

2022

La otra hora de los huérfanos. Lectura de *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Perez y *Los topos*, de Félix Bruzzone

Rodrigo Cánovas
Pontificia Universidad Católica de Chile

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cánovas, Rodrigo (August 2023) "La otra hora de los huérfanos. Lectura de *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Perez y *Los topos*, de Félix Bruzzone," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 95, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss95/10>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA OTRA HORA DE LOS HUÉRFANOS. LECTURA DE *DIARIO DE UNA PRINCESA MONTONERA*, DE MARIANA EVA PEREZ Y *LOS TOPOS*, DE FÉLIX BRUZZONE

Rodrigo Cánovas

Pontificia Universidad Católica de Chile

En el transcurso de estos últimos treinta años -el final de un siglo y el inicio de otro- han surgido nuevas voces generacionales que proponen una mirada renovada sobre el origen y destino de identidades individuales y colectivas. En el ámbito de los relatos acerca de la desaparición de personas en el periodo de la *Guerra Sucia* en Argentina, se distingue una serie de textos artísticos -libros y films- de hijos de desaparecidos y de exiliados, que emprenden una búsqueda sin fin tanto en la vida como en el lenguaje, para dar con el paradero de sus progenitores o entender su existencia¹

La crítica sociocultural reconoce una *Literatura de los Hijos*, cuya actuación y escritura revelan una pugna entre dos discursos, dos memorias: “tensión compleja, irresuelta y por ello productiva entre la memoria de los padres heredada y (parcialmente) ajena, y la memoria de la infancia, propia y experimentada. En ocasiones, sin embargo, ambas coinciden y se entremezclan, tironean entre sí, se cruzan y resultan difíciles de deslindar” (Basile 40). Se distinguirían dos generaciones, correspondientes a dos sensibilidades: una, nacida en los años 60, que ensaya una estética hegemónica, más cerca del testimonio e identificada con la mirada de los padres; y la siguiente, nacida en los años 70 y que se hace visible en el siglo XXI, que no respeta el pacto ideológico con sus mayores ni menos las formas estéticas anteriores para rescatarlos; lo cual conlleva una búsqueda más radical de un lugar propio en el mundo². Sobre esta nueva generación de artistas (que incluye hijos de exiliados y desaparecidos), la ensayista Jordana Blejman indica lo siguiente:

All of these artists have a similar approach to the past, using humor, parody, the fusion of public and private memory, and critical analysis of

the armed struggles. In addition, they avoid a moral gaze on the 1970s and make references to contemporary figures of appropriation of the past, such as the archaeologist, the transvestite or the detective. Above all, these artists share a preference for autofiction when giving testimony of their life stories (85).

Todos estos relatos se definen por una fuerte marca autobiográfica, ya sea que se pronuncie el nombre propio desde la primera persona a modo de confesión (autobiografía clásica); o porque los hechos narrados se espejean con los hechos vividos por el autor, aunque el personaje no lleve su mismo nombre (novela autobiográfica); o incluso cuando alguien que dice *yo* e invoque su nombre, cuenta cosas que posiblemente nunca le han ocurrido (autoficción)³. En esta oportunidad, nos interesa trabajar con dos relatos cuyos autores se sitúan en la segunda generación de Hijos, tanto por edad como por sensibilidad. Me refiero a *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012), de Mariana Eva Perez y *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone, que ensayan diversas formas de constitución de identidad para salir del círculo de los estereotipos culturales que los delimitan. Desde ya, adelantamos que estamos en presencia de dos modos muy distintos (si no opuestos) de enunciar la orfandad.

DIARIO, DE MARIANA EVA PEREZ. TODA LA VERDAD ESTÁ EN EL TÍTULO

Un modo sencillo de señalar las singularidades del *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012), de Mariana Eva Perez (apellido sin tilde, a pesar de que el de su padre sí lo lleva) es comentar su título. Se presenta a los lectores como un *diario*, aunque no cumpla estrictamente con todas sus propiedades; por ejemplo, no tiene fechas y no pretende escribirse desde el secreto⁴. En realidad, es un blog convertido en libro, siendo concebido para ser compartido por todos, teniendo presente los comentarios de los lectores de ese blog; en su definición, “un diario público” (46)⁵. Hace su aparición en la escena textual un *yo* festivo, que recrea su privacidad desde su abierta interacción con la esfera pública; incluso un *yo* consciente de la mercantilización de los signos y por ello, muy lúdico y paródico, expulsando de sí el lenguaje del decoro.

Teniendo en cuenta el tema de este texto (ser hija de detenidos desaparecidos: los avatares identitarios de una *hiji*, que escribe sobre el *temita*), notemos que la autora abandona el discurso de las ciencias sociales, antes trabajado por ella (que supone un método científico y un lenguaje que le calce), desplazándose ahora hacia las figuraciones del *yo*, que le permitirá enunciar otras realidades y dialogar con otros públicos. El formato del blog convertido en libro le otorga amplia libertad para interactuar con el registro oral y con una escritura fragmentaria sostenida en viñetas, en el marco de una estructura abierta, que mantiene la

potencialidad de ser intervenida desde todos los circuitos comunicativos.

Éste es un *diario* especial, pues es el de una *princesa montonera*. La autora crea un personaje que la refracta hacia una escena donde se enuncia una identidad mediada por la creación artística. Salta a la vista el principio de contradicción que soporta esta calificación: una princesa, -proveniente de los Reinos del Nunca Jamás de los cuentos de hadas- que es una montonera -, una guerrillera, perteneciente al grupo clandestino armado argentino que operó en los años 70. ¿Cómo rescatar la figura de un padre desaparecido, sin que ello conlleve la claudicación de la mirada de una hija, identificada con otra retórica, con otra sensibilidad? Se trata, entonces, de ensayar una palabra generacional propia, que surja descolgada de la palabra de los padres, en un juego carnavalesco que marque la diferencia en el decir y contar una historia personal, que refunde las estructuras familiares y comunitarias. Así, no se es *militante* sino que *militonta*, desarmando una identidad previa, sin necesariamente suprimirla; además de reconocerse paródicamente -continuando con los oxímoron- como una *huérfana indemnizada* (traducimos: rescatada en parte por una reparación institucional)⁶.

Desde estos ejemplos (que ampliaremos más adelante), consideramos que este texto se construye desde la transcodificación, operación por la cual un elemento es transpuesto desde un código a otro, de un lenguaje a otro⁷. Aquí, la transposición ocurre desde un código antiguo -la generación de los padres, con sus valores adscritos a la guerrilla, dispuestos en una retórica que se asimila a la épica testimonial-, hacia un código del presente -la generación de los *hijos* que se reinventan desde un lenguaje que suspende esa épica. Esta transcodificación no anula su ligazón con la antigua generación; más bien, es una lectura filial afectivamente paródica, por la cual los *hijos* regeneran su árbol genealógico desde el presente de sus vidas⁸. No hay que olvidar, entonces que esta princesa, situada más allá del Reino del Testimonio, sabe bien quién es y cambia el tono según la autoridad que la censura: “Le explicó al empleado del juzgado que soy la hija de Patricia J*R*, detenida-desaparecida-embarazada-que-dio-a-luz-en-la-esma” (79)⁹.

Finalmente, y para correr los márgenes de los llamados géneros referenciales, adscritos a un pacto de veracidad, este *diario* proclama que es *110% Verdad* (pasándose así de la raya), contaminando su palabra de ficción. Anotemos que Eva Pérez, como sujeto empírico, ha formado parte de una valiosa investigación sobre los desaparecidos, siguiendo pautas científicas (que nuestra princesa llama el Proyecto Re Importante), sintiéndose muy orgullosa por ello. Sin embargo, este *diario público* conlleva el desafío de escribir sobre el tema (el *temita*) desde un *yo* acunado en la vivencia plena del lenguaje, es decir, en la autoficción¹⁰. En un desplazamiento marcado por la transcodificación, esta *hija* se desplaza desde la militancia (la guerrilla montonera) a la libre expresión creativa (la escritura).

UN LENGUAJE QUE DA ESPECTÁCULO

Tempranamente en este libro/blog la autoría se pregunta: “¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne cuando escribía la propaganda que el nene me pedía y no me dejaba firmar? ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora? (46). Y hacia el final de este libro/blog, se responde: “porque éste no es el Proyecto Re Importante, sino el diario de una Princesa montonera, mi casa de palabras, 110% Verdad, un dictado de la mariguana a la que le debo, ¡oh sí, planta sagrada!, la desmemoria y la desvergüenza” (187).

Escritura irreverente, que juega a alterar y recomponer lo real, incluye los vuelos de la mariguana (realidad alucinógena), los deseos pesadillescos de los sueños (realidad síquica), la puesta en escena de la vida (parlamentos teatrales), alineados en un lenguaje lúdico, que celebra un nuevo espíritu de la lengua (más coloquial, menos serio, más chistoso): “Me dejo melonear como si me dejara chamuyar en una fiesta. Me gusta. Qué putita” (10). Aclaremos que es común que los textos se hibridicen, en cuanto los sueños a veces son indistinguibles de los relatos de la vida cotidiana y en otras ocasiones aparecen convertidos en escenas dramáticas, dejándose en claro la ubicuidad de las formas, que presentan una gran capacidad combinatoria. En fin, el referente digital (blog, twitter, Facebook) sugiere un espacio de memoria lábil, en constante diálogo generacional, un registro de sensibilidades que compiten en el vértigo de múltiples unidades de tiempo presente: “Yo me pongo la foto de Jose en el Facebook y la de Paty en el twitter y posteo pavadas. En twitter no prende, pero el muro de Facebook se me llena de siluetas, desaparecidos, pañuelos, nuncamases, todo el merchandising” (71).

La invención de un personaje (*princesa guerrillera, hiji, huérfana indemnizada, militonta y careta*) corre a parejas con la reinención lúdica de palabras, desde un juego de biparticiones (*orga*) y de yuxtaposiciones e hibridaciones de palabras (*militonta*) e incluso de su conjugación (*militonteamos*). Este juego está fundado en la apropiación paródica del discurso de sus padres, al situar su léxico en un contexto que les es ajeno: “mi pueblo blogger” (99); “Somos algo así como una subcélula nerd dentro del grupo de hijis” (109); además de visibilizar el carácter anacrónico de ciertos slogans, que son asimilados a canciones antiguas, hits con tiempo ya vencido: “y escucho con asombro y desagrado el primer ahora y siempre, hoy otro clásico” (29)¹¹.

El rasgo distintivo de la escritura de quien posa como una princesa guerrillera es su espectacularidad, que le permite exhibir gestos excesivos, variadas sensaciones y una oralidad desafiante. Así, su testimonio del Juicio Oral en contra de los responsables de torturas y desapariciones, reabierto en tiempos de la presidencia de Néstor Kirchner, vital para ella y toda una comunidad, es contado en un lenguaje antidramático,

chistoso y caricaturesco:

Hay otros sobrevivientes esperando para entrar, algunos hijis con los que no tengo onda, el ciudadano interesado que finalmente eligió sentarse con los buenos, la hija de una Madre de Plaza de Mayo que se llama igual que la madre fallecida y usa su pañuelo, y una mujer que habla mucho, con voz muy fuerte, y que parece ser una militonta full time de todo, los derechos humanos, los chicos de la villa y los perros abandonados (37).

Nuestra bloguera enuncia su verdad teniendo presente que su mensaje se transa en el mercado de los signos, no habiendo un “afuera”, sea esto la revolución, una épica trascendente e incluso, el lenguaje sublimado de los cuentos de hadas: “soy la princesa montonera, exhuérfana superestar, hija de probeta de los organismos de los derechos humanos de la argentina” (144). Desafiando el tono dramático del *temita*, la princesa lo infarta de banalidad, devolviendo a la vida un cuerpo exangüe. Léase, por ejemplo, este comentario como invitada panelista a un programa de TV de Mirtha Legrand (de quien es *fan*), que gira en torno a los desaparecidos, conectado más con la frivolidad que con la *paidea*: “Entrada: Palmitos con jamón crudo. Los palmitos, duros. El jamón, reseco. Plato principal: Mil hojas de pescado. Estaba rico pero justo en este bloque a la Chiqui le dio por pedirme que cuente el emotivo encuentro con mi hermano. Apenas probé el bocado y antes de ir a la pausa, Elvira me retiró el plato” (202-203).

FILIACIONES: LA ORGA FAMILIAR

Si el *diario* es una “casa de palabras”, ser *hiji* significa reconocerse en una casa familiar, espacio de reencuentro de todos los huérfanos, lo cual conlleva también una inserción en el espacio de la nación. En el proyecto de la princesa montonera, esta refundación está sustentada en el desplazamiento de la figura del colectivo político (clandestino) al colectivo familiar (público), pasándose de la organización política a la *orga* familiar. Ante la ausencia de un eslabón en la genealogía (padres desaparecidos), las relaciones familiares se recomponen por agregación, en una operación de relleno de los espacios en blanco: los *hijis* se consideran hermanos, los sobrevivientes son sus tíos y hay quienes se comportan como madres de desaparecidos (por haber tenido un vínculo afectivo con ellos o con la causa), siendo entonces verdaderas abuelas. E incluso la nación, a través de uno de sus Presidentes (Néstor Kirchner; que no Macri, Padre Malo), pasa a ser asimilada por esta familia extensa. “Gracias Néstor por todo lo que nos diste y ya que te vas con mi mamá, mi papá y con tantos otros compañeros te pido que les des un fuerte abrazo y un beso de mi parte, escribe en Facebook una hiji que se llama igual que yo” (cursiva en el original, 194). Y por supuesto, en esta familia se incluyen organizaciones oficiales como la Agrupación de las Madres de Mayo e

H.I.J.O.S.; aunque aparecen, tomadas como totalidades, en calidad de parientes lejanos y algunos, conflictivos¹².

Acaso el eslabón más fuerte sea el de los hijos de desaparecidos (en jerga de la princesa montonera, los *hijis*), que conforman algo así como una tribu, con sus propios códigos: “Cumplimos con el saludo oficial: abrazo prolongado, sobamiento de espalda, la hiji mujer le apoya un poco las tetas al hiji varón pero no pasa nada porque somos como hermanos” (22).

Acudiendo a sus lecturas científico-sociales, en las últimas páginas del libro/blog, la autoría rescata una reflexión que sitúa la necesidad de filiación en el centro de una comunidad joven huérfana: “Gabriel [Gatti] escribió en su libro: ‘Si el trauma es un problema, la filiación es la solución’ . . . Pocas veces como ésta la política encontró en el nomenclador de la familia moderna su referencia” (194). Por ello, esta autobiografía de una *hiji* se constituye desde un recuerdo también colectivo (uno no recuerda solo), en el cual la familia, objeto perdido, es un sujeto abrazado.

El hambre de filiación aparece delineada en la autoría en el intrincado juego con los nombres propios, que exhiben condensaciones y desplazamientos que a la vez reparan y señalan una falta, vacío o ausencia. Hay coincidencias de nombre que es necesario aclarar; así a su padre Jose no le pone tilde, para no confundirlo con su abuelo paterno José (el cual sí lleva tilde), y se produce una misteriosa continuidad al llamar a su pareja Jota (coincidencia silábica, que lo liga al tronco familiar masculino; agréguese a ello que por el blog, nos enteramos que se casaron). Como fue criada por los abuelos paternos (católicos), su relación con la línea materna (judía) no aparece tan marcada, pero Jota es judío (Jota de *Jude*). El deseo de composición de una unidad también conlleva paradójicamente a la necesidad de diferenciación, que connota libertad en el plano identitario y también incertidumbre. ¿Cómo explicar que si el padre se llama Pérez, ella es Perez (de nuevo, jugando con el registro del palito inclinado de la tilde)? Se ha indicado, con razón, que es un gesto de identidad, que la señala como escritora; pienso también, que es una seña hacia la rama judía -hermanando así la madre asquenazi con un apellido sefardí, dando la oportunidad de desplazar la genealogía paterna hacia el *pueblo del libro*.

Resulta también sorprendente que en el proceso de ir al encuentro del destino familiar, una misma persona tiene varios nombres que significan entradas a mundos particulares que se van conjugando entre sí hasta formar un entidad no siempre armónica. Así, su padre es Jose, pero el mundo de la clandestinidad se lo devuelve como Aníbal o Matías, y el colegio, con el sobrenombre de Gallego, constituyendo varias caras que son reunidas sólo desde un ejercicio de collage afectivo. Por su parte, su hermano aparece compuesto por dos nombres: R* (“mi único hermano es R*, el bebé que nació en la Esma y que Tengo que Encontrar”, 25) y Gustavo, nombre que recibe de su familia adoptiva (que recibió el bebé de parte de los organismos de represión que secuestraron a sus padres)

y que él reconoce como único válido y con el cual se identifica. Y en la reconstrucción de los roles de padre e hija, aparecen ocupando el mismo lugar en el puzzle familiar: criada por sus abuelos paternos, se concibe como hermana de su padre; y también como una guagua en brazos de papá. “Tenemos [con mi papá] los mismos padres y nos llevamos igual: bien con Argentina [mi abuela] y mal con José [mi abuelo]. Somos como hermanos. Pero también es mi papá, me cambia los pañales y me da el postrecito” (24).

En fin, esta nueva familia cae también bajo el influjo del Edipo, justamente porque la prohibición del incesto (en este caso, simbólico, pues no hay lazos de sangre) no siempre opera: la princesa mantiene una relación amorosa con un exguerrillero alguna vez pareja de su madre desaparecida y muchos *hijos* son parejas. Una familia extensa que logra incorporar a sus desaparecidos, al precio de nunca recobrarlos del todo.

LA POSMEMORIA: DELIMITANDO LOS BLANCOS DE LA MEMORIA

¿Cómo hacer visible lo que aún no aparece? La pregunta de los *hijos* (¿cómo eran mis padres?, ¿qué fue de ellos?) reduplica las dificultades y enigmas sobre la constitución de los recuerdos. Pues si el recuerdo es la presencia en la mente de una cosa ausente, pero que fue (siendo entonces la rememoración una *re-presentación*, a través de imágenes y relatos.), ¿cómo los *hijos* recuerdan algo que ocurrió, pero que se gestó desde un acto de supresión (dónde están: la ausencia de una ausencia)?, y más aún, ¿cómo representar ese recuerdo obliterado por la memoria de la comunidad (y no vivido a nivel individual)?; y particularmente, ¿desde qué imágenes y relatos personales rememorarlos, para así forjar una identidad que los proyecte en el tiempo?

En el caso de este *Diario*, consideramos pertinente acudir a la noción de posmemoria, elaborada por Marianne Hirsch para describir la constitución de los recuerdos de los hijos de los sobrevivientes del holocausto –que ha circulado profusamente en el ámbito de los estudios sobre las narrativas de los hijos desaparecidos en Argentina, aunque no sin polémica. Según Hirsch, estas nuevas generaciones reciben relatos previos (de hechos traumáticos) que no pueden entender o recrear; lo cual marca su acción memorística más con el acto de imaginar que de recolectar hechos del pasado: “Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment, projection and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but it is more directly connected to the past” (22)¹³. Las fotos (los álbumes familiares) serían los conectores privilegiados con los cuales trabaja la posmemoria, por cuanto señalan una presencia fantasmagórica, apuntando a un pasado congelado, transformándose en fuentes fragmentarias de un mundo inasible¹⁴.

Desde este marco de lectura, se puede postular que el Proyecto Re Importante (Historias de Vida de Desaparecidos), realizado por Mariana Eva Perez en colaboración con otras investigadoras sociales, está adscrito a la recolección de los hechos del pasado (lo sucedido), con el objeto de una constitución lo más completa de la memoria¹⁵. En el caso del *Diario*, la *princesa montonera* deja de lado la fase documental (las fichas con nombres, fechas y testigos) y la fase comprensiva (la explicación de los hechos) para revivir desde la impronta poética (la espectacularidad del lenguaje), la intervención de fotos (suplantaciones) y los sueños (el relato en imágenes del inconsciente) un pasado obliterado. El pasado se le puede revelar, entonces, como un trabajo de collage con materiales prestados de otros recortes de otras vidas: “El regalo de Site [abuela materna judía] me pesa . . . la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero no mías. Y esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso algo propio. Un poco como los collages” (165).

Y si nuestra princesa echa mano a algún documento, éste será de carácter sentimental y privado (la correspondencia amorosa de Paty, su madre, con el montonero Martín, quien sobrevive a su detención): “Paty apareció. La Paty de Martín. Sobre esta Paty modelé la mía. La dejé bella, despistada, divertida, ligerita; le agregué inteligencia, vocación y dotes de madre, de las que me hablaron otros. Perfecta, y no era una fantasía. Era evidencia basada en el análisis de fuentes primarias: las cartas que Paty le mandó a Martín a la cárcel” (141). Son recuerdos prestados, recompuestos y proyectados en otro espacio y en otro tiempo, que *animan* un cuerpo que no tenía palabras. Y más aún, y aquí el ejercicio de la posmemoria es total, la hija vive el cuerpo deseante de su madre a través de una prolongada aventura amorosa con el mismo Martín (sobreviviente, exiliado y que realiza viajes esporádicos al país natal desde la Ciudad Luz), que le *traspasa* ese cuerpo al modo de una foto a medio revelar: “Lo que no sabía era que el día que me arrancara a Martín de mi corazón me iba a pasar esto: extrañar a su Paty, la más sólida y corpórea de todas las princesas posibles, y que la mía me parezca una mera construcción de mi intelecto” (141-142). Una madre implantada, ocupando el espacio de la imagen de un recuerdo no habido.

LOS TOPOS, DE FÉLIX BRUZZONE. LA PERVERSIÓN DE LA TRAMA

Si existe un relato que juega a extraviarse, animado por un personaje sin nombre instalado en el vértigo del origen, negando todas las posibilidades de incorporarse a un régimen de sentido -el amor, un país, una organización, una familia-, es justamente *Los topos*, escrito por Félix Bruzzone, de padres desaparecidos en 1976¹⁶.

Quien asume la primera persona es un joven (a quien ya le comienzan a salir canas) que se mueve en una trama que se va desdoblado, con

personajes que son dobles de los ya nombrados o derivados de una pareja primigenia ausente. En la situación inicial, el personaje, hijo de padres desaparecidos, vive con su abuela materna Lela, quien se obsesiona por buscar al otro nieto suyo, supuestamente nacido en cautiverio. La historia comienza a moverse para el personaje cuando conoce a Romina, quien milita en HIJOS, a pesar de no tener familiares desaparecidos. Inmerso en la pasividad, salen juntos, luego se separan y viene la noticia del embarazo (y como dato al margen, muere la abuela). Paralelamente, entran en escena Ludo (que milita en HIJOS) y Luis, quedando ella embarazada. Ludo y Romina, amigas, piensan no tener un hijo: “[ellas] parecían almas gemelas -hasta amantes- capaces de enroscarse en los almohadones y quedar dormidas así, juntas para siempre” (49-50).

Junto a estas imágenes dobladas (con Ludo y Luis compartiendo las primeras letras de sus nombres), el relato ensaya un desvío: el personaje, que se declara bisexual, se enamora de Maira, una travesti (que tendrá su doble en Mica, travesti paraguaya que aparece cuando el relato cambie de coordenadas, hacia el Sur del país). La intriga policial, presente *ab ovo*, ahora se intensifica, cuando el personaje empieza a seguir a Maira, sospechando que es su hermano o posible mellizo y siguiéndole el rastro viaja a Bariloche. La figura de Maira, escurridiza, se abre a distintas alternativas, bajo la conjetura de que sea el hermano mellizo; así, puede ser un informante, un doble agente o, posiblemente, un *matapolicías* en busca del asesino de sus padres. Maira repite en su nombre letras de Romina y tendrá su variante en Mariano, estudiante de arquitectura que comparte sexualmente con el personaje por un tiempo, acompañándolo en su viaje al Sur.

Las letras se combinan conformando los mismos nombres, en un rango delimitado de variantes. No extraña, entonces, que en Bariloche aparezcan en escena (imantados por un mínimo concierto de letras), el posible torturador de Maira (El Alemán) y su ama de casa (Amalia), a quienes se les reunirá el personaje, ahora convertido en travesti con tetas implantadas, conformando una foto familiar -que no sabemos cuánto durará, pues esta instantánea cierra el relato, dejándonos en un presente perpetuo¹⁷.

La trama se traslada de un barrio a otro en Buenos Aires y luego viaja hacia Bariloche y sus alrededores, generando una apariencia de avance en el despeje del misterio (¿quién es Maira?, ¿quién es El Alemán?, ¿cuáles son las coordenadas del personaje que dice *yo*?). El personaje está siempre en movimiento, como si el destino estuviera a la vuelta de la esquina. Sin embargo, pareciera que estamos en el mismo lugar, el de la repetición, una matriz infértil que no logra (re)generar un origen, una base de sustentación, un sentido. Un discurso que deconstruye posibles identidades fundadas tanto en la imagen heroica de los padres, como en una confianza de las nuevas generaciones por un nuevo porvenir. Así, del padre desaparecido se nos dice: “ese topo siempre pareció algo distinto

a lo que era" (134), siendo rotulado por la familia como *espía, infiltrado, fru-fru, mal parido* y otros insultos -nunca despejándose el misterio¹⁸. En cuanto a nuestro personaje, Romina aborta o quizás tiene un hijo, pero se lo niega -todo cual no causa mayor impacto en él. En resumen, tanto el pasado como el futuro aparecen bloqueados.

DESCOMPONRIENDO LA OBRA

Siendo hijo de desaparecidos, se muestra indiferente ante H.I.J.O.S., agrupación que promueve lazos simbólicos de parentesco entre sus miembros. Más aún, siempre los descalifica de modo casual, como cuando nos comenta que Ludo (cuya tía había desaparecido en Córdoba) junto a su amiga Romina podrían fundar SOBRINOS Y NUERAS o cuando, a renglón seguido, escuchando una banda llamada "Hijos de Bob" (en homenaje a Bob Marley), bromea diciéndole a su amiga Ludo, que milita en H.I.J.O.S., que la banda podría llamarse "Hijos Bobos de Bob" o "Bobos Bob", recibiendo la censura del grupo que lo acompaña. Y ya desatado, en el inicio de la búsqueda de la desaparecida Maira, al buscar información en la agrupación de H.I.J.O.S., especula que sus dirigentes pueden aprovechar la ocasión para lanzar una campaña proclamando una nueva generación: la de los neodesaparecidos o los postdesaparecidos.

Esta tachadura hacia H.I.J.O.S. conlleva implícitamente una tachadura a la familia como instancia de acogimiento, como un orden identitario desde el cual integrarse a la nación. De allí que en la Dedicatoria leamos: "para Sol, tan buena madre" y a continuación "para Valentino y Eugenio, tan buenos hermanos", que debe ser leída en clave irónica. El personaje está al descampado y no está dispuesto a refugiarse en ningún orden compensatorio, por muy bien intencionado o afectivo que sea. Incluso la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos y la creación de museos aparecen aquí espectacularizadas de modo espeluznante, cuando propone que en vez de hacer desaparecer los cuerpos, los militares debieron haberlos quemado y con las cenizas, hecho un museo: "una sala muda, secreta, llena de cajas con cenizas ordenadas en estantes" (89). Una operación macabra de deconstrucción de los discursos reparatorios, realizada desde la contraimagen del verdugo, gesto que se retroalimenta de un sentimiento letal de rabia y melancolía por lo irrecuperable.

Si la trama se encamina a encontrar un nuevo destino para el personaje (Bariloche), éste, cual caracol, siempre lleva a cuestas una casa a refaccionar, tratando de recomponer lo dañado. Primero, quiere remodelar la antigua casa de los abuelos en Moreno (localidad del Gran Buenos Aires), pero es removido de allí por los mismos albañiles que él había contratado (la casa había sido ya vendida y puede ser ocupada por cualquiera). Se está en terreno de nadie, cada quien exigiendo su lugar en un espacio nacional al descampado, que le ha removido el piso a sus habitantes. Esperando a Maira, le reordena sus cosas (sus perseguidores

han entrado y lo han revuelto todo), refaccionando la puerta de entrada y el aire acondicionado, cuidando del lugar, ocultando el destrozo. Luego le ayuda a su joven amigo Mariano a construir una casa que es una réplica en miniatura de una anterior, pero sin techo: “construir un lugar para vivir fuera de la casa pero en el mismo lugar en donde estaba la casa, enterrar a la madre en el jardín” (98). Una antigua casa que alberga una historia de abuso familiar y femicidio, un cementerio para la víctima y una vivienda circunstancial para la nueva generación: un cuadro del cuerpo contrahecho de la nación. Finalmente, Mariano y nuestro personaje (artesano que se define como “vagabundo, albañil, repostero”, 132) se trasladan a Bariloche contratados por El Alemán (abusador y asesino de travestis, apodado el ingeniero), para trabajar en “la obra junto al lago” (112), teniendo antes que terminar una casa del capataz (Rubén, que vive con la esposa de su hijo). Como se ve, todas las casas son variantes de un espacio individual, familiar y nacional que es necesario intervenir (reparar, remodelar), sin que se pueda erradicar su estructura (de extremo sadismo y violencia descontrolada)¹⁹.

Ya en el Sur de la República resulta frecuente referirse a la construcción de una casa (o a su refacción, a modo de una reconstitución de escena) como la ejecución de “la obra”; lo cual nos remite al acto de la escritura: realizar una obra (literaria) que, en este caso, no tiene estrictamente una unidad, en cuanto siempre está en fuga, repitiendo acciones y pensamientos, sin marcar un fin (o dejándolo abierto o trunco). Por cierto, el viaje al Sur cita otros viajes dentro de la tradición argentina, ligados a un posible origen. ¿Se encontrará la felicidad en Bariloche, en los márgenes de la nación? Mariano cree haber descubierto su destino, al irse con Francisca (chilena, con cualidades de *bruja*), ante una revelación divina. Aquí, la perspectiva es paródica, pero hay cierta resignación en la voz autorial, en cuanto también se comprueba que es necesario aferrarse a algo para tener un futuro, aunque sea un simple espejismo. El albañil que llega a sustituir a Mariano en la obra es un homofóbico que goza de las historias de travestis que cuenta El Alemán, a quien lo ve como una especie de mesías. ¿Y qué ocurre con el personaje? ¿Habrá encontrado como travesti en compañía del ingeniero (padre abusador), el amor? ¿Una familia feliz, conformada por el Alemán, Amalia (su ama de casa) y el personaje?²⁰

Un final falso, sin salida, que debe contrastarse con los discursos ilusorios de recomposición del cuerpo social²¹. Sin embargo, más allá del enquistamiento de un proceso vital, el movimiento constante del personaje junto a sus sombras en espacios de repetición y fuga, exhiben un hambre infinita de búsqueda, que marca a las nuevas generaciones.

LA ESCENIFICACIÓN SEXUAL

Este relato se presenta primero proponiendo un rasgo específico a la identidad de un hijo de padres desaparecidos: el personaje es bisexual, quien mantiene relaciones sexuales con travestis. Y luego toma un giro inesperado, cuando el mismo personaje se transforma en travesti seduciendo al Alemán (torturador de travestis) para supuestamente asesinarlo, vengando así la desaparición de Maira (como sabemos, ocurre justamente lo contrario: se queda al lado del violador). Así, una historia de orden político (búsqueda de los desaparecidos) se desplaza hacia un orden sexual (búsqueda de identidad sexual), estableciéndose relaciones complejas entre estos dos órdenes. La búsqueda del hermano mellizo significa la posibilidad de configurar una nueva identidad (individual y colectiva), la cual se escenifica en el ámbito sexual, siguiendo diversas alternativas, siendo la del travesti la más transgresiva²².

La historia de la desaparición de Maira aparece contaminada con la de los desaparecidos en muy diversos planos. Los actos sádicos que sufren los travestis por parte del Alemán, el lenguaje denigratorio de éste, la actitud carcelaria de Amalia, su ama de casa y el mismo léxico empleado para describir situaciones cotidianas de trabajo (*persecución, contacto, operación*) remiten a los tiempos de persecución, tortura y asesinato en tiempos de dictadura. Incluso, suponemos con el personaje que El Alemán es un torturador de antaño, replicando ahora sus acciones en el cuerpo de los homosexuales²³.

Sin embargo, la trama no se agota aquí; por el contrario, esta lectura analógica programada por el mismo texto es una entrada parcial hacia su configuración existencial e identitaria. A nivel de tópico cultural, el tema de los desaparecidos cambia de protagonista y de perspectiva: no es el ideario revolucionario político sino uno de género. El código sexual radicaliza la pregunta por la identidad al situarla en un origen mal concebido, que es necesario cambiar, mudar; de allí, el surgimiento del travesti como catalizador de una alternativa posible o del desbloqueo de un modelo anterior. Ahora bien, por el desenlace del relato (tetas implantadas, enamoramiento con El Alemán, un hogar), consideramos que la ley del relato plantea que estamos en una cárcel, donde habrá que experimentar con distintas transformaciones, pero nada más. Como se escribe en la última línea de la novela: "La verdad que ahora, con este frío, no hay mucho más que hacer" (189).

DOS MODOS DISTINTOS DE ENUNCIAR LA ORFANDAD

En ambos textos, reconocemos dos modos distintos de enunciar la orfandad, sustentados por un hambre de búsqueda que lleva a sus personajes a concebirse desde acciones performativas: una bloguera, amparada en una voz compartida y un travesti, envasado en su doble.

Más allá del ensayo de una escritura alejada de los cánones del testimonio épico -un blog hecho libro, de carácter paródico, iluminado por la espectacularidad del lenguaje; y una historia truculenta que se retroalimenta desde la repetición obsesiva de sus componentes-, estos dos relatos revelan un espíritu opuesto en aspectos identitarios considerados como esenciales. Veamos.

El *Diario* se propone como una recomposición de la familia y la nación desde la figura de los *hijos*, incluyendo también un diálogo con agrupaciones de derechos humanos y con el gobierno de Kirchner -con las tensiones y los enfrentamientos propios que se dan en el seno de una comunidad. A la inversa, *Los topos* se enuncia y distingue desde la descalificación de cualquier colectivo que otorgue un centro (una filiación, un valor, una dirección) a una búsqueda, insistiendo en la imagen de una casa rota imposible de remediar. Así, si los espacios interiores que habita nuestra princesa guerrillera, llenos de luz, la protegen y la llenan de energía; los del personaje sin nombre de *Los topos* están a medio hacer o desbaratos, ocupados por cuerpos ajenos o por muertos, o son paisajes bucólicos que enmascaran el horror.

Eva Perez (sin tilde) *es* y los nombres que se autoasigna constituyen un haz de relaciones que la conectan con las comunidades en las que se inserta: *hijos*, tribu del blog. Por el contrario, en la novela de Bruzzone, se nos aparece un *yo* vaciado de nombre propio, intervenido en una serie gobernada por la iteración (Maira, Mariano, Amalia, El Alemán, Romina), que impide cualquier regeneración. Al lenguaje lúdico, abierto a la celebración paródica del mundo, se le opone la obsesión, cerrada sobre sí misma, y sólo abierta al delirio, sustentado en la autodestrucción.

Aun así, en ambos se plantea el deseo de una individualidad ajena a modelos generativos anteriores. Desde nuestra perspectiva, el camino de *Los topos* corre el riesgo de sustentarse sólo en el gesto de autodestrucción; sin embargo, también queremos postular la posibilidad de la enunciación de una trascendencia negativa del sujeto -otra ruta, más transgresiva, para comenzar de nuevo.

NOTAS

1 *Guerra Sucia* en Argentina cubre principalmente el periodo dictatorial del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), que significó la desaparición de alrededor de 30.000 personas. A la caída de la dictadura, se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que publica en septiembre de 1984 el informe *Nunca Más*, también conocido como *Informe Sábato*, de repercusión mundial.

2 Para una visión pormenorizada sobre autores y obras de esta nueva generación, consúltense los valiosos libros *Los prisioneros de la torre* (2011), de Elsa Drucaroff, *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina* (2016), de Jordana Blejman e *Infancias. La narrativa argentina de*

HIJOS (2019), de Teresa Basile. Destacamos la amplia reflexión que emprende Drucaroff sobre la noción de generación, haciéndola operativa; el énfasis que le otorga Blejman al carácter autoficcional de las obras de estos autores y el gran trabajo contextual y conceptual que realiza Basile con el término *hijos* y con el tema de la infancia, relevante en este corpus -por ejemplo, los textos de Laura Alcoba, Julián López y Raquel Robles.

3 De la amplia bibliografía sobre el género autobiográfico y las escrituras del *yo*, remitimos al conocido dossier editado por Ángel Loureiro *La autobiografía y sus problemas teóricos*, que incluye textos anglosajones y franceses clásicos (destacamos aquí los de Georges Gurdorf, Philippe Lejeune y Paul de Man); al más reciente, editado por Ana Casas, *El yo fabulado*, centrado en la autoficción y al libro de Leonor Arfuch *El espacio biográfico*, que gira en torno a la generación de subjetividades en los espacios públicos y privados y su interacción.

4 Leonidas Morales, al resumir las propiedades del diario íntimo, nos recuerda que éste debe enunciarse desde un yo biográfico (no ficticio), estar sometido a la tiranía del calendario (respeto de las fechas), referirse a cualquier tema (a un registro cotidiano y existencial) y ser concebido desde el ámbito del secreto (aunque muchos se lleguen finalmente a publicar, por variadas razones). Cf. Morales 13-18.

5 El blog se puede consultar en la siguiente dirección web: <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/>. Si se consultan años anteriores a la publicación del libro (2012), se encontrarán varias entradas que son tomadas literalmente en el libro. Una útil descripción del blog es realizada por William Benner. El blog tiene muchas fotos, videos y dibujos; mientras que en el libro hay escaso material visual. El blog tiene fechas, no así el libro, que sólo consigna entradas: un título, alusivo al tópico (por ejemplo, *En Caseros también se hija*, 74) y su correspondiente desarrollo, una página o una página y media y excepcionalmente, hasta tres páginas. Para una útil descripción de este blog, relacionado con la cooperación de autores y lectores en la creación de memorias *on line*, consúltese el texto crítico de William Benner, anotado en la Bibliografía.

6 Durante el mandato presidencial de Néstor Kirchner (2003-2007), se declararon inconstitucionales las Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida (dictadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín), enjuiciándose de paso a un grupo de militares (incluidos los que formaban la Junta Militar, con Rafael Videla a la cabeza), que habían sido indultados durante el periodo menemista. Y además se dictaron leyes reparatorias para las familias de los desaparecidos (de allí lo de *huérfana indemnizada*). Como veremos más adelante, Mariana Perez, más allá de ciertos reparos, considera a Kirchner como parte de su familia extendida, debido a su activa participación en la causa de los derechos humanos.

7 Transcodificación. "We may define *transcoding* as the operation (or set of operations) by which an element or a meaningful set is transposed from one code into another, from one language into another language. If transcoding obeys certain rules of construction which are determined according to a scientific model, it can then be the equivalent of a metalanguage" (Greimas & Courtés 348).

8 Nos atenemos aquí a la noción de parodia de Mikhail Bakhtin propuesta en su *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Hay parodia cuando el autor introduce en el discurso de un personaje una intención semántica que le es opuesta, por lo cual el discurso es concebido desde el enfrentamiento de dos voces divergentes. Especificando más esta noción, Bakhtin indica; “Parodistic discourse can be extremely diverse. One can parody another person’s style, one can parody another socially typically or individually characterological manner of seeing, thinking and speaking. The depth of the parody may also vary. One can parody merely superficial verbal forms, but one can also parody the very deepest principles governing another’s discourse” (194). En este *Diario* se establece un enfrentamiento entre dos voces generacionales, que está guiado por el espíritu lúdico de la autoría, que incluye en la descalificación un gesto afectivo que permite una parcial recuperación de los valores y vivencias de los padres.

9 ESMA: Escuela Superior de Mecánica de la Armada, lugar de detención y tortura durante la llamada *Guerra sucia* (1973-1983) en Argentina.

10 Recurrimos aquí a los dichos de Serge Doubrovsky, creador involuntario de un término que ha tenido amplios desarrollos, quien explicando el carácter de su libro *Fils* (1977), en la contratapa escribió lo siguiente: “Fiction, d’événements et des faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, savoir confié le langage d’une aventure à l’aventure de langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau”. Se ha precisado que en este *Diario* estamos en presencia de una autoficción histórica, por el papel central que juega el acontecer social, político y judicial (cf. Pifano y Paz 96). Lo más relevante es el énfasis creativo del lenguaje para escudriñar lo real; como muy bien plantea Jordana Blejman: “Autofiction distrusts the referential capacity of language and the fidelity of memory, it deconstructs the autobiographical I, and is on the other side of documentary literature because it does not believe that an experience that has taken place outside the text can be fully transmitted with words” (85).

11 Refiriéndose a la descalificación de un registro testimonial de carácter solemne, en el caso de este *Diario*, Teresa Basile habla de una “babelización de una lengua madre testimonial”, precisando de modo certero los referentes que se distorsionan y corrompen: “Esta máquina fagocitadora recupera en especial dos retóricas políticas de alta estatura: la lengua peronista y montonera de los 70 y los discursos de los derechos humanos de los 80 y 90, es decir, la lengua de los padres y la de los HIJOS. Las hace tambalear en su solemnidad y seriedad, en sus pretensiones de verdad iluminada, en su corrección ideológica, en sus reiterados estereotipos y en sus rasgos victimizantes, a través de la fricción con otras lenguas frívolas, sexuadas, infantiles, burlonas, leves, extranjeras, algunas salidas del *star system* y de los medios masivos de comunicación, otras del mercado global, del turismo, de la moda y de las redes sociales” (53-54).

12 H.I.J.O.S., sigla para la organización de derechos humanos Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

13 Beatriz Sarlo descarta esta noción por considerar que no agrega nada sustancial a la noción de memoria: “si el discurso que provoca en el hijo [la memoria traumática del padre] quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral . . . Si esta implicancia fuerte de la subjetividad parece suficiente para denominar a un discurso ‘posmemoria’, lo será no por el carácter lacunar de los resultados, ni por su carácter vicario. Simplemente se habrá elegido llamar posmemoria al discurso donde queda implicada la subjetividad de quien escucha el testimonio de su padre, de su madre, o sobre ellos” (101-102). Y en el caso particular argentino, considera que la noción de posmemoria estaría borrando (censurando) un legado ideológico y valórico aún reconocible (es decir, no fragmentado en mil pedazos o desaparecido). ¿Una polémica intergeneracional?

14 Comentando una foto de una sobreviviente del holocausto, que a primera vista no ofrece ninguna marca especial, Hirsch anota: “Photograph’s relations to loss and death is not to mediate the process of individual and collective memory but to bring the past back in the form of a ghostly revenant, emphasizing, at the same time, its immutable and irreversible pastness and irretrievability” (20).

15 Aquí tenemos presente el pensamiento de Paul Ricoeur en su *La memoria, la historia, el olvido*, quien propone tres fases para la operación historiográfica: la prueba documental (la memoria archivada), la explicación (la fase comprensiva) y la representación (su configuración expresiva en el plano de la escritura) (177ss).

16 Félix Bruzzone (1976) es hijo de Félix Giménez y Marcela Bruzzone, militantes de la agrupación Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), ambos desaparecidos. En calidad de conscripto, el padre, actuando como infiltrado, permite la sustracción de armamento del Comando de Comunicaciones de Córdoba, ayudando así a la causa de la ERP. Desaparece en Córdoba en marzo de 1976 y la madre, en noviembre de ese mismo año.

17 En cuanto al carácter de la trama, Elsa Drucaroff anota: “*Los topos* es, hasta el momento (y que yo conozca), uno de los mejores y más intensos resultados del *abandono de la trama*, porque además de trabajarlo hasta el paroxismo, lo supera al elaborar una *Gestalt* siniestramente conclusa con los procedimientos del delirio aparentemente caótico” (240).

18 A nivel figurado, según el diccionario, *topo* alude a una persona que se infiltra en una organización, actúa al servicio de otro. ¿Guiño con la acción del padre del autor, que actuó como infiltrado siendo conscripto, sustrayendo armamento para la causa del ERP? En todo caso, el título *Los topos* exhibe los dobleces de un sujeto que habita varios lugares a la vez, que se excluyen mutuamente.

19 Como señala Teresa Basile: “El tópicus de la *casa rota* . . . recorre toda la novela de un modo obsesivo -un tópicus que se vincula al de la familia rota y al de la identidad rota” (160).

20 En relación al encuentro con un destino prefijado, Andrea Cobas puntualiza lúcidamente: “también es en el Sur donde, esta vez borgeanamente, el narrador de *Los topos* cree encontrar su destino. Si para Borges ir al Sur -a un tiempo espacio de la utopía y de la fatalidad- es “entrar a un mundo más antiguo y más firme-, en la novela de Bruzzone el Sur opera en un sentido inverso: si algún destino hay allí para el narrador, ese destino se halla sólo al costo de su inmersión en una espiral de delirios que termina por licuar su ya endeble identidad y lo condena a repetir en sí aquella historia de violencia que la búsqueda quiere explicar y conjurar” (32).

21 Jordana Blejman sitúa este desenlace y, en general, toda la obra de Bruzzone, en el ámbito de la utilización de la víctima por diversos discursos que anulan su identidad: “His books are lucid reflections on how the figure of the victim in post-dictatorship Argentina has been *kidnapped* by different politics of memory, the state and family narratives, and also cultural reappropriations of the past”. Pero también anota de inmediato (en la frase siguiente), el riesgo del autosequestro que conlleva esta disruptiva operación: “As a result, this figure is often at risk becoming a mere parody of itself” (165).

22 Repasando las posturas que ha asumido la crítica respecto del protagonismo del travesti, se ha indicado que esta novela pone énfasis en la *nueva desaparecida* social en el presente del siglo XXI en Argentina, constantemente violentada e invisibilizada. Y también, evitando una lectura estrictamente referencial, se ha propuesto que el travestismo es la imagen que sostiene la búsqueda inconclusa del personaje (para mayor detalle de esta discusión, cf. Basile 161). Nuestra postura es que en el presente hay un cambio en la constitución de la noción de identidad, pues es indisoluble a la pregunta por el *género*. Así, utopías sociales (de antaño) y utopías sexuales (de la actualidad) se hibridizan, sin necesariamente proyectar un futuro homogéneo.

23 Andrea Cobas nos remite aquí al cuerpo, como significante privilegiado de la constitución de la memoria traumática del sujeto tanto individual como colectivo: “el cuerpo del narrador convertido en un precario campo de batalla, es la única sede sobre la que se materializan todas las venganzas por ese pasado que reverbera entre las ruinas del presente” (36).

OBRAS CITADAS

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2010. Impreso.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.

Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba: Editorial Universitaria de Villa María, 2019. Impreso.

Benner, William. “Bloggins Disappearance in *Diario de una Princesa Montonera* by Mariana Eva Perez”. *Chasqui* 47.1 (2018): 206-217. Impreso.

Blejman, Jordana. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave MacMillan Memory Studies, 2016. Impreso.

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Random House, 2014. Impreso.

Casas, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2014. Impreso.

Cobas, Andrea. "Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez". *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 14.20 (2013): 23-45. Impreso.

Dobrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977. Impreso.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.

Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés. *Semiotics and language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1979. Impreso.

Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 2012. Impreso.

Loureiro, Ángel (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. Impreso.

Morales, Leonidas. *El diario íntimo en Chile*. Santiago: RIL, Universidad de Chile, 2014. Impreso.

Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera -110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.

Pifano, Diana y María Soledad Paz-Mackay. "Trauma, imagen, humor: *Diario de una princesa montonera -110% verdad*". *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura* 29.1 (2013): 94-108. Impreso.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2013. Impreso.

Sarlo, Beatriz *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Universidad Católica de Talca, 2013. Impreso.