

¿Qué hacer con el pasado? Algunas respuestas desde las ficciones de posdictadura de Raquel Robles y Patricio Pron

What to do with the past? Some responses from the Post-dictatorship fictions of Raquel Robles y Patricio Pron

Pablo Dema

Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

pdema@hum.unrc.edu.ar

Recibido: 20/05/2021. Aceptado: 11/06/2021

Resumen

En este trabajo adopto una perspectiva generacional y tomo como marco de referencia la producción literaria de los autores argentinos de posdictadura nacidos entre 1968 y 1976. Doy cuenta de la existencia de trabajos de investigación centrados en la cuestión de la infancia traumática representada en los textos producidos por escritores de esta generación entre 2007 y 2020 y propongo analizar dos obras, *Hasta que mueras* (Raquel Robles, 2019) y *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Patricio Pron, 2016) poniendo el foco en el uso del pasado que se hace en cada una. Para clasificar los textos del período propongo las categorías de *melancolía*, *nihilismo* y *utopía*, las cuales son utilizadas para designar actitudes globales y dominantes en cada texto de acuerdo a su relación con el pasado: una *fijación* en el pasado, un *abandono* del pasado o la concepción del pasado como una *herencia* que se coloca en la base de un proyecto político.

Palabras clave: literatura argentina; posdictadura; memoria; Raquel Robles; Patricio Pron

Abstract

In this paper I adopt a generational perspective and take as a frame of reference the literary production of Argentine post-dictatorship authors born between 1968 and 1976.

I report the existence of research works focused on the issue of traumatic childhood represented in the texts produced by writers of this generation between 2007 and 2020 and I propose to analyze two works, *Hasta que mueras* (Raquel Robles, 2019) and *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Patricio Pron, 2016), focusing on the use of the past. To classify the texts of the period I propose the categories of *melancholy*, *nihilism* and *utopia*, which are used to designate global and dominant attitudes in each text according to its relationship with the past: a *fixation* on the past, an *abandonment* of the past or the past as an *inheritance* placed at the base of a political project.

Keywords: Argentina literature; Post-dictatorship; memory; Raquel Robles; Patricio Pron

El duodécimo volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, *Una literatura en aflicción*, realizado bajo la dirección de Jorge Monteleone, se propone dar cuenta del período que se abre en la posdictadura y llega hasta el momento de publicación de la obra, 2018. Un nutrido corpus de ensayos críticos da cuenta del panorama ficcional, testimonial, teatral, poético y audiovisual de un período histórico-cultural marcado por la elaboración del genocidio argentino, el *racconto* de las pérdidas humanas y la notable vitalidad y riqueza del campo literario argentino. El volumen da cuenta parcialmente (Lespada, 2018: 42-44) del fenómeno que desde una década atrás se viene describiendo como Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff, 2011) y estabiliza (asignándole un rango histórico) un corpus y una lista amplia de autores pertenecientes a la “generación de posdictadura” que son hijos de desaparecidos, presos políticos y exiliados. Si en el trabajo de Drucaroff ese corpus se presentaba como un marco y un programa de trabajo pendiente, un libro de publicación reciente ofrece un estudio específico sobre la línea que nos interesa abordar en este artículo. En efecto, en *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Teresa Basile (2019) presenta un completo panorama sobre la producción literaria de los *hijos* y el tema de la construcción del legado recibido por los miembros de esta generación. Su foco está puesto en las representaciones de los siguientes fenómenos:

[...] los avatares de los niños durante la dictadura, sus desafíos para vivir en la clandestinidad política, los nacimientos en maternidades de centros de detención, los secuestros y apropiaciones por parte de miembros de los

servicios [de inteligencia], las búsquedas de sus padres emprendidas en los inicios de su juventud o los procesos de recuperación de sus identidades sustraídas (Basile, 2019: 18).

Es en un aspecto que en el trabajo de Basile aparece de modo más bien lateral, el del legado paterno y materno y el de la *praxis política* (Basile, 2019, 43), en el que nos centraremos en nuestro trabajo. Puntualmente, lo que quiero poner de relieve no es tanto la cuestión de los escritores y sus personajes en tanto que víctimas sino su capacidad de construir una herencia política y de imaginar el futuro. Evoco la figura de la utopía para dar cuenta de un deseo de ir, en palabras de Andreas Huyssen (2002), “en busca del futuro perdido”.

Nihilismo, utopía, melancolía

En el marco de una investigación en curso sobre la narrativa de hijos que incluye textos de Marta Dillon, Mariana Eva Pérez, Ángela Urondo Raboy, Ernesto Semán, Laura Alcoba, Félix Bruzzone y Julián López, además de Robles y Pron, ensayo el uso del término englobante *nihilismo* para referirme a la actitud de los sujetos (reales o contruados ficcionalmente en una novela) que no pueden darle sentido a su proyecto existencial presente debido a que, entre otros factores, no logran establecer un vínculo significativo con la experiencia de sus padres militantes y ni elaborar la propia experiencia de la infancia, muchas veces presentada en términos de “trauma”. Daniel Feierstein (2012), recurriendo a un bagaje categorial psicoanalítico como herramienta para explicar el fenómeno social del genocidio, plantea que un mecanismo recurrente para tolerar el sufrimiento físico y psicológico en situaciones traumáticas es la “desensibilización”, es decir la capacidad de ir haciendo disminuir la potencia de un estímulo doloroso repetido. La acumulación desensibilizadora, cuando se refiere a hechos que afectan a grupos importantes de población, puede articularse, dice Feierstein, como una ideología de “falta de sentido”. Esta sería una “renuncia consciente a toda búsqueda de estructuración de la propia identidad, articulada algunas veces con el cinismo, otras con el nihilismo, las menos con la sátira o la burla” (Feierstein, 2012: 81). Esta actitud individual, cuando se generaliza

por razones que tienen una causa histórico-política, se articula como una ideología, momento superior del proceso de represión que busca instalar en la conciencia un pacto denegativo, es decir, la negación de lo traumático: “Ante el arrasamiento identitario, la ideología del sin sentido permite una reconstrucción de la coherencia al postular la inexistencia de la propia identidad, el sinsentido del pasado reproducido en un sinsentido del presente” (Feierstein, 2012: 81).

Una variante de la situación de la “falta de sentido” aparece también en el estudio *Identidades desaparecidas*, de Gabriel Gatti (2011). Para Gatti, los efectos de la desaparición forzada de personas pueden ser caracterizados a partir de la figura de la “catástrofe de sentido”: “la catástrofe es la inestabilidad estable: el desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura” (Gatti, 2011: 37). Si bien los trabajos de Gatti y Feierstein tienen propósitos diferentes (y es posible también rastrear un diálogo en el que los autores exponen sus diferencias) los coloco a la par estratégicamente en este momento en tanto me permiten hablar de la falta de sentido como efecto de las acciones criminales del Estado. Y resalto que esa condición parece exhibir una tendencia a generalizarse en el presente por diversos factores. Así, las expresiones “sin sentido” y “nihilismo” advienen con frecuencia al discurso de los analistas que intentan dar cuenta del actual clima de época. Para Jorge Alemán, en la actualidad cualquier adhesión firme a causas colectivas orientada por la actividad política desencadena reacciones político-mediáticas que les aplican a modo de estigma dos o tres palabras: “populismo”, “chavismo”, “comunismo”. Así, el discurso público queda casi reducido al absurdo, carece de espesor argumentativo y se caracteriza por la reiteración amplificada de descalificaciones. De resultas de eso, dice Alemán, “la verdad, los imperativos éticos, los proyectos existenciales, las causas políticas y el sentido estético, ya no disponen de ningún suelo firme” (Alemán, 2020). El “nihilismo” como clima de época y como falta de relación significativa con las tradiciones políticas y con la historia familiar es una figura que me permite caracterizar a una parte de un corpus literario amplio que excede este trabajo.

Propongo, en segundo lugar, la palabra *utopía* para crear un contraste fuerte con respecto al nihilismo. Si este propende a expandir el “sin sentido”, la utopía sostiene el carácter irrenunciable de los principios fundamentales de la organización social en la modernidad en cuanto a la igualdad de derechos sociales y políticos o, dicho negativamente, al fin de la explotación del hombre por el hombre. Con la figura de la utopía señalaremos la posición de quienes pueden establecer lazos significativos con el pasado y crear vínculos en el presente con una comunidad que está en deuda consigo misma y con sus propias premisas (Derrida, 2012). Un utópico es, en principio, quien *al menos* no es indiferente ante la catástrofe humanitaria de los emigrados, al crecimiento de la brecha entre ricos y pobres, al trabajo precario o esclavo, a las catástrofes ecológicas producto de todas las formas de expoliación de los recursos naturales. Utopía significa, *por lo menos*, sostener la convicción de que otra forma de vida es posible. Salir del nihilismo es, ya, una orientación utópica:

[...] salir del nihilismo no es [solo] abrazar una fe [...], es concebir cada vida sexuada, mortal y parlante como la posibilidad de un invento, como la creación de un lazo social que hunda tanto su experiencia en la Soledad como en lo Común y deje atrás el Nihilismo depresivo del mundo actual. Ahora más que nunca transformar lo colectivo es examinar la propia ética de vida en cada uno (Alemán, 2020).

El impulso utópico implica la creencia en que es posible, sin perder la individualidad, participar de la invención de nuevas formas de comunidad. No se trata de una tentativa de restablecer órdenes sociales históricos de manera idéntica sino de anudar el presente a experiencias pasadas significativas para construir algo nuevo en el futuro con los elementos con los que contamos en el presente. En repetidas ocasiones Fredric Jameson insistió, por un lado, en que el germen de un mundo nuevo está en este mundo: “Marx nos enseñó que si algo como el socialismo era posible tendría que estar desarrollándose al interior del capitalismo” (Jameson, 2013: 410); y, por otro, en la importancia que la literatura tiene para el despliegue de visiones utópicas realizables:

[...] la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social,

hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas en el arte” (Jameson, 2004: 9).

En este sentido, la utopía no es una fantasía para evadirse de la realidad sino el germen del cambio social en curso; tener/imaginar/crear una utopía, o ser un utópico es, en este marco, asumir la responsabilidad de tomar parte en el cambio social, es decir, involucrarse en una praxis política.

Esta afirmación utópica, creemos, trasciende líneas teóricas específicas. Si convocamos tradiciones teóricas dispares es para colocar la idea del impulso utópico en un espacio de mayor generalidad. De hecho, en muchos casos es notable que la idea de un “mundo justo” es casi un principio regulativo básico de la comunicación y la condición de posibilidad de un debate teórico. Así, por ejemplo, cuando Edward Said analiza las limitaciones del concepto de poder de Foucault, se recuesta en un aserto de Noam Chomsky según el cual nuestra tarea inicial, previa al análisis de los mecanismos opresivos, es “*imaginar* una sociedad futura que se ajuste a las exigencias humanas como mejor las entendemos” (Chomsky citado en Said 2004: 328). Resalto el término “imaginar” en la cita de Chomsky para hacer más ostensible la pertinencia que la literatura de invención tiene en esa tarea colectiva.

En medio de estos dos extremos situó la figura de la *melancolía*, entendida, en principio, como la imposibilidad de cumplir el duelo posterior a una pérdida. En una dinámica básica, el acontecimiento traumático es seguido por un sentimiento de pérdida que da lugar al trabajo del duelo, tras el cual se recupera el equilibrio psíquico del individuo de acuerdo con Freud (1993). En *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), Idelber Avelar conjuga el concepto benjaminiano de alegoría con los aportes freudianos sobre el duelo para ensayar su potencial descriptivo en el campo social y literario, específicamente para el escenario de la literatura latinoamericana de posdictadura. Tomando los aportes de Maria Torok y Nicolas Abraham distingue entre la “introyección” del objeto perdido (que permite

completar el trabajo del duelo) de las situaciones en las que el objeto perdido es “incorporado”. Aquí “el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo, invisible pero omnipresente, innombrable excepto a través de sinónimos parciales” (Avelar, 2000: 18-19). Aunque no tengamos posibilidad de explayarnos aquí sobre los problemas metodológicos implicados en la aplicación de conceptos psicoanalíticos a fenómenos sociales, nos resulta útil la figura general de la melancolía para nombrar un proceso de duelo no cumplido y una fijación en el objeto perdido, a la vez que una tendencia a repetir, sin captar su espesor temporal, experiencias y aptitudes ocurridas en el pasado. En el contexto de mis comentarios sobre las novelas, la figura de la melancolía hará referencia al predominio de una actitud vital fijada en el objeto perdido, quedará caracterizada por una presencia del pasado en el presente y, en consecuencia, una anulación del proyecto y de la dimensión futura. Lo perdido, lo muerto, perdura como espectro en el presente y es esa condición la que le garantiza su perduración indefinida. Si en la utopía se saca una lección del pasado y si en el nihilismo el pasado es un tiempo de “locura” y “absurdos” con respecto a los cual se debe hacer un corte, en la melancolía el pasado es un pretérito imperfecto, un acontecimiento que extiende su estela hacia la actualidad y nunca permite pasar a otra cosa.

Estas tres figuras quedarán disponibles no como celdas estáticas de clasificación de los textos del corpus o de los autores sino como referencias o descriptores de los distintos recorridos propuestos en las historias. El mismo autor o el mismo personaje puede ser caracterizado en un momento como nihilista y, más adelante, en otra etapa, como un utópico o como alguien que cae en la melancolía. Con un fin heurístico y descriptivo, los términos no tienen carga axiológica o moral; sí asumo que la utopía, en el sentido amplio del término, es la condición de posibilidad de la vida social, que no puede sustraerse al paso del tiempo (el futuro viene hacia nosotros aunque no queramos pensar en ello) y a la necesidad de una vida en común.

Sublimación de la venganza en *Hasta que mueras*, de Raquel Robles

Cuando a Raquel Robles (Santa Fe, Argentina, 1971) le otorgaron el premio Clarín de novela en 2008 por su novela *Perder*, ya era una figura conocida en el ámbito de los DD.HH. El secuestro de sus padres (Flora Celia Pasatir y Gastón Robles) en 1976 y su condición de hija de desaparecidos están en el origen de su participación protagónica en la organización HIJOS. Militante comprometida y docente, Robles encontró tempranamente en la escritura de ficción una herramienta para tramitar experiencias vitales dolorosas y desplegar un ideario político y una particular mirada sobre el presente. *Pequeños combatientes* (2013) es su novela central en relación con su identidad de *hija*, ya que recrea el episodio de la desaparición de sus padres y la vida cotidiana de ella y su hermano durante la dictadura. En 2018 publicó la novela *Papá ha muerto*, la cual puede ser leída como un retorno a los orígenes de un ideario político legado por la generación de sus padres a través del relato de la experiencia de los revolucionarios cubanos en Bolivia en ocasión de la muerte del Che Guevara. El libro que quiero abordar en este trabajo vuelve sobre los '70, esta vez para narrar una historia en la que el mal padecido retorna en el presente mediante el acto de la venganza.

Hasta que mueras tiene dos epígrafes, uno es el famoso poema de Juan Gelman que inicia diciendo “Te nombraré veces y veces / me acostaré con vos noche y día” para terminar con el famoso verso: “Te voy a matar derrota”. El otro epígrafe es una frase aforística de Borges: “la venganza no es menos vanidosa ni ridícula que el perdón”.

La historia narrada se sitúa en un momento cercano al presente y su narrador es un escritor de unos sesenta y cinco años, quien tiene en sus manos la responsabilidad de hacer un libro para cumplir con un pedido de su editor. El escritor en cuestión había cobrado un adelanto por un libro que no escribió y ahora, para compensar lo cobrado, tiene que hacer este trabajo a pesar de que no lo eligió. El pedido del editor tiene que ver, además, con una supuesta afinidad entre la historia del escritor y el libro testimonial que le encargan, ya que se trata de una historia de interés para

el universo de los DD.HH. El escritor en cuestión tuvo que exiliarse en los '70, estuvo en pareja con una mujer que fue presa política y padeció torturas y además perdió una hermana en el mismo contexto de la represión. Esta historia de vida del escritor lo hace competente, según su editor, para escribir un libro sobre el caso de una mujer llamada Nadia que en la actualidad dio a conocer una historia de venganza llevada a cabo por ella contra represores y cómplices de la dictadura militar iniciada en 1976. Así, la novela se desarrolla mediante el relato pormenorizado de los encuentros del escritor con Nadia y con su madre Raquel, una mujer de sesenta y cinco años que está interesada en la publicación del libro que cuente la historia de su hija, presa y acusada de cometer treinta y cuatro asesinatos a lo largo de los últimos veinte años.

Como está preanunciado en los epígrafes dispares de Gelman y Borges, las acciones de Nadia y las reflexiones de su madre se enmarcan en los tópicos de la derrota y de la venganza. Obviamente, la derrota es el resultado de la tentativa revolucionaria de los '70, la derrota es la "vida de derecha" (por decirlo con palabras de Silvia Schwarzböck, 2016) que están obligados a vivir hoy quienes buscaron un mundo justo y siguen en el presente tratando de "procesar" la derrota. Ya en el primer encuentro y antes de contar por qué su hija tomó venganza contra los represores y sus cómplices civiles, Raquel habla de la derrota: "la derrota es entender que perdimos, que no se puede volver a intentar porque no se puede volver, que las consecuencias de esta catástrofe son todavía incalculables [...] La derrota es entender que lo que se rompió en el pasado no se arregla en el futuro" (Robles, 2019: 20). Esta intervención tiene el carácter de núcleo de sentido, es el resultado de la reflexión una vez que los hechos están consumados y antes de que el lector sepa los pormenores y los antecedentes, las causas remotas de la venganza de Nadia. Ahora que pasó lo que pasó, Raquel aprendió que la derrota es irreversible y que tiene unas dimensiones incalculables. La caracteriza como "catástrofe", ¿casualmente? con el mismo término utilizado por Gabriel Gatti. Lo "incalculable" de la catástrofe a la que se refiere Raquel tiene que ver justamente con que todavía hoy sus efectos destructivos actúan sin que podamos preverlos. "¿Sabés qué es lo que hizo que mi hija esté donde

está?” (le pregunta Raquel al periodista en la primera visita) “La esperanza. Porque la derrota implica perder la esperanza y yo, contra todos los muertos, contra la dispersión total, contra la evidencia más flagrante, seguí creyendo” (Robles, 2019: 20). Es decir que en el lapso que se extiende entre el presente y un pasado en el que los revolucionarios fueron derrotados y Raquel perdió a sus compañeros mientras Nadia vio con sus propios ojos cómo su padre (el Amarillo) y otros compañeros fueron salvajemente golpeados y secuestrados, ella tuvo, erróneamente, una actitud esperanzadora.

No comprender el carácter irreversible de la derrota y no dimensionar su daño fue, ahora la entiende Raquel, un craso error, y fue también, según lo ve ahora, la causa del accionar de Nadia: “Y ahí tenés el resultado” (dice), “Pensé que todo lo que había pasado mi hija en su infancia se iba a arreglar con el tiempo. Que sus obsesiones eran una muestra de lo muy organizada que era, de la disciplina que había aprendido conmigo” (Robles, 2019: 20). Raquel, a la luz de los hechos, advierte su error. Nadia, desde los cinco años, adoptó una actitud de madurez desproporcionada para su edad a causa de la situación que le tocó vivir. Secuestrado el padre y los padres de varios hijos de militantes, Raquel y Nadia subsistieron (lo iremos sabiendo a lo largo de la novela) gracias a la ayuda de un civil (José) que les dio refugio en un rancho de una zona semi rural durante un tiempo. Raquel protegió a los niños (algunos bebés de brazos todavía) y Nadia, la mayor, asumió también tremendas responsabilidades. Esa experiencia fue la que marcó el carácter de la chica, y esa “obsesión” por el orden y la disciplina no solo que no se “le pasó” a Nadia sino que se transformó en una fijación total: una vez a salvo, ella continuó aferrada al trabajo defensivo contra las fuerzas destructoras de su familia y toda su energía fue remitida a ese núcleo. Así, el orden, la vigilancia, la preparación, el entrenamiento constante se mantuvieron hasta que, una vez pasado el peligro y con el advenimiento de la democracia, la “lógica” (para ella) acción siguiente fue el contraataque, la obtención material de la justicia por mano propia, la lisa y llana venganza. La madre no pudo prever este acto que, en la lógica que impera en la vida política actual, no tiene cabida. Para la justicia es un delito gravísimo, para las organizaciones de DD.HH es un grave error político y

para los civiles es una “locura”. De hecho, ella asume esa condición de “loca” pero no exactamente en términos médicos. Cuando el periodista le pregunta a qué obedece el número de sus víctimas ella dice: “si te digo te vas a reír o vas a pensar que estoy más loca de lo que estoy. No creas que no sé que estoy loca. Podría haberme declarado insana si hubiera querido. Mi abogado se cansó de aconsejarme eso” (Robles, 2019: 105). Es decir que sabe que para nuestros parámetros de normalidad ella está loca pero agrega: “Bueno, estoy loca, pero no tanto. Sé la diferencia entre el bien y el mal. Y yo sé que lo que hice estuvo mal. Por buenas razones, pero está mal. No me arrepiento” (Robles, 2019: 105). Es decir que puede discernir entre el bien y el mal, sabe que desde el punto de vista ético y para la justicia matar está mal, pero tiene “buenas razones” para obrar de ese modo. Como en el cuento “Emma Zunz” de Borges, para Nadia hay ocasiones en que existe un mal previo y de dimensiones mayores al mal que se ejerce cuando se comete un asesinato que, violando la ley ordinaria, hace justicia en un nivel más elevado.

Los sucesivos encuentros entre el periodista y Raquel, por un lado, y con Nadia en la cárcel, por otro, nos permiten adentrarnos en los pormenores de esta saga de crímenes justicieros/vengativos. Conocemos, gracias a un cuidadoso archivo que Nadia mantuvo oculto y entrega al periodista, una serie de fichas de cada una de sus víctimas con su historial. Se trata de personas que fueron cómplices de los militares (informantes, entregadores de niños apropiados, profesionales que se quedaron con bienes de desaparecidos) y que viven tranquilamente sin acusaciones ni condenas. Esta situación es para Nadia la prueba de la impunidad con la que se manejaron estos civiles y por lo tanto lo que justifica su “misión” de ajusticiarlos y demostrar que sus propios crímenes también podrían permanecer impunes, dando de este modo una prueba más de la ineficacia del sistema judicial. Además de las fichas de las víctimas, Nadia tiene un registro pormenorizado de los planes y la concreción de los asesinatos, realizados de manera muy sofisticada y con gran pericia (envenenamientos, sabotajes, disparos de precisión a larga distancia, entre otros). En ese sentido, Nadia parece un avatar argentino de los superhéroes de los cómics de Marvel y, en cierta forma, la estructura de su

historia es similar a la de ellos. Hay un trauma en el origen y una sed de justicia que se sacia por medio de la venganza. La relación con la lógica del cómic y la lucha de una justiciera solitaria contra el Mal podría apoyarse además en una nota paratextual en la que la autora agradece a las personas que le “donaron su villano favorito”, remedando con esta expresión el título de una película para niños. En una declaración al periodista obtenemos de boca de Nadia la contraparte del discurso de su madre: “Mi mamá me habla de la derrota y no sé qué. No entiende nada. Yo vencí. Ella perdió porque creyó en lo colectivo. Yo no.” (Robles, 2019: 44). A Nadia, desde que tiene uso de razón la habita la certeza de que alguien iba a matar a los cómplices de los militares; para ella, los ofendidos durante la “guerra” entre militares y revolucionarios iban a hacer justicia. Para la lógica de Nadia, las “marchas, sentadas, firmas” no significan nada. La decepcionó saber que los familiares de desaparecidos “pensaban en las elecciones, en las organizaciones de masas, en el trabajo en los barrios” y entonces, dice, “supe que me tocaba a mí [matarlos a los militares y sus cómplices] y no dije nada” (Robles, 2019: 57). La “misión” entonces se le impuso como algo natural y ella la llevó adelante; ahora, a punto de ir a juicio, no tiene cargo de conciencia, al contrario, ostenta la tranquilidad de los justos.

Como dijimos al inicio, se trata de una novela compleja pero a la vez “clásica” en el sentido de que puede ser remitida a modelos fundacionales de la novela moderna como puede ser la obra de Dostoievsky. En efecto, Bajtín (2005) propuso pensar la “idea en la novela” moderna y el modo específico en que una premisa central circula por la obra en una dinámica dialógica que la somete a variaciones y contradicciones difíciles de resolver. El recurso de poner a circular la “idea” de cometer una serie de asesinatos contra personas que fueron cómplices de crímenes de lesa humanidad y las contradicciones que se desprenden de ese hecho es dostoievskiano y “clásico”. La propuesta de matar a los malos haciendo justicia por mano propia circula en la novela y cada personaje que la considera es representante de una esfera de la actividad social. Los compañeros de militancia de Raquel y los HIJOS traen el discurso de los organismos de DD.HH, los fiscales expresan la posición del Estado de

derecho, Nadia expresa la postura de los “radicalizados” políticos y el periodista es quien recoge los discursos, los presenta, los coteja y reflexiona. Su conclusión es que Nadia tiene razón: hay impunidad parcial, el sistema es injusto, los ideales de la revolución fueron derrotados, las reivindicaciones de los desaparecidos no alcanzan para revertir la injusticia social y los militares son responsables del “país que tenemos”. Dice el periodista en una reunión de militantes: “Ellos son los culpables. Ellos tienen que pagar. Tal vez no como Nadia los hizo pagar. Pero ellos son los únicos culpables” (Robles, 2019, 224). La posición de Nadia es entendible pero no compartida por nadie como método de acción global. Nadie actuará como ella, Nadia es Nadie. O, mejor dicho, es la encarnación de una fantasía infantil de venganza que se sublima artísticamente. Así podría leerse esta novela, como la sublimación del impulso de hacer sufrir a quienes desaparecieron a los padres hasta que mueran. Una de las víctimas ficcionales es “Empresario de medios de comunicación que construyó su imperio robándoles a sus competidores por medio de sus detenciones, torturas y firmas obligadas de ventas ficticias”. Otra es “Expresidenta que legalizó el aniquilamiento de militantes políticos antes del golpe de Estado”. Son referencias transparentes al empresario multimediático Héctor Magnetto y a Isabel Martínez, actores sociales blanco de un impulso agresivo automático de muchos argentinos de izquierda y del campo popular. Como ocurrió con Pedro Aramburu en su momento, se diría que el pueblo quisiera someterlos a la “justicia popular”, aunque aquí la palabra “justicia” es el eufemismo para un crimen político. Pero la novela deja claro que no se puede volver a caer en ese error, o que esa acción es una fantasía infantil que no va a contribuir a ningún cambio social positivo.

En síntesis, la novela exhibe pero desarticula una postura que podríamos caracterizar de *melancólica*, puesto que la protagonista está fijada en la lógica setentista del adversario político como adversario bélico. A diferencia del nihilista, que corta con el pasado y vive en un puro presente sin ninguna perspectiva, el melacólico de alguna manera sigue todavía en el pasado. Para Nadia, con el advenimiento de la democracia la lucha armada no terminó, ella sigue actuando durante años como el último miembro de una patrulla guerrillera perdida. Volviendo a los epígrafes

iniciales, podríamos decir, parafraseando a Gelman, que matar la derrota sería “introyectar” la pérdida (de los seres queridos y del sueño revolucionario) para completar el duelo y continuar tomando parte en una tarea colectiva en el marco de otras coordenadas históricas.

Con respecto al aforismo de Borges según el cual la venganza es tan o más ridícula que el perdón habría que hacer una salvedad. En el cuento “Episodio del enemigo” (publicado en *El oro de los tigres* en el año 1972), de donde está tomada la frase, quien la pronuncia es un hombre que muchos años atrás maltrató a un niño. Ese niño creció y viene a cobrar venganza. Para salvarse, el agresor da a entender, sin creerlo, que si bien el perdón es un acto ridículo y vanidoso, más lo es la venganza. Pero el enemigo capta que decir eso es un intento desesperado del otro por salvarse. De hecho, le dice, justamente, que sus argumentos “son meras estratagemas para que no lo mate” (Borges, 1996, 510). Desde el punto de vista de Paul Ricoeur (2004, 583-615), el perdón es conceptualizado como un don que es pedido por parte de quien cometió una falta y se degradó (la falta es una “caída”) para recobrar la dignidad y volver a estar junto al prójimo después de arrepentirse, de pedir el don del perdón. Al contrario, para Enzo Bianchi (citado por Recalcati, 2020, 105), “no es el arrepentimiento el que causa el perdón, sino el perdón el que causa el arrepentimiento”. Más allá de la divergencia en cuanto al orden del perdón y del arrepentimiento, en ambos casos el perdón se concibe como un alto acto ético que restituye la armonía en cualquier comunidad humana cada vez que la norma ética se quiebra. Por lo tanto, el perdón no puede ser, como está dicho en la frase de Borges que sirve de epígrafe a la novela de Robles, equiparado a la venganza, porque esta garantiza que la espiral de violencia continúe en ascenso tornando imposible la vida en común. En definitiva, la cita de autoridad de Borges que podría tener el efecto inicial de justificar la mal llamada “justicia por mano propia” (la venganza) equiparando su nivel de “ridiculez” con el perdón, pierde eficacia al final de la novela y luego de contextualizarla en el cuento borgeano.

Las aporías de la praxis política y el aliento utópico en *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*

“Vayamos por ese camino”, dijo.

“¿Qué camino?”

“Este que aún no está inventado”.

Patricio Pron

También situado en la generación de posdictadura, nacido en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) en 1975, el recorrido biográfico y profesional de Patricio Pron es sin embargo bastante diferente al de Raquel Robles. Pron estudió Comunicación Social en Rosario y enseguida comenzó una intensa labor como periodista, cronista y autor de ficción (más de una docena de libros publicados entre 1998 y la actualidad). Tempranamente viajó a Europa, donde hizo algunas corresponsalías periodísticas y realizó estudios de posgrado en Alemania para radicarse en España desde 2008. El texto central de su obra en relación con el tema de la identidad de los hijos de militantes de la década de 1970 es *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012). Como *Pequeños combatientes* y como el muy comentado *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, aquí Pron recrea las vivencias infantiles durante la dictadura, momento en el que el padre, militante y periodista, y por ende toda la familia, vive en peligro. Mediante la ficcionalización de ese material biográfico, Pron construyó una novela de intriga a partir del motivo del regreso a Argentina en la juventud de su protagonista y el inicio de una pesquisa sobre el pasado militante del padre, el cual permanecía en la memoria del hijo como cúmulo brumoso y lacerante.

La novela que quiero revisar en este trabajo es su obra más ambiciosa y compleja. Se estructura en ocho partes en las que se nombran ciudades de Italia acompañadas de fechas, 1944, 1945, 1947, 1977, 1978, 2014, algunas repetidas. El capítulo inicial se compone de declaraciones de varios sujetos interrogados por un “joven” no identificado en marzo de 1978 acerca de unos acontecimientos ocurridos el 21 de abril de 1945. Los declarantes son testigos de una serie de hechos cuyo centro es la muerte dudosa de Luca

Borrello en el marco de un Congreso de escritores fascistas. Los testigos/declarantes son Oreste Colasso, Atilio Tessore, Michele Garassino y Espartaco Boyano, todos ellos escritores vanguardistas encuadrados en la escuela futurista, seguidores de Filippo Marinetti y con ideas afines a Ezra Pound. Aspiran a unir arte, política y vida, son anticapitalistas, desprecian la “usura” y por lo tanto en ese contexto están a favor de Mussolini y de la República Social Italiana, conocida como República de Saló. Sus enemigos son, naturalmente, los partisanos, brigadas de combate contra la ocupación alemana y el régimen de Mussolini.

De la declaración de Boyano surge el tema de la polémica sobre la relación entre el arte y la vida. Aparentemente Luca Borrello quería unir el arte a la vida, hacer del arte una praxis política, mientras que Boyano dice que si arte y vida no se habían unido era porque eso implicaba llegar a “un abismo al que era mejor no asomarse” (Pron, 2016: 15) porque los llevaba a la “locura” y la “aniquilación”. Borrello, motivado por la “ignorancia” y la “inocencia”, había encontrado rápidamente los límites impuestos por la realidad.

En la segunda parte se narra una caminata/seguimiento realizada en Turín en 1977 por un joven estudiante llamado Peter Linden (también conocido como Pietro, Pitz, Peeke) a un anciano profesor universitario. Peter Linden pertenece a una célula de militantes de izquierda que quiere cambiar el mundo y enfrentarse al Estado mientras que el profesor es un hombre conservador simpatizante del fascismo y enfrentado a los jóvenes estudiantes y militantes.

La madre de Peter/Pietro es italiana, el padre es un ebanista suizo que emigró a Italia alrededor de 1915 para trabajar en la industria y se suicidó pocos “años atrás” (1968 aproximadamente) en un hospital en las afueras de Milán. El padre de Peter (Francesco) fue “partisano” y le advierte al hijo que los grupos revolucionarios son organizaciones que con el tiempo se desvirtúan y terminan ocupadas en luchas intestinas. El padre de Peter tuvo que asesinar durante la guerra a alemanes, colaboracionistas italianos y uno o dos “infiltrados”, sin estar seguro totalmente de que lo hayan sido. El remordimiento es una de las causas del suicidio en el hospicio. Antes de

suicidarse, Francesco le cuenta a Peter que a él un escritor le salvó la vida durante la guerra. Esto permite conectar la historia del Francesco con la de Luca Borrello y los escritores futuristas que van al Congreso para apoyar a Mussolini.

Pero en el momento en el que su padre le advierte sobre cómo terminan las acciones políticas radicales, Pietro todavía no es susceptible a ese consejo. Él y sus amigos quieren que arte y política se fusionen y que la realidad se transforme radicalmente. Pocos días después del seguimiento hecho por Pietro, el profesor es asesinado. Pietro, a espaldas de sus compañeros de célula, retira unos libros que el profesor había encargado en una librería. Se trata de autores “fascistas” que supuestamente justifican que lo hayan matado, pero al retirarlos descubre que entre los autores desconocidos (los nombrados Boyano, Zuliani y Colasso) hay un nombre de un escritor que él sí conoce, es aquel autor que le salvó la vida a su padre cuando este se separó por casualidad de sus compañeros partisanos. Aquel escritor (no lo nombra en ese momento, pero se trata de Luca Borrello) que mantuvo cautivo a Linden padre, el carpintero ebanista, el partisano Francesco Linden, quien le hizo una caja a Borello para que guarde sus manuscritos y de quien se hizo amigo en los días previos al Congreso de escritores fascistas.

El punto de vista del narrador de la novela se sitúa por encima del horizonte de comprensión de los personajes, anticipa lo que harán, el desarrollo de su mentalidad, los procesos y las etapas vitales yendo hacia el futuro y volviendo, indicando puntos de vista erróneos y erráticos y de alguna manera proponiendo ideas superadoras, englobantes y más lúcidas, más certeras que las de los personajes atrapados en determinadas coyunturas. Es decir, mientras cuenta una historia, el narrador que compone Pron arriesga ideas, nos dice que sí se puede comprender y convencer acerca de lo que se comprende. La compleja sintaxis, la acumulación de proposiciones subordinadas y de aclaraciones y divergencias parentéticas refleja la voluntad de comprender (en el sentido de entender pero también de abarcar) los vaivenes de una conciencia que se esfuerza por darle sentido a la experiencia. Las oraciones extensas (de hasta 350 palabras en algunos casos) reflejan el impulso y los avatares de

una conciencia que busca. Y el lector tiene que hacer un esfuerzo para no perderse, para orientarse en esa línea de sentido que es la oración, línea quebradiza, zigzagueante, que por momentos parece perder el sentido pero que finalmente, con tenacidad, lo reencuentra al final.

De acuerdo a la visión de este narrador, Peter y toda su generación, pero también la generación de sus padres (los fascistas y los partisanos) acabarán en la decepción y padecerán por “ignorancia”, por haber leído mal la realidad. Ellos realizaron “acciones afirmativas” (tanto matar a un fascista –los partisanos– o colaborar con Mussolini por estar contra el Capitalismo y a favor de la Italia socialista siguiendo a Pound –Boyano y Cía–) pensando que tenían de su lado la verdad, pero se equivocaron; muchas veces se mata “por error”, se mata sin sentido, se lucha del lado equivocado o los bandos se superponen, solapan y confunden.

Del diálogo entre Pietro y los antiguos poetas futuristas sobrevivientes se desprende un problema no menor: hay algo inconmensurable entre el mundo de la vida de los miembros de las distintas generaciones, aunque ambos estén en contra del capitalismo y quieran (Pietro y sus compañeros), o hayan querido (los futuristas que abogaban por una república socialista) cambiar el mundo. Cada corte histórico parece configurar una subjetividad que no se puede entender cabalmente desde el otro corte histórico. Sin embargo la novela pone en escena y dramatiza el diálogo intergeneracional. ¿Qué querían ustedes? ¿Qué queremos nosotros? A estos interrogantes se le sumará la pregunta de un tercer personaje actuando en el presente, por lo tanto se perfila una pregunta que nos interpela a los lectores: ¿qué hacer hoy, sabiendo el resultado de la tentativa revolucionaria de los jóvenes italianos de la década de 1970 y el de los de la década de 1940? ¿Qué hacer con ese pasado?

De su diálogo con los miembros de la generación de su padre, Pietro saca algunas conclusiones:

[...] no es del pasado sino del futuro –y la reparación del pasado en el futuro, así como de la tarea de evitar que ese pasado, por así decirlo, se repita en el futuro– del que deben ocuparse él y los otros integrantes de su generación, aunque es evidente que el pasado nunca se repite y que

aquellos hechos del pasado de los que se dice habitualmente que, de no mediar una tarea política de alguna índole, van a repetirse nunca lo hacen de la misma forma en que se espera que lo hagan, de tal modo que los totalitarismos políticos regresan a menudo en forma de imperativos económicos y las formas sociales de opresión regresan mediante una invitación, que, por su naturaleza, no puede ser rechazada, al consumo y quizá al intercambio (Pron, 2016: 193).

La octava y última sección de la novela nos ubica en Milán/Diciembre 2014. El capítulo está centrado en Tommaso, el hijo de Peter/Pietro, quien vive en un barrio ubicado en el noreste de la ciudad de Milán, Quarto Oggiaro, con su abuelo materno; el abuelo paterno, Francesco, como sabemos, ya murió. Tommaso (nombrado con la inicial T.) es un adolescente vulnerable, su madre lo abandonó a los trece años para ir a la India y otros lugares de oriente en un viaje espiritual. El narrador presenta irónicamente esta búsqueda reduciéndola a una suerte de huida de sí y abandono de sus responsabilidades. La madre manda cartas y habla de eventuales compañeros; uno de ellos, Richard, una vez que deja de lado la vida en el asram, lo visita. Queda en evidencia que esa búsqueda espiritual no tiene consecuencias profundas en la trayectoria de este hombre, quien está pensando en transformar su experiencia y sus contactos sobre la base de un negocio de turismo espiritual. El padre (Pietro), por su parte, está en África abocado a tareas ligadas a la defensa de los DD.HH. En una de las visitas, Pietro le cuenta sobre su participación marginal en la Brigadas Rojas y su detención en Roma el día del secuestro de Aldo Moro el 16 de marzo de 1978. El padre de T. no debía estar en Roma y no estaba al tanto del operativo, pero había ido allí porque se había descolgado de su organización para seguir el rastro del escritor fascista leído por el profesor que él vigilaba y a quien su grupo asesinó, escritor (el mencionado Luca Borrello) que fue quien le salvó la vida a su padre, Francesco, el abuelo paterno de T. Pietro fue condenado a ocho años de prisión pero cumplió solo cuatro por buena conducta. En adelante siguió una vida precaria, estigmatizada por su participación en una organización considerada terrorista; no obstante fue coherente con sus ideales y vive una vida de servicio en África. En la primera visita le hace entrega a T. de la caja que su abuelo Francesco le hiciera al escritor Borrello. El padre de T. sigue

definiéndose como antifascista, pero T. sabe que su abuelo materno fue fascista “como casi todos los italianos” y que la división fascistas y antifascistas, ricos y pobres, buenos y malos es una simplificación de una realidad que T. sabe más “compleja”. Tanto el padre como el abuelo de T. son pobres, y esa es la causa de la muerte de la abuela de T. enferma de cáncer y mal tratada por el deficiente sistema de salud. Cuando enviuda, el abuelo materno de T. entra en una decadencia mezcla de depresión y demencia senil, en un contexto de vulnerabilidad económica. En ese marco T. deja la escuela secundaria, se aproxima a la cultura anarquista y los movimientos antisistema mediante la música y traba relación con jóvenes okupas que simpatizan con las Brigadas Rojas (hay un afiche en el edificio ocupado), las cuales persisten en la memoria colectiva como emblema de rebeldía. T. se identifica con ellos al tiempo que toma conciencia de su condición de sujeto marginal. El 12 de diciembre de 2014, T. acompaña a sus amigos a una manifestación de los sindicatos y los trabajadores desocupados contra el gobierno. Él no tiene fuertes convicciones sino una vaga empatía con los reclamos de justicia y equidad social. El narrador nos dice que T. en ese momento todavía no sabe que

su vida se va a parecer a la de su padre y su abuelo paterno más de lo que puede imaginar, como si los tres estuvieran unidos por algo más que los vínculos de sangre y de la historia familiar, por una incómoda conciencia de la Historia y del lugar en ella de los individuos, incluso de los que, como ellos, carecen de toda relevancia (Pron, 2016: 300-301).

T. es empujado por la manifestación hasta la línea que enfrenta a la policía. Quiere irse pero no puede. Cuando ve que un policía comienza a patear en el suelo la cabeza de un manifestante levanta un palo y se dirige hacia el agente de la ley. Su acción no está determinada por una claridad del pensamiento ni es resultado de una planificación, son el contexto y el azar los que lo llevan a pasar al acto. A él no lo seducía el discurso violento de sus compañeros y estaba lejos de ser un manifestante enfervorizado, pero después de que la policía dispare y lance gases lacrimógenos y cunda el miedo y la rabia, T. acabará con un palo en la mano para evitar que el policía mate al manifestante. A propósito de esta escena, hay una reflexión sobre el tema de las creencias y de la acción, sobre las contradicciones que

se abren entre los ideales (por definición de índole general) que están en la base de un proyecto político y la singularidad de los contextos que nos empujan a la praxis. En la novela se vuelve una y otra vez sobre el tema del arte que deviene política y la política que deviene crimen. Esto se ve por ejemplo en el caso de los futuristas, que pasan del mundo del arte al de la política (bajo la consabida misión de cambiar la vida) y eso los lleva a ubicarse en el bando de los fascistas, a glorificar la guerra y la muerte. Por su parte, el abuelo Francesco, partisano, también pasa de la acción política de resistencia contra los nazis al crimen, no solo por el linchamiento de los fascistas al final de la guerra sino también, y antes de eso, al sospechar de los propios y terminar participando en la ejecución de compañeros. Sin embargo, y aquí se ven las limitaciones de todos los dualismos, es el vanguardista fascista Luca Borrello el que salva al partisano Francesco Minden, abuelo de T. Además podemos ver que el anticapitalismo y la lucha contra la usura que animaba a Pound y a los futuristas fascistas es muy afín a las consignas de la izquierda setentista y a las de los manifestantes contra la flexibilización laboral de 2014. La lección entonces es mirar el pasado superando los dualismos estancos y asumiendo que los ideales son, al mismo tiempo, irrenunciables y no exentos de contradicciones cuando se intenta llevarlos a la práctica. Sobre el final de la novela se pondera una actitud vital: estar “política y emocionalmente vivo” y “tratar de ser coherente”, vale decir, procurar alinear las creencias y las acciones, y “dejar una huella”, ya que la conciencia de la Historia de la que se habló se sostiene en la creencia de que la temporalidad histórica es englobante y nos sitúa en diálogo con las generaciones anteriores de las que somos herederos y con las venideras que necesitan un legado para existir en comunidad. Si hay una “tarea pendiente”, dice el narrador, es la de deshacer un camino trágico que nos llevó del arte a la política y de esta al crimen. ¿Qué queda por hacer? “Inhibir a la política de sus elementos criminales y convertirla en algo parecido al arte, una actividad que diga algo significativo sobre estar aquí (en) el mundo o la sociedad” (Pron, 2016: 303).

La última de las numerosas citas y epígrafes de la novela, la que encabeza la Nota final del autor, pertenece a Ezra Pound y dice: “La lucha era, y quizá

sigue siendo, por defender algunos de los valores que hacen la vida digna de ser vivida. Y ellos siguen huroneando en busca de un significado en el caos” (343). Creo que la sugerencia que podemos tomar de este libro acerca de qué hacer con el pasado es recontextualizar, variar las escalas, establecer comparaciones, aislar los valores del pasado que están vigentes hoy y desechar las estrategias erróneas para fundar una praxis política digna de esos valores. Si en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* Pron visitaba el pasado a partir de su experiencia biográfica y el conocimiento de la historia de su padre, la escritura de este nuevo libro le permite hacer una doble operación: comparar los ‘70 en Argentina con los ‘70 italianos en busca de elementos comunes positivos (ciertos valores) y negativos (errores estratégicos). Pero también hay un cambio de escala, se amplía la perspectiva yendo hacia una generación anterior para mostrar que el impulso por cambiar el mundo y por realizar ciertos valores también ordenó las luchas políticas en el inicio del siglo XX. Y mediante la estrategia de pensar un descendiente, un nieto de un partisano, un hijo de un militante de la izquierda italiana de los ‘70 que se desarrolla en el inicio del siglo XXI, Pron reactualiza el interrogante político. Cómo realizar esos valores, cómo pasar al acto, cómo evitar el error táctico, cómo estar alertas ante el peligro de las purgas y el crimen político que surge de un diagnóstico erróneo de la situación política. Así, esta novela de Pron es una apelación poderosa para que se haga un trabajo de máxima lucidez a lo hora de actuar políticamente con el fin de realizar lo irrealizado/irrealizable y sostener el aliento utópico. Queda abierta así la propuesta de ir por ese camino “que todavía no está inventado”.

Referencias

- Alemán, Jorge (2020). “Nihilismo y gobiernos populares o de izquierda”. *Página 12*, 12 enero.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción dictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Bajtín, Maijil (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- Derrida, Jacques (2012). *El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Feierstein, Daniel (2012). *Memorias y representación. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1993). "Duelo y melancolía". *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, vol. XIV.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Eduntresf, Prometeo Libros.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- Jameson, Fredric (2004). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (2013). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lespada, Gustavo (2018). "Literatura y genocidio. El terrorismo de Estado en la narrativa argentina". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 12: Una literatura en aflicción*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé. 17-49.
- Pron, Patricio (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori.
- Pron, Patricio (2016). *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*. Buenos Aires: Random House.
- Recalcati, Massimo (2020). *El secreto del hijo. De Edipo al hijo recobrado*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, Paul (2004). *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul (2020). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Robles, Raquel (2008). *Perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Robles, Raquel (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.

Robles, Raquel (2018). *Papá ha muerto*. Buenos Aires: Factotum.

Robles, Raquel (2019). *Hasta que mueras*. Buenos Aires: Factotum.

Said, Edward (2004). "Teoría ambulante". *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.