursivo. Consideramos que este dispositivo de análisis trasciende el corpus en cuestión y se convierte en una herramienta analítica fértil para ser aplicada en el estudio de otras expresiones artísticas.

## Bibliografía

### Corpus literario

- Alcoba, Laura ([2007] 2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bruzzone, Félix ([2008] 2014). *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Dillon, Marta ([2015] 2018). *Aparecida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial La Página S.A.
- López, Julián (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Oloixarac, Pola ([2008] 2016). *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Perez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pron, Patricio (2012). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Random House.
- Robles, Raquel (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Semán, Ernesto (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Literatura Random.
- Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te crees que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

### Bibliografía general

- AA. VV. (2007). *No matar. Sobre la responsabilidad*. Córdoba: Ediciones del Cílope- Ediciones La intemperie- Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1993). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amícola, José y de Diego, José Luis (2008). *Literatura. La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Al Margen.
- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arditi, Benjamín (1995). Rastreado lo político. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*. Núm. 87. Enero-marzo, 333-351.
- Arenes, Carolina y Pikielny, Astrid (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arfuch, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor. (2015). “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura”. Avatares del testimonio en América Latina. En *Kamtchatka. Revista de análisis cultural*, Valencia nº6, diciembre, pp. 817-834. DOI: 10.7203/KAM.6.7822
- Auerbach, Eric ([1950] 2014). *Mimesis: La representación de la realidad de la literatura occidental*. Ciudad de Buenos Aires: FCE.
- Avelar, Idelber (2000). Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. Disponible en: [https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias\\_de\\_derrota\\_la\\_ficcion\\_postdictatorial\\_y\\_el\\_trabajo\\_del\\_duelo\\_-\\_idelber\\_avelar.pdf](https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de_derrota_la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf)
- Baczko, Bronislaw ([1984] 1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badagnani, Adriana (2012a). “La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán, Patricio Pron”, Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras, UNMDP.
- Badagnani, Adriana (2012b). La representación fragmentaria de la dictadura en la literatura argentina reciente La utilización de fotografías en las novelas de Ernesto Semán y Patricio Pron. V Congreso Internacional de Letras.
- Badagnani, Adriana (2012c). Representaciones de la dictadura. La mirada reciente de la literatura y las ciencias sociales. [En línea]. VIII Congreso Internacional de Teoría y

Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. Espacios de diversión. Disponible en Memoria Académica:

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1567/ev.1567.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1567/ev.1567.pdf)

Badagnani, Adriana (2012d). “La experiencia del exilio en la literatura argentina reciente. Laura Alcoba y las marcas textuales del desplazamiento”, Hochmann, Nicolás (comp.), *El exilio del retorno*, pp. 31-60. San Fernando: Heterónimos.

Badagnani, Adriana (2013a). “La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos”, en *Oficios terrestres* n° 29, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Badagnani, Adriana (2013b). “La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy”, VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

Badagnani, Adriana (2013c). Narrativas de hijos de desaparecidos. Raquel Robles y Ernesto Semán. Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013.

Badagnani, Adriana (2013/2014). ¿Cómo se hace un autor? Laura Alcoba y el exilio de una segunda generación. *Malas Artes Revista de Teoría y Crítica de la Cultura*, N° 2/3. ¿Quién es el autor? Una cuestión de pericia caligráfica, pp. 63-80.

Badagnani, Adriana (2014) Los detectives jacobinos y la poética de los hijos de desaparecidos. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, Año 3, Nro. 6, 2014 Facultad de Humanidades / UNMDP.

Bartalini, Carolina (2018). Tradiciones y rupturas entre 2001. Una reflexión en torno a las tensiones del testimonio como performatividad estético-política en *Los rubios*, de Albertina Carri. En Schuttemberg, Mauricio y Delgado, Julián (comps.), *Construir sobre los escombros. Política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Florencio Varela, Universidad Nacional Arturo Jauretche, pp. 37-54.

Bartalini, Carolina et al. (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.

Bartalini, Carolina (2019). La crítica a la edad. *Los rubios* de Albertina Carri y M de Nicolás Prividera en los debates de memoria contemporáneos, *Nueva revista del pacífico*. Valparaíso. N° 71. Dic, pp. 30-49. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de

la Educación. Facultad de Humanidades. Departamento de Literatura y Departamento de Lingüística. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762019000200030>

Basile, Teresa (2016). La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone. *Celehis*, 25 (32):141-169. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7811/pr.7811.pdf)

Basile, Teresa (2017a). El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos. *Saga* (7), 24-48. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8372/pr.8372.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8372/pr.8372.pdf)

Basile, Teresa (2017b). Pequeños combatientes, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.. *HeLix - Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, 10, 154-168. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8041/pr.8041.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8041/pr.8041.pdf)

Basile, Teresa. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Eduvim.

Basile, Teresa. (2020). El testimonio y sus fugas hacia la ciencia ficción en la narrativa de HIJOS/AS. En Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comps.). *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP.

Becerra, Martín, Hernández, Pablo y Postolsky, Glenn (2003). La concentración de las industrias culturales. En Schargorodsky, Héctor (comp.), *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación y CICCUS.

Botto, Malena (2006). 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial. En de Diego, José Luis (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bermúdez, Nicolás (2015). La construcción *kirchnerista* de la memoria. *Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC*, v. 15, n. 2, p. 229-247, maio/ago.

Blejmar, Jordana (2013). “Ficción o muerte”. Autofiguración y testimonio en *Diario de una princesa montonera – 110% verdad*. En *Crítica latinoamericana*. Disponible en: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Ficcion\\_o\\_muerte\\_Autofiguracion\\_y\\_testi.pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Ficcion_o_muerte_Autofiguracion_y_testi.pdf)

Blejmar, Jordana; Mandolessi, Silvana & Perez, Mariana Eva (2018). *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, Pierre ([1984] 1990a). ¿Y quién creó a los creadores? *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, pp. 159-169.

- Bourdieu, Pierre (1990b). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, *Criterios*, La Habana, n° 25-28, enero-diciembre, pp. 20-42.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 2015). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bruzzone, Félix (2018). “Los géneros”, 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*, Alternativas, Université Lumière Lyon 2, pp. 476-481.
- Bublik, Marcela (2013). *Abuela*. Buenos Aires: Marea.
- Bugnone, Ana, Capasso, Verónica y Fernández, Clarisa (2020). *Estudios sociales del arte: una mirada transdisciplinaria*. La Plata: EDULP.
- Caggiano, Sergio (2007). *Lecturas desviadas sobre Cultura y Comunicación*. La Plata: Edulp.
- Calveiro, Pilar ([1988] 2014). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.
- Canoni, Fiorella (2007). El pueblo kirchnerista performado por la memoria. En Biglieri, Paula y Perelló, Gloria (comps.) *En el nombre del pueblo. La emergencia del populismo kirchnerista*. Buenos Aires: UNSAM.
- Carnovale, Vera (2004). El concepto del enemigo en el PRT-ERP. *Lucha armada en la Argentina*, año 1 n°1, diciembre-enero-febrero, 4-11.
- Casullo, Nicolás. (2016). “Memoria y revolución”, en Sonderéguer, María y Kaufman, Alejandro (comps.) *Memoria y derechos humanos: continuidades, vigencia y presente del “Nunca Más”*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 17-46
- Cevasco, María Elisa (2002). Sociología de la literatura. En Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 161-167.
- Chartier, Roger ([2007] 2017). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Chartier, Roger ([1992] 2005). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII*. España: Gedisa.
- Chiani, Miriam y Sánchez, Silvina (2015). Prójimos. En: Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comps.). *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP
- Código de justicia penal revolucionario (2007). *Lucha Armada*, III/8: 124–127.

- Colacrai, Pablo (2012). “Bombita Rodríguez, el cepillo a contrapelo de la memoria” en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 16. UNR Editora.
- Crenzel, Emilio ([2008] 2014). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Crespi, Maximiliano (2015). *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños*. Buenos Aires: Momofuku.
- Cueto Rúa, Santiago (2010). Demandas de justicia y escrache en HIJOS La Plata. *Trabajos y Comunicaciones* (36), 165-183. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5075/pr.5075.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5075/pr.5075.pdf)
- Dagatti, Mariano (2016). El anacronismo democrático. Militancia y democracia en las memorias generacionales del primer kirchnerismo. *CONfines*, año 12, número 22, enero-mayo, pp. 37-78
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile. RIL- Melusina Editorial.
- Dalmaroni, Miguel (2010). La obra y el resto: literatura y modos del archivo. *Telar* (7-8): 9-30.
- Daona, Victoria (2013). “Había una vez una casa de los conejos”. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba. *Aletheia*, volumen 3, número 6, julio.
- Daona, Victoria (2015a). Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina. en *Telar*, pp. 166-186. 13-14 (2015) ISSN 1668-2963
- Daona, Victoria (2015b). Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014). Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Daona, Victoria. (2017a). Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género. *El Taco En La Brea*, (6), 37-55. <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6963>
- Daona, Victoria. (2017b). Filiaciones incómodas y subjetividad: Una lectura de *Los Topos*, de Félix Bruzzone; *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela y *Una muchacha muy bella*, de Julián López, pp. 25-49, *Telar* 19 (julio-diciembre/2017) ISSN 1668-2963
- Daona, Victoria (2019). Una vida que juega con la muerte o sobre *Los topos* de Félix Bruzzone. *Saga revista de Letras*. Universidad Nacional de Rosario N° 11. Segundo Semestre de 2019

- Daona, Victoria (2020) Del testimonio a la novela familiar: la narrativa de Laura Alcoba, pp. 224-251. En Basile, teresa (Comp.) Voces de la violencia : avatares del testimonio en el Cono Sur. La Plata: Edulp.
- Da Silva Catela, Ludmila (2010). Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En Bohoslavsky, Ernesto et al. (comps), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Volumen I. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Da Silva Catela, Ludmila (2014). Lo que merece ser recordado. Conflictos y tensiones en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado en los sitios de memoria. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, ISSN 2362-2075, N° 2, octubre, pp. 28-47.
- de Diego, José Luis (2014). Lo que la literatura no olvida. En Flier, Patricia y Lvovich, Daniel (coords.) *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas*. Rosario, Prohistoria Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Dillon, Marta; Saporosi, Lucas (2017). Entrevista a Marta Dillon: "Amor, memoria y materialidad". *Aletheia*, 8 (15). En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8241/pr.8241.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8241/pr.8241.pdf)
- Dosse, Francois (2009). *Paul Ricoeur y Michel De Certeau. La historia entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Elizondo Oviedo, María Verónica (2010). "La construcción/deconstrucción de la memoria nacional a través de la cultura popular. El caso del programa argentino, Peter Capusotto y sus videos y del músico apócrifo, Bombita Rodríguez, el Palito Ortega Montonero" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 102-114.
- Fandiño, Laura. (2016). *Acomodar la vida sobre esa arena tan movediza. Las memorias de los hijos en la literatura de Argentina y Chile*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Ford, Anibal (2002). Comunicación. En Altamirano, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 21-25.

- Forné, Anna (2010) “La memoria insatisfecha en La casa de los conejos de Laura Alcoba”, en *El hilo de la fábula, Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, n°diez. Santa Fe, Argentina, ediciones UNL, 2010, pp. 65-74.
- Gamero, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- García Canclini, Néstor ([1979] 2010a). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Sigo XXI Editores.
- García Canclini, Néstor (2010b). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Gramsci, Antonio (2014). Qué es interesante en el arte. *Antología 2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor? Seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor? por Daniel Link*. Córdoba/Buenos Aires: Ediciones literaes/El cuenco de plata.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gelman, Juan y La Madrid, Mara ([1997] 2017). *Ni el flaco perdón de Dios: Hijos de desaparecidos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.
- Geeroms, Maarten (2018) “Autoficción y legitimidad de voces en la generación de los “hijos”: Soy un bravo piloto de la nueva China de Ernesto Semán y Una misma noche de Leopoldo Brizuela” 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*, en *Alternativas*, Université Lumière Lyon 2, pp. 351-371.
- Genette, Gérard ([1962] 1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giordano, Alberto (2009). Más acá de la literatura. Espiritualidad y moral cristiana en el diario de Rodolfo Walsh, en Dalmaroni, Miguel y Rogers, Geraldine (eds.), *Contratiempos de la memoria en la Literatura argentina*. La Plata: EDULP, pp. 101-117.
- Giordano, Alberto (2020). *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Hagman, Itai (2015). “Tres momentos de la Argentina kirchnerista”. Dossier El kirchnerismo, un balance de los últimos 10 años: ¿una alternativa para los sectores populares?, en *Márgenes, revista de economía política*. n°1, agosto, pp. 119-135, Ediciones UNGS.

- Halbwachs, Maurice ([1968] 2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, Maurice ([1925] 2004). *Los marcos sociales de la memoria*. México: Anthropos.
- Hassoun, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Hauser, Arnold (1977). Propaganda, ideología y arte. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (comps.), *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 85-102.
- Heinich, Nathalie (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hernaiz, Sebastián (2006). Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre. *El interpretador*, n°29 “de época”, diciembre. Disponible en: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/21/sobre-lo-nuevo-a-cinco-anos-del-19-y-20-de-diciembre/>
- Hilb, Claudia (2018). *¿Por qué no pasan los 70?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hirsch, Marianne. ([1997] 2021). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Hopenhayn, Silvia (2013). *Ficciones en democracia. Conversaciones con Silvia Hopenhayn*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.
- Huyssen, Andreas ([2001] 2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Imperatore, Adriana (2014). *Literatura y memoria crítica*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Inama, Ramón (2020). Algunas reflexiones a partir de la participación de los hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad. En: Basile, Teresa y Chiani, Miriam (comps.). *Voces de la violencia: Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2004). Fechas en la memoria social. Las conmemoraciones en perspectiva comparada. En *Iconos, revista de ciencias sociales* n° 18. Flacso-Ecuador, enero, pp. 141-151.
- Jelin, Elizabeth (2017). Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. En *cadernos pagu* (29), julho-dezembro de 2007:37-60.

- Jelin, Elizabeth (2020). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Klein, Irene (2018). El texto como comunicación viva. El taller de escritura en la carrera de Ciencias de la Comunicación, en Klein, Irene (comp.) *De la trama al relato. Teoría y práctica del taller de escritura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Parte Maldita, pp. 15-29.
- Kohan, M. (2004). “La apariencia celebrada”, en *Punto de vista. Revista de cultura*. Año XXVII • Número 78 Buenos Aires, abril, pp. 24-30.
- Kohan, Martín. (2014). Pero bailamos. *Katatay. Revista de crítica literaria latinoamericana*, año IX, Número. 11/12, pp. 23-27.
- Jameson, Frederic (1989). *Documentos de cultural, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Laclau, Ernesto (1993). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lafosse, Juan Pablo (2006). Literatura y crisis. Nuevos modos de representación en los años cero. *El interpretador*, n°29 “de época”, diciembre. Disponible en: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/12/22/literatura-y-crisis-nuevos-modos-de-representacion-en-los-anos-cero/>
- Lesgart, Cecilia (2006). Luchas por los sentidos del pasado y el presente. Notas sobre la reconsideración actual de los años '70 y '80. En Quiroga, Hugo y Tcach, César (comps.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario: Homo Sapiens.
- Lespada, Gustavo (2007). “Ética y autonomía de una ficción”. *Espacios de Crítica y Producción*, N° 36, 2007, pp. 29-34.
- Lewkowicz, Ignacio (2003). “Subjetivación post-estatal # 5. Generaciones y constitución política”. Reunión del Grupo Viernes del 09-05-03. Disponible en <https://dokumen.tips/download/link/lewkowicz-viernesgenpolweb>
- Lewkowicz, Ignacio ([2004] 2006). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Lodge, David ([1992] 2002). *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.

- Logie, Ilse (2015). Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de *76* (Félix Bruzzone). En Pasavento, *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 75-89, ISSN: 2255-4505
- Logie, Ilse (2016). Una muchacha muy bella o el gesto reparador de la escritura. *Acta Literaria* 52 (59-79), primer semestre. ISSN 0716-0909
- Logie, Ilse y Willem, Bieke (2015). Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada. *Revista Alternativas*, N°5, ISSN 2168-8451.
- Loreti, Damián y Lozano, Luis (2017). Derechos humanos: de la amnistía encubierta a un modelo de justicia impartida. Pucciarelli, Alfredo y Castellani, Ana (coords.). *Los años del kirchnerismo. la disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Mandolessi, Silvana (2016). Política e intimidad en *Diario de una princesa montonera*. *Letras Hispanas* Volume 12, 123-138.
- Mannheim, Karl ([1928] 1993). El problema de las generaciones. *Revista Española de investigación sociológica*. N° 62, 193-242. Recuperado de [http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_062\\_12.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_062_12.pdf)
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (2008). La juventud es más que una palabra, en M. Margulis (Ed.), *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Mariás, Javier (1989). *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza.
- Martínez, Fabiana (2013). Aproximación a algunos tópicos del “discurso kirchnerista”. En Balsa, Javier (comp.), *Discurso, política y acumulación en el kirchnerismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- McKenzie, Donald F. ([1999] 2005). *Bibliografía y sociología de los textos literarios*. Madrid: Ediciones Akal. Traducción de Fernando Bouza.
- Menestrina, Enzo Matías (2020). “‘La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre’: entrevista a la escritora Laura Alcoba”. *Anclajes*, vol. XXIV, n.º 2, mayo-agosto, pp. 63-78.

- Merbilhaá, Margarita (1997). “Andrea Suárez Córica, Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio. La Plata, Editorial De la Campana, 1996”, *Orbis Tertius* n° 2, La Plata.
- Montero, Ana Soledad (2012). *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Moreno, María (2018). *Carta a Vicky y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House.
- Mouffe, Chantal (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Natalucci, Ana (2010). La movilización en el kirchnerismo: algunas discusiones en torno a la politización. XI Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Artes. UNR. Rosario, Argentina.
- Natalucci, Ana (2014). La cultura política en el kirchnerismo: dos hipótesis sobre la politización. *Sudamérica*. N°3, 155-171.
- Natanson, José (2012). *¿Por qué los jóvenes están volviendo a la política?* Buenos Aires: Debate.
- Noailles, Gervasio, González, Cinthia Valeria y Gutiérrez, Carlos Edgardo Francisco (2018). La función del velo en la escritura. La potencia de lo no dicho sobre pequeños combatientes, de Raquel Robles. X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Nofal, Rossana (2015) “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”, *Kamchatka*, N° 6, pp. 835-851 <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7603>
- Nora, Pierre (1998). “La aventura de Les lieux de mémoire” en *Ayer*, n° 32. Traducción de Josefina Cuesta.
- Oberti, Alejandra (2008/2009). Memorias y Testigos. Una discusión actual. *Políticas de la memoria*. N°8/9, pp. 41-50.
- Ortega y Gasset, José (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Calpe.
- Peller, Mariela (2009). La mirada de una niña. Sobre La casa de los conejos de Laura Alcoba. En *Question*. Vol. 1 Núm. 22: Otoño (abril-junio).

Peller, Mariela (2012). “Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos.” En *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Año VII Número 12 | Junio. N° ISSN: 1850-6267.

Peller, Mariela (2014). Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf)

Peller, Mariela (2015). “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación post-dictadura argentina” en Escobar, Luis, Giordano, Juan, Pittaluga, Roberto (coord.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Santa Fe: Maria Muratore Ediciones.

Peller, Mariela (2016). “Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina”. *Criação & Crítica*, n. 17, p.75-90, dez. Disponible en: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>.

Perez, Mariana Eva (2020). Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid. En Pietsie Feenstra | Lorena Verzero [directoras]. Instituto de Investigaciones Gino Germani CLACSO, pp.77-91. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.org/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf>

Piglia, Ricardo ([1986] 2014). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo.

Piglia, Ricardo (2000) Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). Disponible en: <https://es.scribd.com/document/194759440/Piglia-Ricardo-Tres-Propuestas-Para-El-Proximo-Milenio>

Prividera, Nicolás (2016). *El país de cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende, Córdoba: Los Ríos Editorial.

Pucciarelli, Alfredo y Castellani, Ana (2017). *Los años del kirchnerismo. la disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Pulleiro, Adrián (2017). *Liberales, populistas y heterodoxos: estudios sobre intelectuales, cultura y política en la Argentina reciente*. Sáenz Peña: Manuel Domingo Martínez, Batalla de Ideas.

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Rancière, Jacques ([2001] 2018). *La fábula cinematográfica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata.

Rancière, Jacques ([2008] 2019). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Reati, Fernando (2013). “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente”, en *Revista Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, pp. 81-106.

Reati, Fernando (2015). “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura Argentina”. *Revista alternativas*. N 5. ISSN 2168-8451  
Ohio State University. Center for Latin American Studies

Reati, Fernando (2017). “Memorias de los hijos de desaparecidos: una autoficción ficticia en *Una muchacha muy bella*”, en *Donde no habite el olvido Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, Emilia Perassi, Giuliana Calabrese (eds) ISBN 978-88-6705-703-0 . Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Facoltà di Studi Umanistici Università degli Studi di Milano: Ledizioni. pp. 99-112.

Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita (2015). *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Richard, Nelly (2011) “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. ARCIS University, Santiago de Chile. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

Richard, Nelly (2012). “Humanidades y Ciencias Sociales: travesías disciplinarias y conflictos en los bordes”. En Buenfil, R.N., Fuentes, S. y Treviño, E. (coords.), *Giros teóricos II. Diálogos y Debates en las Ciencias Sociales y Humanidades*. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colección Jornadas, pp. 23-41.

Richard, Nelly (2014). “Introducción”. En *Las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

- Rinesi, Eduardo (2013). De la democracia a la democratización: notas para una agenda de discusión filosófico-política sobre los cambios en la Argentina actual. A tres décadas de 1983. En *Debates y combates*. Año 3, Número 5, p. 19-41.
- Rocca Rivarola, Dolores (2019). *Militar en el gobierno. Generaciones de militancia juvenil en los gobiernos argentinos y brasileros (2003-2015/2016)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Robin, Régine. ([2003] 2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Walduther Editores.
- Rodríguez, Martín (2014). *Orden y progresismo: los años kirchneristas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.
- Rogers, Geraldine (2009). Desfases a la luz del día. Lecturas de Fogwill, Saer y Ocampo en torno al pasado reciente argentino. En Dalmaroni, Miguel y Rogers, Geraldine (eds.), *Contratiempos de la memoria en la Literatura argentina*. La Plata: EDULP.
- Rogers, Geraldine (2015). Poesía sobreviviente: al reencuentro de lo político en La rosa blindada de Raúl González Tuñón. En *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*. 13-14. ISSN 1668-2963, 216-234.
- Ruiz, Laura (2005). *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Saferstein, Ezequiel y Szpilbarg, Daniela (2012). La “independencia” en el espacio editorial porteño. En Wortman, Ana (comp.), *Mi buenos Aires querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Prometeo.
- Saferstein, Ezequiel (2017). La edición como intervención cultural, comercial y política. Bestsellers políticos del director de Random House-Sudamericana en el kirchnerismo. MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales / Vol. IV / N° 7 / ISSN: 2362-616x. (pp. 141-164) Centro de Publicaciones. FCPyS. UNCuyo. Mendoza.
- Saferstein, Ezequiel y Goldentul, Analía (2019). El “diálogo” como discurso emergente. La articulación de un espacio de ideas en torno a la memoria del pasado reciente en Argentina (2008-2018). *Políticas de la Memoria*, n° 19, Buenos Aires, pp. 15-30. ISSN 1668-4885 / ISSNe 2683-7234.
- Saferstein, Ezequiel (2021). *Best seller. ¿cómo se fabrica un best seller político?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sapiro, Gisèle (2016). *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.

- Saporosi, Lucas (2018). La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as: La construcción de un archivo afectivo. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Tesis de doctorado). En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1581/te.1581.pdf>
- Sarlo, Beatriz (1997). “Los Estudios Culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, *Revista de Crítica Cultural* N° 15, Santiago de Chile, pp. 32-38.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.
- Schindel, Estela (2011) ¿Hay una “moda” académica de la memoria? Problemas y desafíos en torno del campo. *Aletheia*, volumen 2, número 3, noviembre.
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos: estética y postdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Semán, Ernesto (2016). *Hecho burgués, país maldito*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Semán, Ernesto (2018). “Los juguetes no son tuyos”. En Blejmar, Jordana; Mandolessi, Silvana & Perez, Mariana Eva (comps), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 149-162.
- Sontag, Susan (2012). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Svampa, Maristella (2007). Las fronteras del Gobierno de Kirchner: entre la consolidación de lo viejo y las aspiraciones de lo nuevo. En Cuadernos del Cendes, año 24. N° 65, tercera época, mayo-agosto, pp. 39-61.
- Svampa, Maristella (2008). Notas provisionales sobre la sociología, el saber académico y el compromiso intelectual. En Hernández, Valeria y Svampa, Maristella (eds.), *Gérard Althabe. Entre varios mundos. Reflexividad y compromiso*. Buenos Aires: Prometeo.

Svampa, Maristella (2011). Argentina, una década después. Del ‘que se vayan todos’ a la exacerbación de lo nacional-popular. En *Nueva Sociedad* n°235, septiembre-octubre. ISSN: 0251-3552.

Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezequiel (2012). El espacio editorial “independiente”: heterogeneidad, posicionamientos y debates: Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010 [en línea]. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre, La Plata, Argentina. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf)

Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezequiel (2014). La industria editorial argentina 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad”. *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal*, (3), Ohio, Estados Unidos. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/saferstein-szpilbarg.html>

Szpilbarg, Daniela (2019). *Cartografía argentina de la edición mundializada: modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Temperley: Tren en movimiento.

Szwarc, Lucila (2011). Bombita Rodríguez: El humor como acercamiento crítico a la militancia de los setenta. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Tabarovsky, Damián (2018). *Literatura de izquierda*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Egodot Argentina.

Tavernini, Emiliano (2018). Poesía, política y memoria en la Argentina reciente: La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015) (Tesis de posgrado). Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Magíster en Historia y Memoria. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1690/te.1690.pdf>

Thompson, E. P. ([1963] 2012). *La formación de la clase obrera en Gran Bretaña*. España: Capitan Swing.

Terranova, Juan (2013). Sobre 76 de Félix Bruzzone. *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Traverso, Enzo (2007). “Historia y memoria: notas sobre un debate” en: Marina Franco y Florencia Levín (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

- Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vanoli, Hernán (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, *Apuntes de investigación del CECYP*, (15). Buenos Aires. Disponible en: <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277>
- Vanoli, Hernán y Saferstein, Ezequiel (2010). Cultura literaria e industria editorial. Desencuentros, convergencias y preguntas alrededor de la escena de las pequeñas editoriales. En Rubinich, Lucas y Miguel, Paula (eds.), *01 10: Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vázquez, Melina (2014). *Juventudes, políticas públicas y participación. Un estudio de las producciones socioestatales de juventud en la Argentina reciente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Vezzetti, Hugo (2004). Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Lucha armada en la Argentina*, año 1 n°1, diciembre-enero-febrero, 46-63.
- Vezzetti, Hugo (2010). La memoria justa: política e historia en la Argentina del presente. En Bohoslavsky, Ernesto et al. (comps), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Volumen I. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Vommaro, Pablo (2015). *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina. Tendencias, conflictos y desafíos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Williams, Raymond ([1961] 2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond ([1977] 2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Williams, Raymond ([1981] 2015). *Sociología de la cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Yabkowski, Nuria (2013). Dos tiempos para pensar el kirchnerismo. En Balsa, Javier (comp.), *Discurso, política y acumulación en el kirchnerismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Zarco, Julieta (2015). “De no sabe nada a lo sabe todo”, en Reati, Fernando y Cannavacciuolo, Margherita (comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zolberg, Vera (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.

### Bibliografía metodológica

Adamini, Marina (2014). Formaciones identitarias en lugares de trabajo precario. Un estudio sobre pasantes de la administración pública de la provincia de Buenos Aires (2008-2012) (Tesis de posgrado). Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. Disponible

en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1014/te.1014.pdf>

Amossy, Ruth (2000). *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. París, Nathan. Capítulo 3. Lo plausible y lo evidente: doxa, interdiscurso, tópicos. Traducción Ana Soledad Montero.

Andréu Abela, Jaime (2001). “Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada”, en Documento de trabajo CENTRA 2001/03. Disponible en: <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf>

Archenti, Nélica (2007). “Estudio de caso” en Marradi, Alberto, Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio. *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.

Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio (2007). “Los debates metodológicos contemporáneos”, en Marradi, Alberto, Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio. *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich ([1979] 2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Becker, Howard (2009). *Trucos del oficio*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Benveniste, Émile. (1966). *Problemas de lingüística general I*. Madrid: Siglo XXI.

Borda, Pablo; Dabenigno, Valeria; Freidin, Betina y Güelman, Martín (2017). *Estrategias para el análisis de datos cualitativos*. Ciudad de Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Bourdieu, Pierre (1988). Espacio social y poder simbólico. *Cosas Dichas*. Buenos Aires: Gedisa.

Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean Claude (2002). *El Oficio del Sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Denzin, Norman K. y Lincoln, Yvonna S. (1994). *El campo de la investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, Carlo (2008). *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Guba, Egon G. & Lincoln, Yvonna S. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Guber, Roxana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Hall, Stuart. (2003). "Introducción: ¿Quién necesita la 'identidad'?" en Hall, S. y du Gay, P. (eds.), *Cuestiones de Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mallimaci, Fortunato y Giménez Béliveau, Verónica (2006). "Historias de vida y método biográfico". *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Mangueneau, Dominique (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marradi, Alberto (2007). Tres aproximaciones a la ciencia. En Marradi, Alberto, Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio. *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- Meccia, Ernesto (2020). Cuéntame tu vida. Análisis sociobiográfico de narrativas del yo. En Meccia, Ernesto et al. (dir.), *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas*. Santa Fe: Ediciones UNL; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUDEBA, pp.63-96.
- Neiman, Guillermo y Quaranta, Germán (2006), "Los estudios de caso en la investigación sociológica" en Vasilachis de Gialdino, Irene (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*, Gedisa, Barcelona.
- Piovani, Juan Ignacio (2007). El diseño de la investigación. En Marradi, Alberto, Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio. *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- Sautu, Ruth (1999). *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Schutz, Alfred (1974). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Stake, Robert E. (2005). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- Taylor, Steve J. y Bogdan, Robert (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

Valles, Miguel S. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Vasilachis de Gialdino, Irene (1992). El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos. En Forni, Floreal, Gallart, Marí Antonia y Vasilachis de Gialdino, Irene. *Métodos Cualitativos II. La práctica de la investigación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vasilachis de Gialdino, Irene (2008). “Los fundamentos epistemológicos de la investigación cualitativa” en Cohen, Néstor & Piovani, Juan Ignacio (comps.) *La metodología de la investigación en debate*. La Plata: Buenos Aires: EDULP; Eudeba.

Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursiva*. Barcelona: Gedisa.

Yin, Robert (1994). *Case Study Research: design and methods*. Thousand Oaks: Sage Publications.

#### Fuentes periodísticas digitales y sitios web

Alba, Leandro (2018). Félix Bruzzone: “Los topos es un testimonio enrarecido”. *Sonámbula. Cultura y lucha de clases*. 22 de junio. Disponible en: <https://sonambula.com.ar/felix-bruzzone-los-topos-es-un-testimonio-enrarecido/>

Baigorria, M. (13 de septiembre de 2014). “Literatura & kirchnerismo. Panorámica del momento”. [Entrada de blog]. Disponible en: <http://artepolitica.com/articulos/literatura-kirchnerismo-panoramica-del-momento/>

Blas Vives, Damián (4 de marzo de 2011). Cartas al padre. Entrevista a Ernesto Semán. *Evaristo cultural*. Disponible en: <https://evaristocultural.com.ar/2011/03/04/cartas-al-padre-entrevista-a-ernesto-seman/>

Crespi, Maximiliano (18 de julio de 2018). Un amor gay que evoca el espejo de Narciso. *Clarín*. Disponible en: [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/amor-gay-evoca-espejo-narciso\\_0\\_H1xsrfpmm.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/amor-gay-evoca-espejo-narciso_0_H1xsrfpmm.html)

*Dossier “Los humores de la patria”. Estado crítico, Revista Bimensual de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno*. Año 1. N° 3, julio de 2015.

Enríquez, Mariana (3 de febrero de 2013). Caer no es caer. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4933-2013-02-03.html>

Eterna Cadencia. (25 de noviembre de 2011). “La literatura en el kirchnerismo” [Entrada de blog]. Disponible en:

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/la-literatura-en-el-kirchnerismo-2.html>

Eterna Cadencia. (19 de noviembre de 2015). “Los libros del kirchnerismo”. [Entrada de blog]. Disponible en: <https://eternacadencia.wordpress.com/2015/11/19/los-libros-del-kirchnerismo/>

Friera, Silvina (16 de abril de 2012). “Este libro no se propone ofrecer respuestas sino interrogantes”. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24914-2012-04-16.html>

Friera, Silvina (23 de septiembre de 2013). “La orfandad es una idea muy difícil para la cultura”. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29976-2013-09-23.html>

Ginzberg, Victoria (2011). “Por primera vez el Estado me está devolviendo algo”. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-178549-2011-10-09.html>

Gómez, Laura (3 de abril de 2021). Raquel Robles: “Lo fundamental es tener una ética de la solidaridad”. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/333363-raquel-robles-lo-fundamental-es-tener-una-etica-de-la-solida>

Grigera Dupuy, Victoria (22 de noviembre de 2013). Vale la pena. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8462-2013-11-22.html>

Lennard, Patricio (29 de abril de 2007). El niño guerrillero. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2523-2007-04-29.html>

Linne, Joaquín (2009). *Pola o la seducción: huele a espíritu contemporáneo*. Disponible en: <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/los-think-tanks.html>

Mattio, Javier (jueves 18 de diciembre de 2014). Félix Bruzzone: “Mis libros son novelas negras con final feliz”. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/felix-bruzzone-mis-libros-son-novelas-negras-con-final-feliz/>

Mendez, Matías (21 de septiembre de 2014). “Utilizo mi experiencia personal para indagar la memoria colectiva”. Disponible en: <https://www.infobae.com/2014/09/21/1596366-utilizo-mi-experiencia-personal-indagar-la-memoria-colectiva/>

Moreno, María (19 de octubre de 2003). Esa rubia debilidad. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-19.html>

Moreno, María (8 de octubre de 2006). Donde habita el olvido. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2267-2006-10-08.html>

Noticias Urbanas (13 de marzo de 2011). Ernesto Semán: “Escribo para darle sentido a lo que viví”. Disponible en: <https://www.noticiasurbanas.com.ar/noticias/2502d18f235da8e3ef6f835c0e60e41d/>

Oloixarac, Pola (13 de octubre de 2007). Rucci vive! Disponible en <http://melpomenemag.blogspot.com/2007/10/rucci-vive.html>

Oloixarac, Pola (19 de agosto de 2008). Actividad paranormal en la Esmá. Disponible en: <http://melpomenemag.blogspot.com/2008/08/actividad-paranormal-en-la-esma.html>

Oloixarac, Pola (2009a)

Oloixarac, Pola (5 de marzo de 2009a). Pola/1. Charla abierta entre Pola Oloixarac y Juan Terranova. Eterna Cadencia. Disponible en: <https://eternacadencia.wordpress.com/2009/03/05/pola-1/>

Oloixarac, Pola (3 de marzo de 2009a). Pola/2. Charla abierta entre Pola Oloixarac y Juan Terranova. Eterna Cadencia. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/desgrabaciones/item/pola-2.html>

Oloixarac, Pola (16 de abril de 2009b). Muuuu. Disponible en: <http://melpomenemag.blogspot.com/2009/04/muuuu.html>

*Otra trama* (9 de junio de 2013). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y93CoI04zzs>

Pantoja Torres, Lenin (2012). La transgresión de una moda literaria. *El hablador* n°20, revista virtual de literatura. Disponible en: [https://www.elhablador.com/resena20\\_pantoja.html](https://www.elhablador.com/resena20_pantoja.html)

Piglia, Ricardo (20 de marzo de 2011). Una estrella roja volando sobre Argentina. *Página 12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4204-2011-03-20.html>

Programa Bibliotecas para armar (21 de noviembre de 2017). Félix Bruzzone: “En todo o casi todo lo que yo escribo está la situación del personaje buscando a sus padres”. Disponible en: <http://bibliotecasparaarmar.blogspot.com/2017/11/felix-bruzzone-en-todo-o-casi-todo-lo.html>

Pron, Patricio (2010). El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia: the straight record. Disponible en: <https://patriciopron.com/wp-content/uploads/2020/05/El-espi%CC%81ritu-de-mis-padres-sigue-subiendo-en-la-lluvia.-The-Straight-Record.pdf>

Rojas, Diego (17 de abril de 2009). Los debates salvajes. 24 CON. Disponible en: <https://www.24con.com/nota/19272-los-debates-salvajes/>

Semán, Ernesto (jueves 27 de septiembre de 2007). Yo (me) acuso. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-92062-2007-09-27.html>

Shalom, Ariel (2009). *Sobre la novela y Las teorías salvajes de P.O.* Disponible en: <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/los-think-tanks.html>

Temporada de lectores (29 de mayo de 2018). Conversación con la escritora Raquel Robles en el Liceo Víctor Mercante, UNLP, ciclo organizado por el departamento de Lengua y Literatura. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cYb9aNR824g>

Valle, Pablo (15 de febrero de 2009). Salvajes. Disponible en: <http://valleyoftears.blogspot.com/2009/02/salvajes.html>

*Visión siete* (23 de noviembre de 2011). Robles, Raquel: “No creí que yo viviría esta Argentina”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pBkjNUSvPjM>

Vivacqua, Alejo y Vargas, Joel (21 de diciembre de 2016). “En busca de la novela K”. [Entrada de blog]. Disponible en: <http://artezeta.com.ar/en-busca-de-la-novela-k/?fbclid=IwAR0Y81NGLhbO2yAOIPOSEG0IVhcABrhTYzNrSwkWpJgIxSFnaLqqtB9nVs>.

#### Producciones literarias citadas

Alcoba, Laura (2013). *El azul de las abejas*. Buenos Aires: Edhasa.

Almada, Selva (2012). *El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce

Almada, Selva (2013). *Ladrilleros*. Buenos Aires: Mardulce.

Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín ([1997] 2006). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina*. Buenos Aires: Booket.

Bárbaro, Julio (2009). *Juicio a los 70*. Buenos Aires: Sudamericana.

Barthes, Roland (2009). *Diario de un duelo*. Barcelona: Paidós.

Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1970). *El matrero*. Buenos Aires: Edicom S.A.

Bruzzone, Félix (2010). *Barrefondo*. Buenos Aires: Mondadori.

Bruzzone, Félix ([2008] 2014). *76 + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku.

Busqued, Carlos (2018). *Magnetizado*. Barcelona: Anagrama.

Cabezón Cámara, Gabriela (2009). *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Cabezón Cámara, Gabriela (2013). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Caparrós, Martín (2008). *A quien corresponda*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.

De Vancocelos, José Mauro (1968). *Mi planta de naranja lima*. Buenos Aires: El Ateneo.

Dillon, Marta (2002). *Santa Lilita. Biografía de una mujer ingobernable*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Dillon, Marta ([2004] 2016). *Vivir con virus*. La Plata: EDULP.

Dillon, Marta (2006). *Corazones cautivos. La vida en la cárcel de mujeres*. Buenos Aires: Aguilar.

Feijóo, Cristina (2007). *La casa operativa*. Buenos Aires: Planeta.

Fernández Meijide, Graciela (2013). *Eran humanos, no héroes*. Buenos Aires: Sudamericana.

Fogwill ([2001] 2011). *En otro orden de cosas*. Buenos Aires: Interzona.

Gainza, María (2014). *El nervio óptico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mansalva

Gigli, Adelaida (2006). *Paralelas y solitarias*. Córdoba: Alción Editora.

Grillo Trubba, Diego (2007). *En celo*. Buenos Aires: Mondadori.

Grossman, David. (2017). *Véase: amor*. Barcelona: Debolsillo.

Guebel, Daniel (1998). *El terrorista*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gusmán, Luis ([2005] 2018). *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Bahía Blanca/Buenos Aires: 17 grises editora.

Jankélevitch, Vladimir (2004). *Pensar la muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kalinec, Analía (2021). *Llevaré su nombre: la hija desobediente de un genocida*. Buenos Aires: Marea.

Lewis, Clive Staples ([1961] 1994). *Una pena en observación*. Barcelona: Anagrama.

López, Julián (2004). *Bienamado*. Buenos Aires: Carne Argentina.

Magnus, Ariel (2011). *La gracia de leer*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Mercado, Tununa ([1990] 2013). *En estado de memoria*. Buenos Aires: Booket.

Murakami, Haruki ([1985] 2009). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

- Oloixarac, Pola (2015). *Las constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Random House.
- Piglia, Ricardo (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- Pinedo, Rafael ([2003] 2015). *Plop*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Raffo, Huili (2011). *Holy fuck. Hablando del kirchnerismo con el recaudador de impuestos*. Buenos Aires: Garrincha Club.
- Reato, Ceferino (2008). *Operación traviata*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Robles, Raquel (2008). *Perder*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Robles, Raquel (2012). *La dieta de las malas noticias*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Robles, Raquel (2018). *Papá ha muerto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Factotum.
- Robles, Raquel (2019). *Hasta que mueras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Factotum.
- Roth, Philip (1991). *Una historia verdadera*. España: Seix Barral.
- Rozitchner, León (2011). *El materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Saer, Juan José ([1980] 2020). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Salas, Hugo (2014). *Cuando fuimos grandes*. Córdoba: Alción Editora.
- Semán, Ernesto (2006). *La última cena de José Stalin*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Semán, Ernesto (2007). *Todo lo sólido*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Suárez Córica, Andrea (1996). *Atravesando la noche, 79 sueños y testimonios acerca del genocidio*. Avellaneda: Editorial de La Campana.
- Tomas, Maximiliano (2005). *La joven guardia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Torres, Victoria y Dalmaroni, Miguel (2016). *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Vanoli et al. (2006). *Hojas de tamarisco*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tamarisco.
- Ulanovsky, Inés (2010). *Algunas madres también se mueren*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Verbitsky, Horacio (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Walsh, Rodolfo (2010). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

#### Producciones radiales y audiovisuales

- Aiub, Juan (2 de junio de 2018). Los libros de la buena memoria por Ramón Inama: “Juan Aiub: nosotros a nuestro modo vencimos”. Disponible en:

<https://ar.radiocut.fm/audiocut/los-libros-de-la-buena-memoria-por-ramon-inama-juan-aiub-nosotros-a-nuestro-modo-vencimos/>

Blaustein, David, *Cazadores de utopías*, 1996, 150 min., Argentina.

Carri, Albertina, *Los rubios*, 2003, 89 min., Argentina.

Colás, Jorge Leandro, *Barrefondo*, 2017, 79 min., Argentina.

Marambio, Soledad, *Retazos. Una conversación con Sylvia Molloy*, 2019.

Prividera, Nicolás, *M*, 2007, 140 min., Argentina.