

TRAUMA Y FICCIÓN: *UNA MISMA NOCHE* DE LEOPOLDO BRIZUELA*

María del Carmen Castañeda Hernández
Universidad Autónoma de Baja California, México

Recibido: 13/12/2012. Aprobado: 27/02/2013

Resumen: el propósito de este trabajo es plantear que *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela es uno de los numerosos intentos narrativos de recrear y rescatar, desde el momento presente, un pasado de violencia y dolor, tomando en cuenta los postulados de la teoría de trauma para entender la función de la memoria como herramienta a partir de la cual se reconstruyen nuevas identidades socioculturales y en donde las experiencias traumáticas pueden convertirse en estímulos generadores de obras de ficción.

Palabras clave: ficción, trauma histórico, trauma estructural, memoria.

TRAUMA AND FICTION: LEOPOLDO BRIZUELA'S *UNA MISMA NOCHE*

Abstract: the purpose of this paper aims to establish that Leopoldo Brizuela's *Una misma noche* is one of the numerous narrative attempts to recreate and rescue, from the present moment, a past of violence and hurt, taking into account the postulates of the trauma theory for understanding the function of memory as a tool from where new social and cultural identities are reconstructed and where traumatic experiences can become stimuli for fiction works.

Key words: fiction, historical trauma, structural trauma, memory.

* Este artículo se deriva del proyecto de investigación Textos literarios y estructuras discursivas en Hispanoamérica del Cuerpo Académico *Literatura, Discurso e Identidad* de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UABC.

El presente histórico constituye el punto de referencia para la memoria.

Karl Kohut

La memoria es la capacidad de obtener, recopilar, preservar y recuperar información. Sin embargo, no podemos afirmar que la memoria sea un fiel reflejo de los hechos reales pues la realidad no es única e indisoluble; solo existen fragmentos: piezas, fracciones, minutos. Fragmentos en el tiempo y en el espacio. Partículas que la memoria une creando la ilusión de persistencia, recuerdos que abarcan más y menos que los acontecimientos vividos. “Somos la suma de nuestros recuerdos, nos proporcionan un sentido privado y continuo del yo. Cambiar de memoria es cambiar de identidad” —afirma Diane Ackerman (2005: 97).

En efecto, la memoria individual forma parte de nuestra conciencia y constituye la esencia de nuestra identidad. Esta memoria individual es, en principio, algo abstracto, que puede materializarse en la literatura, convirtiéndose de esta forma en memoria colectiva e incluso en memoria cultural si cumple con las tres dimensiones que sugiere Aleida Assmann (1999): la relación con la identidad personal, la relación con la historia y la relación con la nación.

El proceso de recuperación de la memoria histórica y su permanencia se ha considerado como un rasgo relevante de la posmodernidad. Germán Gullón ha subrayado que la novela contemporánea se define por “un vaivén, en una paradoja que une, en lo material el apoyo de la realidad, con su rechazo”. (2004: 34). Hasta mediados del siglo XX, la historia se consideraba como un acervo de documentos hasta cierto punto verificables, pero, como propone Jacques Le Goff, “con el ingreso de las ‘masas durmientes’ a la escena la ‘memoria colectiva’, se valoriza, se organiza en patrimonio cultural” (1991: 232-233). Es así como desde los años ochenta, las teorías de la memoria adquirieron mucha importancia y se constituyeron como una propuesta fundamentada entre la historiografía y la ficción. A partir de entonces, los testimonios de la memoria colectiva se han considerado como elementos relevantes de las sociedades actuales.

El arte y la literatura están saturados de memorias fragmentadas, inconclusas y proscritas, recuerdos obsesivos y perturbadores, que remueven el sopor colectivo y regresan para recordarse incisivamente. En muchas ocasiones, estas remembranzas obsesivas no pueden superarse y se transforman en traumas.

En su ensayo “Trauma y comunidad”, Kai Erikson (2011) escribe que el concepto de trauma se utiliza de formas tan diversas y se encuentra en vocabularios tan variados que es difícil saber cómo hacerlo un concepto sociológico útil.

El vocablo ‘trauma’ proviene del concepto griego *traumat*, que significa “herida”. Se trata de una lesión física generada por un agente externo o de un golpe emocional que genera un daño continuo en el inconsciente. A lo largo de los años, en el siglo XIX, el concepto se transforma. El daño sufrido deja de ser entendido como una ruptura del tejido humano y se convierte en una lesión que no es visible y que solo se puede percibir por sus síntomas, conductas desconcertantes y memorias involuntarias y disociadas. Por esa misma época aparece el término ‘memoria traumática’ para explicar las conductas del cuerpo cuando recuerda, involuntariamente, eventos de particular violencia y conflicto emocional.

La idea de trauma solo logra especificidad con la formulación y descripción del inconsciente, lo que explica la importancia de Sigmund Freud y del psicoanálisis para el desarrollo posterior de la idea del trauma. En *Más allá del principio del placer* (1919), Freud utiliza por primera vez el concepto de *neurosis traumática* y plantea que el trauma es la respuesta del organismo a una exaltación extrema del mundo exterior que fractura la defensa protectora del ego y que ocurre de forma tan imprevista que no puede ser plenamente aprehendida por este. Para Freud, el trauma alude principalmente a las situaciones traumáticas infantiles, que llevan al sujeto a un estado de desvalimiento frente a la irrupción de estímulos de origen externo o interno, entendiendo la noción de trauma como “toda vivencia que suscite los afectos penosos del horror, la angustia, la vergüenza, el dolor psíquico; y desde luego, de la sensibilidad de la persona afectada” (Freud y Breuer, 1893:31).

¿Pero por qué usar la palabra *trauma*? En primer lugar, porque difícilmente se podría pensar que Freud hubiera empleado otro término para referirse al hecho que se narra. En segundo lugar, porque es un acontecimiento que ha dejado huellas de manera consciente e inconsciente en los personajes de la novela, y el lector es capaz de relacionar estos símbolos textuales con el contexto histórico de producción de la obra.

Así, podemos deducir que *trauma* se refiere a la idea de un sujeto devastado por una vivencia real que lo invade. El trauma se presenta, no se representa. Las palabras no son suficientes para describir la experiencia vivida. Trauma es lo que no puede ser resuelto, ligado e integrado en sistemas de huellas mnémicas.

Si consideramos que la memoria es el ámbito donde convergen experiencia e imaginación y que la imaginación no es más que la *memoria fermentada*, entonces debemos tener en cuenta que los novelistas se alimentan, como plantea Luis Mateo Díez, “de la memoria, de la experiencia y de la imaginación, y por ahí fluimos hacia la palabra” (2001: 35). Este es el caso de *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela, en donde el autor escudriña la memoria colectiva de los argentinos para exponer la reminiscencia del pasado irremediable y, a la vez, establecer el presente inmediato.

La novela en cuestión se estructura en cuatro partes: Novela, Memoria, Historia y Sueño, desde dos tiempos distintos: 1976 y 2010. Se subdivide en escenas determinadas por las letras del alfabeto, que terminan en un rectángulo negro, rotundo, contundente que deja entrever el horror y la tragedia de los recuerdos, de la evocación de una noche terrible que marca al protagonista para siempre: “Porque nunca he sentido aquella noche más cercana; más cercano su horror” (Brizuela, 2012: 26). Pero la obra de Brizuela es mucho más que un *thriller* policiaco o una denuncia de la dictadura. *Una misma noche* se inscribe dentro de lo que Anne Whitehead ha denominado la “narrativa del trauma”.

Whitehead, en su obra *Trauma fiction* (2004), explica que la ficción posmoderna ofrece la maleabilidad y la libertad narrativa para exponer, de forma más adecuada, la *experiencia retrasada* del trauma, que el realismo literario tradicional no acertó a expresar. Asimismo, esta autora indica que las formas narrativas más experimentales del posmodernismo son las que logran comunicar la *irrealidad*, es decir, la temporalidad desplazada del trauma a la vez que se expresan los hechos de la historia.

Una misma noche es desde este enfoque, uno de los numerosos intentos narrativos de recrear y rescatar, desde el momento presente, un pasado de violencia y dolor; de modo que planteo que esta perspectiva de análisis permite entender la función de la memoria como herramienta a partir de la cual se reconstruyen nuevas identidades socioculturales y en donde las experiencias traumáticas pueden convertirse en estímulos generadores de obras en las que el autor da cuenta de lo vivido.

Macherey (1974) afirma que si el escritor tuviera la intención de representar la realidad de un hecho histórico, entonces dejaría de ser escritor de ficción para convertirse en historiador o sociólogo. De tal manera, que no podemos decir que existan “formas adecuadas” para retratar la dictadura argentina. Lo que los escritores plantean de este período histórico es una imagen fragmentada de la realidad: un breve retrato de la represión y la censura, una situación límite determinada, el abuso, el horror o la angustia que produce cierto suceso de la historia, en definitiva, el trauma histórico como trama literaria.

Dominick LaCapra propone que el trauma y sus consecuencias sintomáticas presentan graves problemas en la representación y la comprensión históricas, por lo que desarrolla una teoría literaria sobre el trauma, especialmente con respecto a los sucesos históricos. LaCapra plantea que las personas traumatizadas por eventos límites pueden resistirse al proceso de evolución del trauma por una especie de sentimiento de “fidelidad” a ese evento que quizá provenga de una sensación de que, para poder sobrevivir y participar nuevamente en la vida, uno “traiciona” a los que quedaron aniquilados o destruidos por ese pasado traumático: “El lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos entrañables, puede conferirle valor al trauma

y hacer que el volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa pero necesaria, a la cual nos consagramos o al menos quedamos apegados” (2005: 76).

De manera que la evocación reiterativa del pasado podría ser vista como un recurso discursivo que revela la forma en que un trauma histórico adquiere carácter de presente permanente, como forma de impedir la aceptación que acontecería con el duelo. El protagonista dice: “La escritura es la única manera de iluminar la conexión entre pasado y presente” (Brizuela 2012: 43).

La novela de vanguardia, lejos de alejarse del mundo social y las circunstancias históricas, incorpora nuevos elementos de la experiencia de seres humanos y entes sociales a su mediación experimental en el ámbito narrativo (Montilla, 2004: 135). Al generar procesos demandantes de lectura e interpretación, la novela moderna deja de ser ese, como dice LaCapra, un: “proveedor relativamente estable de información y fundamento contextual para la interpretación [histórica]” (citado por Montilla, 2004: 135), y obliga al lector a convertirse en “protagonista” y a apropiarse y enfrentarse a aquellos procesos y dificultades textuales que hacen que tanto su lectura como su interpretación le den sentido a la obra.

Las técnicas estilísticas utilizadas por Brizuela expresan los efectos del trauma. La manera fragmentada en que el autor presenta la cronología del relato refleja la ruptura con la temporalidad lineal que causa la experiencia traumática. No puede narrar los hechos de una manera lineal porque no estos fueron recibidos ni comprendidos en el momento en que sucedieron, por lo tanto la memoria ya no puede recuperar los recuerdos en un orden lógico. Otra técnica que emplea el escritor en esta narración es el uso frecuente de las elipsis para intensificar el efecto traumático. La voz narrativa nos deja sentir que no habla el Leonardo del tiempo del evento traumático, sino Leonardo años después.

Para LaCapra, el psicoanálisis es una herramienta imprescindible para la historiografía, pues no solo ofrece un enfoque teórico fundamentado, sino que aporta una teoría crítica de la experiencia, muy útil para el manejo de los textos literarios y culturales, de manera que los conceptos básicos del psicoanálisis son adecuados para llevar a cabo un análisis historiográfico y puntualiza que existe una diferencia entre *trauma histórico* y *trauma estructural*, y propone que lo que permite la elaboración del trauma y el conocimiento del pasado es el contexto histórico del origen del trauma.

Según LaCapra, todos estamos expuestos al trauma estructural que se presenta en todas las sociedades y en la vida de todos los individuos, pero, a diferencia del trauma estructural, el trauma histórico es individual y se relaciona con eventos históricos específicos y su representación, en donde la distinción entre víctimas, perpetradores y meros circunstantes es fundamental. Asimismo, LaCapra explica

que el trauma estructural está relacionado con el concepto de ausencia, y que puede ser evocado y recordado desde varios enfoques, mientras que el trauma histórico se relaciona al concepto de pérdida.

Me interesa profundizar en esta noción de trauma histórico, pues permite localizar en el tiempo el evento traumatizante y mantener la diferenciación entre el evento y la respuesta del individuo frente al evento. En los postulados de la teoría del trauma, el término ‘trauma’ alude, más que al momento inicial que da origen a la experiencia, a la acción posterior de carácter repetitivo que tiene lugar en la vida del individuo. De manera que podemos afirmar que, basándonos en la propuesta de LaCapra, la experiencia que vive Leonardo Bazán, el protagonista de *Una misma noche*, al ser testigo involuntario del asalto a una casa vecina, se convierte en trauma histórico, pues ese hecho está profundamente relacionado con la dictadura militar argentina de 1976.

Cathy Caruth, en su obra *Trauma: explorations in memory* (1995), enfatiza el retraso con que el evento traumático brota en la conciencia de la persona. Dicha dilación, que Freud designa como período de latencia, no significa el olvido del acontecimiento, sino solo su retención temporal. Caruth propone que una de las principales características de la teoría del trauma es la temporalidad no lineal, la deconstrucción temporal, que tiene un ingrediente psicoanalítico y que se basa en conceptos como la repetición, la reiteración, la reincidencia y la demora. Asimismo, Caruth expresa que existe una relación entre la historia colectiva y personal a través de la experiencia traumática: “la historia, como el trauma, nunca es simplemente individual, la historia es precisamente la manera en que nos vemos implicados con los traumas de los otros” (1996: 24). [traducción mía]

La obra de Brizuela presenta recursos específicos de la narrativa del trauma: la fragmentación cronológica, la manipulación de la distancia temporal entre la voz narrativa y su sujeto, la vacilación, los aspectos autobiográficos; las técnicas como la repetición; la alternancia premeditada entre el pretérito, el imperfecto y el presente; el uso de la elipsis y de años precisos para indicar el quiebre de la temporalidad en la historia, además de los temas que aborda la narración, como el orden de los recuerdos en la memoria, la relación entre la memoria y el espacio físico y la persistencia de los efectos del trauma sobre la conciencia de los personajes a lo largo del relato que cambian con respecto a la distancia temporal desde los eventos de la dictadura y el presente de la narración. Así, tenemos que Leonardo, el narrador, explica:

Había pasado todo el día en casa de una amiga de Boedo que quizá, también ella, podría declarar ahora (la inconcebible minucia de las novelas policiales se instala en mí; y la culpa de saber, de haber sido testigo). Revisé mi casilla de emails, pero casi nadie escribe en las noches de sábado (Brizuela, 2012: 15).

El objetivo del texto de Brizuela no es describir los eventos catastróficos de la dictadura que son tan conocidos y de dominio público, sino que le interesa más mostrar el impacto psicológico de estos en los personajes e, incluso, en el lector:

Al pasar frente al número 5 encuentro a Diego, mi vecino. Cumplo en comentarle que su presagio se ha cumplido: que anoche “entraron” en la casa 29. Que esperaron a Ivancito, que venía de bailar, y se metieron con él, y que yo mismo vi un tipo sospechoso, de arito y gorra de visera, a metros de donde ahora estamos.

—¿Y no llamaste al 911? —me dice Diego, como desconfiando de mí.

—No —contesto, un poco perplejo—, ni se me ocurrió. No le explico que apenas sé qué es el 911 y que, en todo caso, no habría llamado.

—Mi mujer, que es psicóloga —me amonesta—, trabaja ahí, y atiende a la gente que se siente amenazada.

Nadie podría decir que Diego y su mujer son policías, pero siento de pronto la misma desconfianza (Brizuela, 2012: 21).

Se da por sentado que el lector no tiene acceso al hecho real, al trauma histórico, sino a la recuperación mnemónica realizada por Leonardo. Es decir, que *lo real* es inasequible y a veces impenetrable e incommunicable, y que solo podemos aproximarnos a través de lo simbólico. Como mencionamos anteriormente, la narración del trauma es una narración postergada que puede recuperarse por medio de la escritura.

El relato de Brizuela crea, con la descripción del extraño robo ocurrido una madrugada del 2010, la impresión de que eso ya había sucedido antes y de que los recuerdos traumáticos del pasado no pueden ser superados porque la temporalidad lineal se ha roto. La voz narrativa describe, en un primer momento, la extrañeza que le causa este hecho, y el lector es partícipe de la imprecisión y del desasosiego del recuerdo: “Su esforzada despreocupación, su casi alegría, me hacen confiarle entonces la obsesión que ya me ha atrapado desde el fondo de la mente: la similitud entre esto que ha ocurrido y otro episodio de 1976” (Brizuela, 2012: 23).

En el retrato de personajes cuyas actitudes violentas e incontrolables señalan la inestabilidad de su estado mental, Brizuela exhibe el daño psicológico causado por el abuso y la represión. Por la forma en que se caracteriza este daño, el cual solo es reconocido después de la dictadura por su intervención constante en el presente, el autor indica que el trauma regresa para ser revivido en el presente y la narración explora los efectos del trauma que quedan después del evento mismo.

El autor utiliza la descripción de la casa y de la calle como una representación externa y tangible del estado mental de sus habitantes que puede funcionar, al mismo tiempo, como metáfora de la atmósfera del país en ese momento. En este sentido,

pienso que en la novela subyace la reflexión sobre el papel del escritor y su relación con la historia, es decir, la función del escritor como testigo de la historia. Shoshana Felman subraya que, tanto en el psicoanálisis, la literatura o la historia, el testigo tiene la capacidad de engendrar la verdad en el mismo acto de dar testimonio (1995: 24).

Ya desde las propuestas teóricas de Aristóteles, se ha considerado la interpretación de la obra literaria como elemento catártico y como función liberadora. A lo largo de la historia, el ser humano interpreta la literatura como una forma de liberación y superación de elementos existenciales adversos y dolorosos. En muchos casos, un suceso traumático puede volverse generador de la escritura convertirse en una especie de terapia para liberar e intentar asimilar todo lo vivido.

Leonardo, el escritor, se nos presenta como un hombre estático, pasivo. Esta pasividad del individuo traumatizado frente a la actividad de la memoria que funciona independientemente de la consciencia concuerda con la teoría del trauma, que formula: “El trauma asume una cualidad fantasmal que continúa poseyendo al sujeto con sus insistentes repeticiones y regresos (Whitehead, 2004: 12) [traducción mía], y señala que precisamente esta es una de las características más relevantes de la experiencia traumática que se explora en la ficción.

Los efectos duraderos del inquietante pasado del narrador se hacen evidentes por el tono nostálgico de los recuerdos:

“Houses live and die”, recuerdo, mirando las casas bajas cercadas, a lo lejos, por la barrera de edificios: todo un *memento mori*. No podía imaginarlo entonces, a mis doce, trece años, cuando yo mismo era parte de ese paisaje; no podía imaginar que también un barrio envejece. No hablo de volverse antiguo, pintoresco: digo viejo, sucio, decadente, porque los dueños de las casas han muerto y las viudas como mi madre tienen casi noventa y no se animan a dejar entrar obreros... (Brizuela, 2012: 25).

La voz narrativa de *Una misma noche* explora las memorias de la niñez desde una perspectiva adulta, años después de la dictadura. Con esta distancia temporal se logra tener un acercamiento hacia los recuerdos de los hechos que él, Leonardo, no comprendió en el momento en que ocurrieron: una experiencia de trauma experimentada durante la niñez pero no asimilada realmente en la conciencia hasta tiempo más tarde, una experiencia con carácter evanescente.

El trauma se presenta como un cuerpo extraño que puede albergarse por largo tiempo en el inconsciente del individuo, pero que una vez que se hace consciente puede eliminarse si se trae a la conciencia el recuerdo del evento que lo provocó y del impacto que lo acompañó.

El contraste entre la voz narrativa más madura y el sujeto narrativo de unas décadas atrás se refleja en contexto de producción de la novela: se escribe 36 años

después del inicio de la dictadura, pero habla sobre el pasado para presentar un nuevo punto de vista sobre este trauma histórico, siguiendo a LaCapra.

Al escribir su testimonio, Leonardo se enfrenta a la ardua tarea de recuperar los acontecimientos históricos vividos muchos años atrás y de representarlos frente a su lector, poniendo en evidencia la memoria como proceso. El discurso de Leonardo intenta recuperar la experiencia sufrida, en un intento de dar forma a esa acumulación de memorias segmentadas para resignificarlas dentro de un discurso que le dé sentido a lo vivido.

La experiencia del trauma se presenta como algo que viene de imprevisto, sorprendente e inesperado, lo que impide su comprensión. El lenguaje utilizado revela el rompimiento de la temporalidad que la memoria experimenta al enfrentarse con una escena que sorprende. Al explorar lo que recuerda y no recuerda años después del evento, Leonardo muestra la complejidad de la memoria frente al trauma. Al decir que no pudo contar lo que sucedió, con énfasis en el uso del pretérito para indicar ese momento, insinúa que no pudo comprender bien lo que estaba pasando:

Siempre **quise** contar lo que nos **pasó** esa noche del '76 —confieso, con ese pudor supersticioso de revelar lo que se escribe—. Escribir esos diez minutos en que la patota **estuvo** en casa... Pero nunca **puede**. Porque siempre **sentí** que mi modo de escribir le daba a esa experiencia un sentido que no correspondía (Brizuela 2012: 37). [Las negritas son mías]

Frente a la confusión e incompreensión de lo que está sucediendo, Leonardo niño reproduce una y otra vez una imagen visual que ha quedado grabada en su mente y que contrasta con el “no pasó nada” del discurso oficial:

Hoy le toca a Diana Kuperman. ¿Pero cuál será mi castigo? Mi madre me pega, sí, cachetaditas, pellizcones, tirones de oreja: pero mi padre ni siquiera dice que me pega: me “sacude”, y cuando me “sacude”, tras el terror, siento como un asombro, una perplejidad, como si ya habitara un sitio parecido a la muerte. Y yo no existo más. Desaparezco (Brizuela 2012: 108).

Como especifica Cathy Caruth, “el testigo traumatizado regresa compulsivamente a la imagen no asimilada del trauma pues la experiencia nunca fue completamente experimentada cuando ocurrió (1995: 164). [traducción mía]

Un aspecto importante en el análisis de la narrativa del trauma alude a la posibilidad de diferenciar, por una parte, la producción traumática referida a una experiencia colectiva y, por otra, la producción traumática individual que, aunque indudable-

mente compromete la objetividad, tiene su origen en el encuentro del sujeto con una violencia exterior de características inmensas que producen grandes sufrimientos. Como se dijo anteriormente: cuando este sufrimiento es infligido por condiciones sociales, se lo denomina trauma histórico, según LaCapra.

Conclusión

El psicoanálisis propone que el trauma histórico demanda un trabajo de duelo en donde se reconozca la pérdida. La dictadura en la Argentina, por su condición totalizadora, nos confronta con la función de la memoria histórica de los sucesos traumáticos y con esta posibilidad de duelo.

La literatura sirve para ser capaz de comprender lo sucedido y darle significado a partir de revivir la experiencia traumática. Lo que se reprime, lo que no puede recordarse, vuelve a aparecer una y otra vez. A través de la narración como acción diferida de la memoria, ‘Leonardo-Brizuela’ intenta reelaborar lo traumático de su experiencia para lograr un equilibrio entre memoria y olvido.

En *Una sola noche* existe un tipo de representación de un pasado violento —que no se puede clasificar ni como historia ni como ficción en sentido estricto—, que logra establecer un coyuntura entre la realidad, el arte y la memoria; lo que Carlo Ginzburg denomina discurso “híbrido”, que logra el equilibrio entre lo verdadero, lo falso y lo ficticio (2010: 18).

Bibliografía citada

- Ackerman, Diane. (2005). *Magia y misterio de la mente*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Assmann, Aleida. (1999). *Espacios de memoria: formas y transformaciones de la memoria cultural*. Múnich: C. H. Beck.
- Brizuela, Leopoldo. (2012). *Una misma noche*. México: Alfaguara.
- Caruth, Cathy. (1995). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- . (1996). *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- Díez, Luis Mateo. (2001). *La mano del sueño. (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*. Madrid: Real Academia Española.
- Erikson, Kai. (2011). “Trauma y comunidad”. En: Francisco A. Ortega (ed.). *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Colección Lecturas CES.

- Felman, Shoshana. (1995). "Education and crisis, or the vicissitudes of teaching". En: Cathy Caruth (ed.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press.
- Freud, S. y J. Breuer. (1999). "Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar". v. 2. En: Sigmund Freud. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ginzburg, Carlo. (2010). "La prueba, la memoria y el olvido". En: *Contrahistorias: la otra mirada de Clío*. Segunda serie, núm 14, México, Marzo-Agosto. 105-116.
- Gullón, Germán. (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Barcelona: Caballo de Troya.
- King, Nicola. (2000). *Memory, narrative and identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LaCapra, Dominick. (1987). *Politics, and the Novel*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- . (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- . (2008). *Representando el holocausto: historia, teoría y trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona /Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Macherey, Pierre. (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- Montilla, Claudia (2004) "El historiador y la Novela: De la complicidad mimética a la mediación textual". *Historia Crítica*, Universidad de los Andes, en www.historiacritica.uniandes.edu.co › Revista No 27 (Fecha de consulta: 28 de nov. de 2012).
- Whitehead, Anne. (2004). *Trauma fiction*. Edinburgo: Edinburgh University Press.