

La carta de/al padre. Intermedialidad y afiliaciones estético-políticas en el entramado de *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher

Carolina C. Bartalini

Universidad Tres de Febrero / Universidad Nacional Arturo Jauretche / CONICET

carolinabartalini@gmail.com

Resumen

Cómo enterrar a un padre desaparecido de Sebastián Hacher narra la búsqueda de su protagonista, Mariana Corral, por completar la imagen fragmentaria de su padre detenido-desaparecido en la última dictadura militar argentina y recuperar parte de una identidad personal, familiar y social silenciada. El texto parte de otro texto, una carta escrita en 1977 por Manuel Corral para su hija, donde relata su vida y explica los motivos de su militancia y clandestinidad. La carta, autobiografía en clave de Manuel Corral, se inserta con un lugar predominante en el entramado que Sebastián Hacher construye de esa búsqueda, ya que funciona como un catalizador que potencia el recorrido del relato y que se desintegra en una acción estética que es además un gesto político: desarticular un relato establecido y volver a montarlo a partir de la propia acción. El libro se emplaza en el terreno de lo indiscernible y dialoga con las tradiciones de la crónica, el testimonio, la denuncia, la biografía y la autobiografía. Desde el entramado intermedial se desborda hacia un nuevo género, el *book trailer*, una modalidad virtual de circulación, publicidad y lectura que completa al libro y promueve la interrogación acerca de los límites de la literatura para narrar la vida, sus mixturas e hibridaciones con otros soportes y *discursividades* de la tecnología digital.

Palabras clave

Literatura argentina, dictadura militar, literatura testimonial, intermedialidad, Sebastián Hacher, Mariana Corral, Rodolfo Walsh, tecnologías del yo.

The Letter from/to the Father. Intermediality and Aesthetic-Political Affiliations in the Structure of How to Bury a Missing Father by Sebastián Hacher

Abstract

Sebastian Hacher's *How to Bury a Missing Father* narrates the search of its protagonist, Mariana Corral, to complete the fragmentary image of his father, who was arrested-disappeared by the last Argentine military dictatorship, to recover the silenced part of her

personal, familiar and social identity. The text is based on another text, a letter written in 1977 by Manuel Corral for his daughter where he recounts his life and explains the reasons for his militancy and clandestinity. The autobiographical letter, of Manuel Corral, occupies a predominant place in Sebastián Hacher's search, since it works as a catalyst that enhances the story's journey and that disintegrates it into an aesthetic action that is also a political gesture: to dismantle an established story and reassemble it from the protagonist's actions. The book is located in the terrain of the indiscernible and dialogues with the traditions of the chronicle, the testimony, the denunciation, the biography and the autobiography. From the intermediary composition overflows to a new genre, the book trailer, a virtual modality of circulation, advertising and reading that completes the book and promotes the interrogation about the limits of literature to narrate life, its mixtures and hybridizations with others supports and discursivities of digital technology.

Keywords

Argentine literature, military dictatorship, testimonial literature, intermediality, Sebastián Hacher, Mariana Corral, Rodolfo Walsh, technologies of the self.

Con respecto a la relación entre vida y literatura, hay que ver de qué lado pone uno el signo positivo: ver la literatura desde la vida es considerarla un mundo cerrado y sin aire; en cambio, ver la vida desde la literatura permite percibir el caos de la experiencia y la carencia de una forma y de un sentido que permita soportar la vida.
Ricardo Piglia. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación.*

Cómo enterrar a un padre desaparecido es el tercer libro de Sebastián Hacher, publicado en el año 2012 por la editorial Marea dentro de la colección "Ficciones reales". Aborda la historia de Mariana Corral y la búsqueda de información sobre su padre secuestrado en Misiones el 21 de febrero de 1978 por el aparato represivo del Estado de la última dictadura militar, y desaparecido desde entonces. Mariana Corral es artista visual y miembro fundadora del Grupo de Arte Callejero (GAC) que desde 1997 lleva a cabo acciones de arte-político, o militancia-artística, intervenciones sobre el entramado urbano y social de Buenos Aires.¹ Es, además, la protagonista de esta historia –la biografiada en primer plano– con quien Sebastián Hacher emprendió un recorrido que los llevaría a diversos puntos del país para conversar con personas que de una u otra forma habían conocido a Manuel Corral, el padre de Mariana. A lo largo de los viajes fueron encontrando imágenes, fotografías y cartas que el padre había

1. Para más información sobre las prácticas artísticas del GAC, ver: Bossi, Bossi, Carrizo, Corral, Golder (2009), Longoni (2009 y 2011), Di Filippo (2015); así como las referencias al GAC en las entradas "Ecoarte" y "Guerrilla de la comunicación" en Kozak (2015).

producido muy lejos del conocimiento de su hija, o incluso antes de su nacimiento. El libro se plantea como una investigación que se pone en marcha para recuperar algunas zonas de ese marco borroso que fue durante muchos años de la vida de Mariana Corral la figura del padre ausente, Manolo, un militante político que dejó el hogar familiar en 1977 para –como él cuenta a su hija en una carta-autobiografía-testimonio– luchar por “la reparación histórica de los pueblos hambreados, robados, masacrados, que hartos dicen *¡Basta!* Y entregan la sangre de sus hijos en el supremo sacrificio de salvar la Nación y sus hombres” (Corral en Hacher 2012: 12).

A diferencia de otros relatos de hijos e hijas de militantes políticos detenidos-desaparecidos que de manera literaria o fílmica retratan los pormenores, avances y retrocesos de la búsqueda de sus padres,² este libro no indaga en el paradero de Manuel Corral después de su secuestro sino que hace foco en el tiempo previo a su desaparición, es decir, toda su vida. El procedimiento, y el punto de inicio del relato, es una carta que el padre le escribe a su hija en marzo de 1977 –casi exactamente un año antes de su secuestro– en el bar La Perla del Once de Buenos Aires al apuro de los tiempos históricos del “se vive y se muere rápido” (Corral en Hacher 2012: 12). En ella Manuel Corral relata su vida ordenada en tiempo cronológico, explica los motivos del alejamiento de la casa familiar, la separación de su esposa que no acepta su actividad militante, y su necesario ocultamiento en el momento de la enunciación. La carta –que se auto-define como un “testimonio, el testimonio de mi verdad” (ibíd.: 13)– se propuso ser entregada a Mariana cuando ella cumpliera quince años, aunque la familia se la dio dos años después. Hasta ese momento, Mariana, según relata Sebastián Hacher, no había sabido del destino de su padre y tanto su familia materna como la paterna respondían a sus interrogantes con evasivas, ambigüedades o mediante el recurso del “tu padre se fue de viaje”. La carta fue para Mariana, según se cuenta en el libro, el origen de una relación *verdadera* con el padre. Sin embargo, la carta plantea también una relación *mediada* y se muestra en el libro como un *objeto testimoniante*, parte de una colección afectiva de la memoria personal y comunitaria. La carta constituye una voz del padre, la única que Mariana Corral pudo escuchar –en las inflexiones de una sonoridad imaginada– hasta que se propusieron junto con Sebastián Hacher buscar otros fragmentos paternos, otras cartas que, escritas a otras personas, recuperaran como un *collage* las aristas tonales y vitales de Manuel Corral.³

La carta es además el motor de inicio del relato, se propone en el libro como un recurso de retrospectiva que permite dar origen a la biografía de Manolo Corral, que a la vez sostiene la otra biografía, la de su hija. Pero también la carta opera como la

² Me refiero a la profusa serie de relatos multimodales del cine, la literatura, las artes escénicas y visuales que emergieron en la escena pública a comienzos del 2000, producciones como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Encontrando a Víctor* (2004) de Natalia Bruschtein, *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, *76 y Los topes* (2008) de Félix Bruzzone, *Diario de una princesa montonera-110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, así como también las indagaciones visuales de Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) y dramáticas de Lola Arias en *Mi vida después* (2009), entre otras.

³ Para más información sobre la búsqueda, el libro y la ceremonia del entierro, ver Berlanga (2013).

textura base de la narración: la carta es recortada por el autor en pequeños segmentos que se intercalan con los episodios narrados de la vida Mariana Corral y su búsqueda. Se trabaja desde un presente artificioso que pretende acompañar textualmente el relato de la obra que la protagonista realiza a partir de la carta, hasta el entierro ritual del final que da título al libro. La carta del padre es presentada por Hacher de manera yuxtapuesta a las peripecias de Mariana en segmentos determinados pero casi sin diferenciación del relato marco (solamente señalados mediante tipografía cursiva). Esta idea duplica textualmente la experimentación que Mariana realizaba al tiempo en que Hacher la conociera, en el año 2002, durante la toma de la fábrica Brukman. Tal como se cuenta en el libro, Mariana Corral cortaba la carta en tiras, las desordenaba y las volvía a ordenar sin linealidad temporal, adhiriendo parte por parte a una mesa de pino sin lustre que se ubicaba en una sala de su casa. La mesa –con la carta materializada en el centro del símbolo familiar– es entonces el origen del relato en términos estéticos y procedimentales, y expresa una forma de hacer literatura a partir de la vida, y a la vez un hacer vida a partir del trabajo del arte.

La vida en la época de su reproductibilidad digital

La carta, y todas las cartas que comienzan a surgir una vez que termina la inicial, se funden con el relato y confluyen en un texto fértilmente híbrido que juega con las formas tradicionales de la literatura. Entre la textualidad de la novela, la biografía, el relato epistolar, la crónica y la literatura testimonial, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* se propone como un texto multimedial en desborde. Una trama que se extiende hacia el afuera de “lo literario” en diversos dispositivos tecno-lingüísticos que lo completan y que antes habían servido como condición de posibilidad del libro y de la búsqueda que este retrata: desde la creación de un blog que permitió contactar a las personas que habían conocido a Manuel Corral en las décadas del sesenta y setenta, hasta otros espacios digitales que funcionan como extensiones significantes de esta ficción-real (videos-arte del GAC preparando los elementos y produciendo la caja para la ceremonia del entierro; una página web que incluye las fotografías, las cartas recopiladas y las obras visuales de Mariana Corral; la filmación de la *performance* ritual en el cementerio, y una serie de *book trailers* en los que varios escritores y artistas leen fragmentos del libro y anticipan, al modo cinematográfico, la publicación).

El carácter multimedial que se observa en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* hace foco en la impregnación genérica sin jerarquías de los elementos con los que trabaja, “la utilización conjunta y simultánea de diversos medios o soportes” (Kozak 2015: 180-183) que organizan el libro al modelo de la colección visual. Esta potencia de *desdiferenciación* (Ludmer 2012) entre géneros y textualidades lleva el relato hacia el terreno de la vida; el libro se constituye como una forma de experimentar sin principios temporales nítidos, convocando las presencias del pasado en la actualidad. El libro –precisamente por su sincretismo entre vida, relato y virtualidad– se mantiene, así, en los límites entre la cultura letrada y la digital. Más acá de su historia, el texto expresa un punto de quiebre y fusión que retrata estas primeras

décadas del siglo XXI en las que el formato libro todavía convive con los dispositivos digitales de producción y circulación. Es en esa porosidad de interrelaciones genéricas, mediales e interpersonales donde se producen nuevos modos de enunciar y concebir “lo literario”.⁴

En 1973 –un año antes del nacimiento de Mariana Corral y tres años antes del de Sebastián Hacher– se publicaba una entrevista que le había realizado Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh en 1970⁵ donde el escritor de *¿Quién mató a Rosendo?* señalaba la tirante relación del testimonio y la denuncia con la ficción:

creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción. [...] Evidentemente *en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas* (Walsh 1994: 67-68. El énfasis me pertenece)

La pregunta por los límites parte de la observación de lo difuso, cuando las fronteras antes evidentes comienzan a borrararse, a hacerse menos nítidas, más porosas. Es decir, los límites se objetivan cuando es posible imaginar sus ausencias. La proyección de Rodolfo Walsh resuena contemporánea cuando leemos ciertos relatos que indagan esa tenue frontera que separa –y une– la ficción con el testimonio, la denuncia con la biografía y/o la autobiografía, la novela con la crónica. Como problematizó Albertina Carri en el documental fundante *Los rubios* (2003), el texto de Hacher vuelve a insistir meta-literariamente en la arbitrariedad de los pactos de lectura genéricos y el peligro de su naturalización. En esta línea, la diferencia entre “ficción” y “testimonio” no obedecería a cuestiones ontológicas sino a criterios pragmáticos, es decir, disposiciones enunciativas que exceden el entramado textual y lo identifican en categorías de lectura previas.⁶ Como se sabe, para que la enunciación testimonial se desempeñe en el discurso social como un acto performativo es preciso un “dispositivo de escucha” (Bacci 2015) que habilite y reconozca su valor de verdad.⁷ Asimismo, la ficción entendida ya no como forma de la imaginación sino como técnica compositiva nos permite pensar los modos en que ambos dispositivos de enunciación y lectura se hibridan en estas producciones que precisamente indagan la porosidad de sus límites y

⁴ Los vínculos de la literatura con el afuera vienen siendo problematizados no solamente desde el arte experiencial sino también a partir de los discursos de la crítica contemporánea que, tanto desde los objetos que trabajan como desde los modos enunciativos, transitan la recursividad entre el hacer y el decir. Al respecto, ver Kozak 2006; Link 2009; Ludmer 2006 y 2012; Garramuño 2009; Palmeiro 2011, entre otros.

⁵ La entrevista se publicó originalmente en *Un oscuro día de justicia* de Rodolfo Walsh (1973). Tomo aquí la referencia de la edición de Roberto Baschetti (Walsh 1994).

⁶ Con respecto a los estudios sobre la literatura testimonial y el estatuto del género en América Latina existe una amplia bibliografía. Sugiero ver en especial Nofal 2002 y 2010, Amado 2009, Oberti y Pittaluga 2011, García 2012.

⁷ En torno a las teorías sobre la enunciación testimonial ver Beverley 1992, Ricoeur 2004, Agamben 2010, Bacci y Oberti 2014.

la *desdiferenciación* como gesto estético-político.

Así, la idea que expresa Walsh –y que problematiza por lo menos desde 1968 en adelante– indaga justamente la temporalidad de las construcciones genéricas, la observación de que toda categoría de legibilidad forma parte de un estado del saber, es decir, los ordenamientos disciplinares que regulan lo enunciable y lo legible, los valores de verdad y falsedad (Foucault 2011 [1969], 2012 [1970]).⁸ Para Rodolfo Walsh lo que distingue un discurso de otro –el literario y el político, que desde su perspectiva involucra la denuncia y el testimonio– no tiene que ver con los modos de circulación de los textos ni con el lugar de sus autores en el sistema literario que organiza los modos de legitimidad y consagración, sino que esta diferencia radica en la técnica. Walsh distingue dos variables tecno-poéticas: velocidad de escritura y complejidad del relato. El discurso literario cristalizado en la forma superior heredada del siglo XIX –la novela– necesitaría para constituirse como tal de ambos requisitos: tiempo y procedimiento narrativo.⁹ En definitiva, desde esta concepción –que sintetiza los debates en torno a la especificidad y los límites del discurso literario de la época– la vida y, por lo tanto, el trabajo, la política, las necesidades “urgentes” a las que también hace referencia Manuel Corral, inevitablemente se oponen a la disponibilidad del cuerpo para “lo literario”.¹⁰

Por el contrario, el gesto que realizan las producciones bio-documentales contemporáneas del cine y la literatura se juega en proponer la obra como experiencia y a su vez la vivencia como motivo de su proceso. Lejos de la disyunción “arte o vida”, el salto de Sebastián Hacher y Mariana Corral en este libro consiste en el tránsito de su hibridación, incluso más acá de un posible nexos copulativo que todavía separe “vida y arte”. En las palabras de Walsh –y en el gesto de *Cómo enterrar a un padre desaparecido*– resuena lo que Walter Benjamin tempranamente observó en *La obra de*

⁸ La tensión que para Walsh resultaba irresoluble es la que se plantea entre dos vertientes de su producción escrita, dos proyectos de escritura y de vida: “el proyecto burgués (la novela) y el proyecto revolucionario (la política, el periódico, etc.)” (Walsh en Link 2010: 120). Estas zonas aparecen puestas en discusión en varias entrevistas y en sus papeles personales, con mayor énfasis desde 1969 en adelante. Para Walsh la publicación de *¿Quién mató a Rosendo?* en 1968 y su trabajo en el periódico de la CGT de los Argentinos fueron dos episodios que hicieron que se replantera su “destino de escritor”. En diciembre de 1971 escribe en su libreta personal sobre esa novela inconclusa: “esa novela envejeció conmigo, que hoy sería más vieja como de algún modo son viejos mis textos literarios; no los políticos. Es decir que en *Rosendo* y en *Operación* yo habría encontrado una vía de salida. Sin embargo es una vía que no me satisface absolutamente: si así fuera, yo dejaría de buscar otra. Repaso mis propios argumentos: el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara. Que la novela, el cuento, son la expresión literaria característica de la burguesía y sobre todo de la pequeña burguesía, que se cuida de no ofender porque teme que la aplasten” (Walsh en Link 2010: 215).

⁹ Es evidente, además, que la reflexión de Walsh se inserta en otra de las problemáticas del siglo XX, esto es, la profesionalización del escritor, es decir, los modos de producción de los discursos literarios en tensión con los modos de producción de la vida. Para Walsh escribir una “novela” es una posibilidad arraigada en una clase social, la burguesía, que él entiende como disponibilidad de un modo de vida afín al tiempo de la literatura; un sujeto que, “alejado de los tiempos históricos y políticos”, produce un discurso representacional, es decir, estetizante y, por lo tanto, “una trampa que esteriliza”, que borra la interpelación al lector y mantiene “las ataduras” de pies y manos del escritor (Walsh 2010 [1972]: 242-250).

¹⁰ Con respecto a las tensiones entre literatura y política de Rodolfo Walsh en sus papeles íntimos, ver García 2013.

arte en la época de su reproductibilidad técnica en torno a la permeable relación entre discurso, subjetividad y tecnología. La vitalidad de la técnica no radica solamente en los recursos materiales que posibilitan diferentes tipos de prácticas artísticas, sino también en las capacidades perceptivas que dicha técnica activa en los imaginarios sociales. Dicho con Benjamin, en cada época histórica “se modifican junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dicho modo y manera en que esta percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no solo natural, sino también históricamente” (Benjamin 1972 [1936]): 23).

El libro de Sebastián Hacher se apropia de diversos materiales textuales, visuales y performáticos, para configurar una escena radicalmente intermedial –entre géneros, entre su adentro y su afuera, entre la vida y el sentido de lo político entendido como comunidad afectiva en el terreno de lo público. *Cómo enterrar a un padre desaparecido* –en la línea utópica de Walsh– da cuenta de las potencialidades del trabajo de investigación como técnica de la ficción y, a su vez, de la ficción como sutura procedimental de la experiencia compartida. El montaje, la compaginación y la selección, recursos propios del cine, se han vuelto técnicas utilizadas en producciones del orden de lo literario que retratan modos de vida al calor de sus propias experiencias. El *collage* –que en el libro de Hacher aparece como escena central– es asimismo la forma con la que trabajan otros relatos experienciales sobre las memorias de hijos e hijas de desaparecidos, en los que los límites genéricos constantemente son puestos en tensión.

La experiencia, entonces, se vuelve un tránsito, un espacio *entre* la vivencia y su reconstrucción discursiva. En términos benjaminianos, la experiencia se plantea como el acto enunciativo que permite establecer una relación subjetiva –pero a la vez comunitaria– entre lo vivido y sus posibilidades de enunciación (Benjamin 1982 [1933], 1991 [1936]). La experiencia no es entonces algo que los individuos “tengan”, sino lo que producen; es en esta misma producción donde se realiza el agenciamiento discursivo que permite la contra asignación de los roles identitarios a través de los cuales uno se ubica –o es ubicado– en las relaciones materiales y simbólicas de un estado de sociedad (Scott 2001 [1991]). En esta línea, el trabajo intermedial en el cuerpo del texto se vuelve potencia de *desdiferenciación* genérica e identitaria, una fórmula estético-política de hibridaciones y diálogos hétero-modales donde se mixturán lenguajes y “modos de ser ‘entre’ ellos” (Kozak 2015: 170).

“Tecnologías del yo”

Como sabemos, el nuevo milenio no llegó junto con la superación del sistema capitalista, así como tampoco vivimos en los tiempos de la revolución soñada por Walsh. Sin embargo, lo que el escritor vislumbró en aquella entrevista resulta actual cuando se observan los modos en que el montaje y el dispositivo intermedial se vuelven procedimientos nodales de nuevas formas de *discursividad*, entendida como el entramado entre subjetividad, tecnología y discurso. Así como sucede en otras

producciones contemporáneas de la literatura y el cine que abordan lo político y lo estético desde el entramado histórico-subjetivo-familiar, este libro tiende a la desestabilización antes que al orden a pesar de que su estrategia sea, paradójicamente, la disposición en apariencia organizada de los fragmentos de la memoria junto al presente contante de la enunciación. El *collage* compositivo plantea una exposición meta-discursiva de lo fragmentario como material del relato, que a la vez es el material sígnico de la obra de Mariana Corral con la carta del padre en la mesa. Asimismo, este método expresa una necesidad estética y política de mostrar el artificio de “las ficciones de la memoria” (Carri en Moreno 2003), es decir, exponer la reconfiguración de los recuerdos –y los trabajos de la memoria– a partir de un plan afectivo de acción.¹¹

El texto de Sebastián Hacher ubica, en el mismo espacio donde se disponen los recuerdos, la enunciación del yo actual atravesado por las huellas del pasado, para contribuir y reflexionar sobre los mecanismos de la memoria y sus usos sociales, los modos de construcción histórica y la potencia de lo común que desestabiliza los estatutos genéricos del arte autónomo (con sus categorías de autor-obra-valor). Lo que está en juego en esta exploración es el modo de presentar y representar una historia íntima y a la vez social, la apropiación de la lengua para enunciar la experiencia de sí en relación con las experiencias de los padres y sus ausencias forzadas. La búsqueda es un ejercicio voluntario de memoria: pasado y presente se superponen en el trabajo de la investigación y afloran en imágenes nuevas, temporalmente desfasadas y afectivamente actuales. La memoria, así, se vuelve el escenario de la exploración (Benjamin 2016 [1932])

Las producciones experienciales contemporáneas sobre memorias trabajan en una zona compleja en cuanto a sus interpelaciones estéticas y políticas en el terreno de lo actual. Cierta crítica las ha acusado tempranamente de “polémicas”¹² en tanto que nos enfrentan con un salto cualitativo en torno a los modos del trabajo con la memoria que expone, precisamente, su plural: las voces que hablan, que nos hablan, que nos atraviesan, las voces de las memorias con las que crecimos y convivimos, así como sus ausencias y las necesidades de decir, de participar de la polifonía intrínseca de la memoria discursiva. La experiencia intermedial convoca este entramado sonoro al tiempo que expone las huellas de las tradiciones con las que se dialoga. De ese modo, pasado y presente se hibridan en el gesto afectivo de la creación y la búsqueda. Así también, las tradiciones de los géneros convocados aparecen reactualizadas desde nuevos dispositivos discursivos que, lejos de negarlas, las resignifican.

La idea moderna del “vivir para contar” converge hacia la puesta en acción del “contar para vivir”. El camino que emprende Sebastián Hacher como cronista de la búsqueda de Mariana Corral se plantea más allá del relato y se torna una práctica ética

¹¹ Sobre la relación entre memoria, pasado reciente y prácticas narrativas del yo, sugiero ver Jelin 2002, Arfuch 2013, Daona 2016, entre otros.

¹² Me refiero al debate en torno al estreno de *Los rubios* en *Punto de Vista* (n. 78 y 80) entre Martín Kohan y Cecilia Macón (2004) que inaugura una discusión crítica –continuada a lo largo de los siguientes años– donde se cifran cuestiones más profundas en torno a la relación entre arte y política, representación y memoria social, hegemonía de la voz, autonomía y postautonomía. Cfr. Kohan 2004, Macón 2004, Sarlo 2005, Aguilar 2006, Link 2009, Amado 2009.

en el sentido de vínculo afectivo de acción. Lo comunitario –expresado de diversos y constantes modos en el texto– se propone como condición del agenciamiento colectivo de afectividad, a la vez que constituye, en su mismo gesto, una apuesta micro-política de resistencia a los ordenamientos del poder. *Cómo enterrar a un padre desaparecido* revuelve los estatutos genéricos que limitan los modos de decir y discute con los silencios que aún subsisten como restos del “dispositivo concentracionario” pergeñado por la dictadura militar sobre el entramado social (Calveiro 2014 [1998]).

Como se ha dicho, el movimiento temporal del texto es bidireccional. En un plano la línea del relato va hacia la figura del padre (y por tanto al pasado), pero a partir de los nudos que se van desatando la historia regresa hacia Mariana Corral (y el presente de enunciación). Ella, por un lado, se busca afectivamente con su padre a través de las imágenes que los testimoniantes van configurando y, por el otro, ejercita la práctica ética de la acción, del gobierno de sí (Foucault 2008 [1981]). La búsqueda y su relato son operaciones sensibles que Corral y Hacher llevan a cabo para transformar el silencio y la ausencia en una presencia, en una figura más cercana, más comprensible. La empatía que Mariana desarrolla con respecto a las imágenes que va descubriendo de su padre se vuelve a la vez una interpelación al lector, un mecanismo de lectura que precisa del vínculo afectivo para la comprensión.¹³ El afecto, entonces, se propone como una línea de aproximación entre el hacer y su sentido: dejarse afectar por la experiencia de sí mismo y del otro.

Hacia la ficción-real

La doble filiación genérica de “ficción” y de “real” que se postula en la contratapa del libro restringe los modos en que nos relacionamos con el texto. Este condicionamiento establece una dualidad epistemológica, una regulación entre el “saber” y el “ser”. La pragmática editorial efectivamente señala un límite y opera como una indicación de lectura que tiende a reforzar las taxonomías funcionales a la especificidad de los campos de legibilidad. Sin embargo, al mismo tiempo se potencia la duda. El recorte genérico de la contratapa opera meta-discursivamente señalando el debate central de nuestra época: los límites de lo real, o los alcances de la ficción. En definitiva, la ausencia de una categoría que pueda dar cuenta de estos entramados donde la vida se crea en la propia instancia de experimentación y búsqueda. En el libro esta filiación oximorónica se potencia además por un dispositivo publicitario autogestionado que el autor y Mariana Corral produjeron antes y después de su publicación: un *book trailer* que invita a la presentación y que muestra a las chicas del GAC pelando frutas para la ceremonia del entierro; cuatro videos de artistas que leen partes independientes de la historia y que entre todos conforman una suerte de sinopsis fragmentaria (Leopoldo Brizuela, Isol, Félix Bruzzone, Gabo Ferro); un corto que retrata la ceremonia del entierro en el cual se muestra la banda de sikuris y los participantes

¹³ Al respecto ver LaCapra 2005 [2001].

conversando con Mariana Corral hasta el momento de la elección de una tumba para situar allí la caja empapelada con los fragmentos de la carta inicial, fotografías, panes con formas de animales, frutas, miel; una *performance* anunciada por Cristóbal Jodorovsky y puesta en marcha por Mariana, sus compañeras del Grupo de Arte Callejero, el autor y otros amigos comunes. Estos dispositivos audiovisuales, además, fueron publicados en la página web del libro, que reúne fotografías de Mariana con los testigos del secuestro de su padre, con la amiga epistolar, con su segunda viuda, fotografías descubiertas de su padre, reseñas del libro, el texto que leyó Gabriela Cabezón Cámara (2012) en la presentación, y otros textos que relatan el sueño del yaguareté, las fotografías de las serigrafías de Mariana y la página de Facebook, también creada para la ocasión.

El blog al que se alude en el libro ya no está en funcionamiento pero fue parte fundamental de la búsqueda y determinante de la obra. A través de un anuncio publicado allí Mariana Corral y Sebastián Hacher pudieron establecer contacto con varias personas que aportaron datos sobre el padre, entre ellos la hija de Juan Hoppe, quien albergó al padre en su hotel de la selva misionera donde fue capturado por el operativo militar. Este recorrido los llevó a Elsa, una amiga por correspondencia del padre, quien aportó cartas que exponen una faceta desconocida de Manolo Corral. La figura del padre se resignifica: de la silueta incierta de la militancia política sin clara filiación partidaria hacia la impronta de un idealista, un aventurero. La búsqueda de información, que al principio se muestra como una gesta utópica, se va tornando cada vez más concreta y reclama una respuesta del orden de lo corporal. La búsqueda, lo sabemos, necesita del encuentro:

Mariana y su amigo de Villa Insuperable intentaron un poco más. Publicaron la información en un blog, hicieron circular la foto entre algunos sobrevivientes y hasta se presentaron en la oficina de los Antropólogos Forenses, el organismo que busca y trata de identificar restos de desaparecidos. Allí, Mariana se dejó pinchar el dedo para que obtuvieran su ADN. (Hacher 2012: 44)¹⁴

En este entramado discursivo es posible encontrar un diálogo, que como puesta en abismo condensa la poética del afecto como acción. El narrador le pregunta a Mariana Corral: “¿Estás sentada?”. Va a contarle que siete años después de haber publicado la historia de su padre en el blog apareció una respuesta, una señal tangible de encuentro con alguien que lo conoció (Hacher: 65). Es el narrador –bajo la mediación retórica de una tercera persona autonominada “el amigo de Villa Insuperable”– quien se involucra entonces decididamente como un personaje catalizador y un “amigo”.

Dos movimientos se potencian en *Cómo enterrar a un padre desaparecido*, uno

¹⁴ Es interesante que el dispositivo *blog* figure al lado del dispositivo *antropólogos forenses* como mecanismos de la acción; a la vez, sabemos que ambos son parte del *work in progress* de esta historia, es decir, los procedimientos necesarios para el acontecer de nuevos episodios que siguieran completando la figura del padre ausente, la vida de Mariana Corral y la crónica de Hacher.

temático, la búsqueda y el recorrido cartográfico que lleva a la protagonista y al narrador a diferentes puntos del país para recuperar información sobre el padre; y otro estilístico, que opera con los tiempos a contramano de la linealidad prototípica de la crónica. Hacher elige trabajar con la mixtura temporal yuxtaponiendo momentos heterogéneos, al modo del *collage*. Desde la enunciación de Manuel Corral en su carta (1977) hasta el momento del entierro ritual, los diversos episodios surgen sin acomodamientos cronológicos a través de una línea porosa, el trayecto vital de Mariana Corral, donde se tejen temporalidades diversas como en una red telar. Sin embargo, el estilo de Hacher nos acerca al género de la crónica y a su tradición –tan cercana también a la herencia estético-política de la generación del padre– en tanto que la perspectiva del narrador se mantiene a una distancia “prudente” durante todo el relato; una distancia que favorece el retrato de lo íntimo pero que no lo invade, lo devela de forma gradual. No hay juicios de valor acerca de los personajes que salgan de su voz lejana; sí hay opiniones sobre Manolo Corral, sobre Ana Camillieri, su última viuda, a través de la inclusión de diálogos en estilo directo que irrumpen en el relato para dar cuenta de la voz de Mariana, un yo que a la vez habla de su padre en tercera persona: “era un chamuyero”.

La figura del padre que se construye en este relato, lejos de pretender volverlo un héroe de la “liberación nacional”, lo busca en las zonas más cotidianas de su derrotero de aventuras por el país. Es clara la intención de no *museificar* su imagen, así como tampoco los ideales que motivaron sus acciones político-vitales, sino que, por el contrario, la búsqueda apunta a la intimidad de su persona, a “conocerlo”. En este sentido, tampoco se producen juicios de valor negativos hacia su militancia –que queda en la historia sin ser aclarada del todo–, como sí sucede en otras prácticas narrativas de hijos e hijas de desaparecidos donde aparecen matices de “reclamo” a los padres por sus opciones políticas. En este aspecto, el libro se distingue de ellos y busca un plano de “objetividad” discursiva que fuerza al lector a involucrarse y recuperar sentidos. El cronista muestra las actitudes de la protagonista y las pone en abismo tanto con la tradición de la crónica latinoamericana como con la profusa serie de relatos multimediales de hijos e hijas que buscan las huellas de sus padres desaparecidos en la actualidad.

Después del viaje a Iguazú sintió que estaba llegando al final. Había renunciado hace tiempo a saber en qué organización militaba su padre. El dato, que para muchos hijos de desaparecidos era un hecho relevante, para ella se había convertido en un asunto menor. [...] –Me chupa un huevo –decía cuando alguien le preguntaba por el tema. (Hacher 2012: 125)

Tratando de apartarse de “lo políticamente correcto”, *Cómo enterrar a un padre desaparecido* intenta reconstruir personajes humanos, sensibles a sus necesidades, a sus afectos y a sus tiempos. La fuerza de la primera persona está acotada a los relatos incrustados de Manolo Corral. Sus piezas de escritura emergen de manera constante y recuperan su voz, a la vez que parecen organizar el relato: “sumergirse en la lectura de las cartas –se afirma en la mitad del libro– es volver a romper la línea de tiempo” (Hacher 2012: 71). Así como el título del libro anticipa el final manteniendo cierta

ambigüedad en torno a su posible respuesta (el significante vacío del pronombre *cómo*), el simulacro de la temporalidad y su ruptura se hace explícito varias veces con la intención de exponer las costuras que impregnan esta y cualquier obra de experimentación y experiencia: “Mariana arma su propio relato: comprime las frases que no le sirven hasta quedarse con unas pocas. Una ficción construida sobre otra ficción. La historia de su padre” (Hacher: 125).

El texto, como expresa la cita, se cimienta sobre otra obra: la mesa de Mariana, que a la vez recupera otra creación, la carta de Manolo, que a su vez representa la imagen que de su vida quiso dejar a su hija. Así como el pronombre de primera persona singular va mutando de referentes (el padre, el narrador, Mariana), la práctica biográfica se duplica y, como en la vida retratada, una engendra a la otra. La metáfora se desprende de la forma configurada por Hacher en el libro hacia la idea de un texto-acontecimiento o un texto-performativo. El autor resalta la cualidad porosa del discurso, haciéndolo desbordar hacia otros lenguajes y medios que lo constituyen y lo concretan. Así, el texto –más allá de las decisiones que tome el lector con respecto a extenderlo o no hacia esas otras formas que lo envuelven– se forja en esta trama, forma un entramado hacia sí mismo y hacia su exterior.

Lo que emerge de la carta del padre es un retrato personal como género de lo íntimo, de lo testimonial y lo autobiográfico, como gestos políticos. Con estos materiales, Hacher configura una trama en la que padre e hija puedan dialogar, donde la carta inicial es respondida textualmente por la práctica ética y afectiva de la búsqueda de Mariana, Sebastián y su comunidad. La experiencia común se vuelve el modo en que “lo literario” traspasa el texto y lo reconfigura hacia rituales amorosos de acción. Entre ellos, el libro que presenta y crea nuevas discursividades para dar cuenta de este entramado *entre* afectos, discurso y micro-políticas de la acción vital. Un gesto que se piensa más allá de los géneros y, por lo tanto, de las identidades sociales y textuales.

Paralelamente el texto producido demuestra un trabajo –una tensión– con materiales diversos e intermediales que hace de este libro una creación que se interroga por sí misma y que problematiza los cruces entre diversas prácticas artísticas características de esta era de la técnica digital. Las líneas que solían distinguir con claridad el campo del arte y lo político, en términos de mercancías simbólicas, parece haber comenzado a disolverse y esto es observable en ciertos espacios de exploración estética y vital como el libro de Hacher. Esta mutación del capitalismo tardío se puede percibir en el estado particular al que ha llegado la técnica ligada a lo comunicacional, que expresa no sólo los modos de creación sino también las formas de percepción e imaginación del mundo, las capacidades perceptivas que dicha técnica activa en los imaginarios sociales.¹⁵ La ficción y lo real –en tanto pactos diferentes de lectura y de relación con el afuera– se conjugan en un relato cuya caracterización genérica no convoca ninguna jerarquía entre ellos. Por el contrario, a partir de esta yuxtaposición simétrica se realiza una propuesta estética-política y un desafío al lector, quien debe seguir el juego hacia una percepción nueva. La *ficción real* dialoga con la historia

¹⁵ Ver Benjamin 1972, Sibilia 2008, Mendoza 2011.

reciente de nuestro país a través de sus huellas en los cuerpos, subjetividades y textualidades del presente. Si la violencia ejercida en la última dictadura a través del “poder desaparecedor” (Calveiro 2014) ha permeado la trama social hasta las zonas de mayor intimidad, los relatos de la generación nacida en esa coyuntura parecen indicar que no es posible ya diferenciar la Historia de la vida, la política de la organicidad de lo viviente y de la literatura.

Un final, un nuevo comienzo

Sin haber llegado a los tiempos de la revolución social, como imaginaba Rodolfo Walsh, parece que sí hemos llegado a los tiempos de una revolución de la técnica que altera –modifica, recrea– los modos de decir, los enunciados y sus tipos relativamente estables, es decir, la *discursividad*. Aunque en primera instancia pueda parecer que el gesto que se realiza en *Cómo enterrar a un padre desaparecido* se aleja de “la política” –en la forma en que fue entendida por el padre de Mariana y su generación–, es necesario considerar que la literatura y el arte, cuando logran desestabilizar los sistemas cognoscitivos y los estatutos genéricos que organizan lo viviente, establecen nuevos sentidos de legibilidad crítica hacia la potencia de lo actual. “Lo político”, entendido como una *intermedialidad* entre vida, experiencia y discurso, necesita de lo plural y se ubica siempre en el espacio “entre”: entre los hombres y mujeres, entre el pasado y el presente, entre los géneros, entre el silencio social y la necesidad de seguir indagando y reclamando por la memoria activa, por la memoria como actividad actual, personal y colectiva.

La creación estética, en tanto que implica, necesita e involucra la acción de varios, como en la militancia de los setenta, se vuelve inevitablemente política en el sentido de su intrínseca relación en el “entre-nos”, el “entre-los hombres” que ha señalado Hanna Arendt (2009: 46). Cuando la literatura se expande en el *entre-los hombres*, y cuando *ya no puede ser* sin esta relación, sucede lo que Walsh anunciaba en 1970, y lo que Walter Benjamin en 1928: “la auténtica actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco literario: antes bien esa es la expresión acostumbrada de su esterilidad” (2014: 43). Mientras tanto, posiblemente nos seguiremos refiriendo a *Cómo enterrar a un padre desaparecido* como una crónica, una novela, una biografía, una autobiografía en tercera persona, o sencillamente como una práctica de *exploración del yo*, que es siempre a la vez exploración y búsqueda del otro y sus potencialidades de presentación y representación. O bien –por qué no– se dirá que es una *ficción real*, con todos los problemas que esta frase involucra y extiende hacia su propia constitución y sus derivas externas: un entramado que convoca inevitablemente nuevos modos de acercamiento crítico a las textualidades contemporáneas e interpela a nuevas lecturas que se dejen *afectar* por el gesto y el sentido de lo común.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2010. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Barcelona: Pre-textos. Traducción de A. Cuspinera.
- AGUILAR, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AMADO, Ana. 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- ARENDETT, Hanna. 2009 [1995]. *¿Qué es la política?* Buenos Aires: Paidós. Traducción de R. Sala Carbó.
- ARFUCH, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BACCI, Claudia y Oberti, Alejandra. 2014. "Sobre el testimonio: una introducción". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n. 1, 6-13.
- BACCI, Claudia. 2015. "Numeralia: ¿Cuántas voces guarda un testimonio?". *Constelaciones*, n. 7, 528-536.
- BENJAMIN, Walter. 1972 [1936]. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 15-60. Traducción de J. Aguirre.
- . 1982 [1933]. "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, pp. 165-174. Traducción de J. Aguirre.
- . 1991 [1936]. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, pp. 111-134. Traducción de R. Blatt.
- . 2014 [1928]. "Gasolinera". En Monteleone, Jorge (ed.), *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Traducción de A. Magnus.
- . 2016 [1932]. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Edición de J. Monteleone. Traducción de A. Magnus y G. Mársico.
- BERLANGA, Ángel. 2013. "Una carta que tardó en llegar". *Página/12*, 19 de febrero. En línea: <<https://comoenterrar.wordpress.com/2013/02/19/en-pagina-12-una-carta-que-tardo-en-llegar/>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- BEVERLEY, John. 1992. "Introducción". En: Beverley, John y Achugar, John (eds.). *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Berkeley: Latinoamericana editores, pp. 17-32.
- BOSSI, Lorena; Vanesa Bossi; Fernanda Carrizo; Mariana Corral; Carolina Golder. 2009. *GAC. Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. 2012. "Presentación de *Cómo enterrar a un padre desaparecido*". En línea: <<https://comoenterrar.wordpress.com/2012/12/12/gabriela-cabazon-camara-una-obra-de-arte-que-relata-la-construccion-de-otra/>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- CALVEIRO, Pilar. 2014 [1998]. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

- CARRI, Albertina. 2003. *Los rubios* (documental, 89 min.). Argentina-USA: A. Carri y B. Ellsworth. Dirección y guion: Albertina Carri. Montaje: Alejandra Almirón. Fotografía: Carmen Torres y Albertina Carri. Sonido: Jéscica Suárez. Actúa: Analía Couceyro.
- DAONA, Victoria. 2016. "Algunas consideraciones en torno a los estudios sobre memorias en Latinoamérica". *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*, vol. 25, n. 4, 129-142.
- DI FILIPPO, Marile. 2015. "Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del Grupo de Arte Callejero". *Revista Pilquen online*, vol. 18, n. 2. <<http://curza.net/revistapilquen/index.php/Sociales/article/view/50/44>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- FOUCAULT, Michel. 2008 [1981]. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de M. Allendesalazar.
- . 2011 [1969]. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de A. Garzón del Camino.
- . 2012 [1970]. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets. Traducción de A. González Troyano.
- GARCÍA, Victoria. 2012. "Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género". *Ex Libris*, n. 1, 371-389.
- . 2013. "Rodolfo Walsh en *Ese hombre*: un escritor a diario, su memoria en los papeles". *Kamchatka*, n. 2, 139-164.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HACHER, Sebastián. 2012a. *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- . 2012b. "¿Querés que seamos hermanas?". En *Extras al libro*. En línea: <<https://comoenterrar.wordpress.com/2012/11/08/quieres-que-seamos-hermanas/>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- . 2012c. "Soñar un yaguaré". En *Extras al libro*. En línea: <<https://comoenterrar.wordpress.com/2012/11/16/sonar-un-yaguarete/>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- JELIN, Elizabeth. 2002 [2001]. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- KOHAN, Martín. 2004a. "La apariencia celebrada". *Punto de vista*, n. 78, 24-30.
- . 2004b. "Una crítica en general y una película en particular". *Punto de Vista*, n. 80, 47-48.
- KOZAK, Claudia. 2006. *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (ed.). 2015. *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LACAPRA, Domick. 2005 [2001]. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción de E. Marengo.
- LINK, Daniel. 2009. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LONGONI, Ana. 2009. "(Con)texto(s) para el GAC". En Bossi, Lorena; Vanesa Bossi;

- Fernanda Carrizo; Mariana Corral; Carolina Golder, *GAC. Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, pp. 9-16.
- . 2011. "Tres coyunturas del activismo artístico en la última década". En *Poéticas Contemporáneas*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 43- 46.
- LUDMER, Josefina. 2012. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MACÓN, Cecilia. 2004. "Los Rubios o del trauma como presencia". *Punto de Vista*, n. 80, 44-47.
- MENDOZA, Juan. 2011. *El canon digital*. Buenos Aires: La Crujía.
- MORENO, María. 2003. "Esa rubia debilidad". Entrevista a Albertina Carri. Suplemento *Radar, Página/12*, 19 de octubre.
- NOFAL, Rossana. 2002. *La escritura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Latinoamérica, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- . 2010. "Los personajes en la narrativa testimonial". *Telar*, vol. 6, n. 7-8, 51-62.
- OBERTI, Alejandra y Pittaluga, Roberto. 2011. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Santa Fe: María Muratore.
- PALMEIRO, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- PIGLIA, Ricardo. 2015. *Los cuadernos de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama.
- RICHARD, Nelly. 2009. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *E-misférica* 6.2. *Cultura + Derechos + Instituciones*. En línea: <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard/>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- RICOEUR, Paul. 2004. "El testigo". En *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 208-236. Traducción de A. Neira
- SARLO, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SIBILIA, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de P. Sibilía y R. Fernández Labriola.
- SCOTT, Joan. 2001 [1991]. "Experiencia". *La ventana*, n. 13. En línea: <<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/venta na13- 2.pdf/>> [Consulta: 1 de septiembre de 2017].
- WALSH, Rodolfo. 1994 [1973]. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". Entrevista de Ricardo Piglia. En Baschetti, Roberto (comp.), *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 62-74.
- . 2010. *Rodolfo Walsh. Ese hombre y otros papeles personales*. Edición de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Fecha de recepción: 23/09/2017 – Fecha de aceptación: 31/10/2017

Carolina Bartalini es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente realiza un doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) y ha cursado la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF). Es becaria doctoral de CONICET en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas ‘Dr. Amado Alonso’. Ha publicado el volumen *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (EDUNTREF, 2016), *La niña* (Poesía, La Carretilla Roja, 2016) y diversos artículos y reseñas en revistas académicas y culturales.
