

La infancia de la guerra. Narrar la 'memoria-niña' en dos *nouvelles* de Elena Bossi

María Alejandra Nallim
UNJu- IES N° 9
alejandranallim@gmail.com

Palabras clave: *narrativas del horror, memorias metonímicas y sinestésicas, los niños de la guerra, nouvelles de Bossi*

Resumen

Las voces de las novelas y *nouvelles* se hacen esperar en Jujuy, tienen el paso lento a diferencia del fetichismo comercial metropolitano de los '90 y el nuevo siglo. Sin embargo, una de las narrativas más experimentales ligadas a las memorias de la violencia y las experiencias traumáticas están representadas por las mujeres como la de Elena Bossi.

En sus dos *nouvelles* *Otro lugar* (2008) y *Nino cae* (2016) construye las migrancias de las memorias de la niñez en la Italia bombardeada por la guerra, como heterotopía de la violencia donde se deshilacha la vida; pero también como espacio escriturario donde se enhebran las voces perceptuales del horror, la esperanza y el desamparo desde la visión infantil.

Reconstruir las memorias en la narrativa de Bossi supone un doble esfuerzo al reordenar las escenas del pasado que ruedan fragmentariamente por los territorios físicos-íntimos y por los andariveles del lenguaje. En *Otro lugar*, predomina la imagen de las niñas testigos de una genealogía familiar que arman el rompecabezas narrativo como metonimias de genealogías del terror. Desde una focalización deficiente -por su ubicación debajo de la mesa- permite construir un relato percibiente, acumulado de sonidos, hecho con los jirones de los decires de las mujeres que renarran la historia familiar proyectada en la historia de una Italia fascista.

En *Nino cae*, la duplicidad Ninetto-niño/ Nino adulto posibilita rearmar la historia autobiográfica mediante un juego narrativo contrapuntístico, en el que las fronteras liminales del tiempo se pulverizan en las imágenes poéticas del vuelo y la caída para metaforizar sincrónicamente el relato personal-familiar/social y político atravesado por la guerra.

Las *nouvelles* desmontan el álbum familiar desde la infancia subvirtiéndolo cronotopías, desplazando metonímicamente la percepción infantil/familiar a la histórica-social mediante otro itinerario, el de la escritura, que puede sortear las trampas-prisiones de las memorias.

Las narrativas del horror

La literatura argentina ensayó diversas estéticas para representar la memoria fracturada por el terror de Estado, apeló a la narrativa fragmentaria y polifónica, al testimonio de la derrota, al absurdo o a los géneros del yo que manifestaron las experiencias de las subjetividades.

Si la literatura de los '80 fue concebida por Sarlo como la narrativa interpretativa del pasado, en los '90 es notorio un desplazamiento de los modos de representación de los hechos traumáticos, la crítica alude a una *nueva narrativa de la memoria del horror* que postulan una apuesta a la desmemorización, al vaciamiento del pasado como un modo de anestesiar el dolor ante una década que pulverizó la memoria en un contexto de impunidad, abierta por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, y profundizada por los indultos presidenciales de 1989 y 1990. Otra línea según Dalmaroni es el ingreso de la novela-testimonio que posibilita “narrar refiriendo por completo, y de modo directo, los sucesos y acciones más atroces e inenarrables”¹.

La crisis finisecular e ingreso al siglo XXI, en cambio, fortalece una *literatura de las memorias* que desenmascara los falsos rostros y colabora en su construcción como señala Elizabeth Jelin, en este sentido hay que “trabajar, elaborar, incorporar memorias y recuerdos en lugar de re-vivir y actuar” (2002). La ficción reconfigura las situaciones traumáticas desde la metáfora y elipsis como los tropos privilegiados de las narrativas de las memorias complejizando así la categoría de literatura autobiográfica, es un terreno inestable discursivamente al mixturar géneros (memorias, cartas, fotografías, otras lenguas, crónicas, diarios íntimos, secretos, ensayos, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje, etc.), que descoloca las cronotopías, por ello tiempos y lugares son falsa estampa de espejos contradictorios y sitios temporales huidizos. Leónidas Morales (2001, p.11) habla también de ‘Géneros referenciales’, los cuales hacen una segunda lectura de la experiencia como toma de conciencia o debate de una existencia, que dialoga con ella misma, va en búsqueda de su fidelidad más íntima.

El espesor de la historiografía se debilita y como precisa La Capra (2004), la memoria pasa a ser una parte de la experiencia, la relación entre memoria e historia entonces es semejante a la relación entre historia y experiencia. La experiencias del horror son narradas por estas memorias traumáticas que dejan de ser realistas, metafóricas, épicas o testimonios colectivos sino que sus relatos incluyen sus costuras, tejen las veladuras con

¹Algunas de las novelas mencionadas son por ejemplo *Villa*, de Luis Guzmán (1995), *Dos veces junio*, de Martín Kohan (2002), *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (2002). Ana María Zubieta plantea que esta reconstrucción o rastreo del pasado a través de sus enunciados y relatos pone en escena “los límites del contar” y permite “leer a contraluz” nuestro presente.

las pieles de los errores, dolores y situaciones extremas tanto en las víctimas como en los victimarios. Se supera la mirada binaria de la teoría de los dos demonios para dar voz a todas las subjetividades con sus miserias y vulnerabilidades. Nos encontramos ante el retorno de los géneros referenciales, autorreferenciales o géneros del yo que sinecdóquicamente hacen referencia a una biografía social, es decir desde las vivencias mínimas se refractan los terrorismos o genocidios.

El retorno a la experiencia como objeto de estudio problematiza la identidad. ¿Hasta qué punto nuestra identidad tiene que ver con experiencias que sólo podemos ubicar en el pasado? La Capra para explicarlo, ofrece el ejemplo de los hijos de los nazis, que sin duda recibieron uno de los legados más dolorosos. Escribir desde esta “situacionalidad” permite recoger historias vivas para recuperar esa “memoria traumática” como el Holocausto, entre otras historias de genocidio, terrorismo y represión de Estado.

Los niños de la guerra- memoria-niña

Las voces de las novelas y *nouvelles* se hacen esperar en Jujuy, tienen el paso lento, a diferencia de su fetichismo comercial en el campo literario metropolitano de los '90 y el nuevo siglo. Leer este fenómeno nos conduce innegablemente a realizar una mirada paradójica, por un lado la novela se erige en el objeto ícono de la era global y posmoderna, incluyéndose al mercado de manera más efectista y al mismo tiempo más efímera, y por otro, consagrando nuevos valores o reafirmando trayectorias autoriales.

Al segundo modelo responde la producción de Elena Bossi quien, en sus dos *nouvelles* *Otro lugar* (2008) y *Niño cae* (2016), construye las migrancias de las memorias de la niñez en la Italia bombardeada por la guerra, como heterotopía de la violencia donde se deshilacha la vida; pero también como espacio escriturario donde se enhebran las voces perceptuales del horror y la esperanza desde la perspectiva infantil, como palabra que vuelve a tejer los restos de la/s historia/s ante el desamparo.

Reconstruir la memoria en la novela de Bossi supone un doble esfuerzo: reordenar las escenas del pasado que ruedan fugaz y elípticamente por los territorios físicos-íntimos y recuperar la niñez desde los andariveles del lenguaje.

En *Otro lugar*, predomina la imagen de las niñas testigos de una genealogía familiar que arman el rompecabezas narrativo como genealogías metonímicas del terror. Desde una focalización deficiente -por su ubicación debajo la mesa- permite construir un relato percibiente, acumulado de sonidos, hecho con los jirones de los decires de las mujeres que renarran la historia familiar proyectada en la historia de una Italia fascista.

La memoria es un lugar dice Dorra (2005), por eso el pasado se reaviva y se hace habitable en la casa donde repercute el mundo de la guerra, la casa es el desplazamiento metonímico del afuera; pero la operativa escrituraria innova al retorno del pasado a través de la escucha encubierta de Patricia, una niña que elige ocultarse debajo de la mesa como si fuera una trinchera, un *locus* de protección para reconstruir la memoria familiar/social.

La mesa opera como espacio continente de la memoria clandestina que le permitirá sabotear las zonas-contenidos del pasado. Desde allí, la obra deconstruye la memoria violenta y silenciada que Patricia reordenará con los restos orales mediante una perspectiva ambigua, que linda entre la omnisciencia limitada y el estilo indirecto libre. Esta perspectiva posibilita el juego del desdoblamiento subjetivo y el enmascaramiento de las micro-historias para develar los secretos: “Debajo de la mesa, contiene la respiración para que los grandes no la descubran”. (Bossi, 2008, p.9).

Pina y Gino, padres de Patricia, reciben visita de Italia, perciben alegría en la casa; sin embargo esa percepción cambia con el aporte sensorial de la mirada ‘Patricia ve, desde su escondite, que Marco tiene los cordones desatados’ y también advierte las ausencias de las voces como la de tía Virginia, porque como es sábado no tiene permiso de salir de la clínica. ‘Virginia está loca desde antes de que vinieran a la Argentina’. (2008, p.9).

La memoria oral de esas voces como territorios del ayer y de otros espacios son recuperados en la materialidad de la escritura, una narrativa construida desde las imágenes de la memoria, desde la migrancia que recupera la voz como nido identitario; “Hablan de hace mucho, de otro lugar”. (2008, p.9).

La *nouvelle* se organiza como una arquitectura de *retórica sensible*, en donde habitan sonidos, planos, colores, espesuras, olores, texturas, al estilo de la retórica de las imágenes barthesianas que conjugan fotografía, cine y palabra para dar explosión polisémica que pueda mitificar y vaciar la memoria, distorsionarla, sustituirla o experimentarla.

Este sitio de protección-liberación será la caja de resonancia de las historias vedadas de tres genealogías de las memorias cuyas matrices genéticas del autoritarismo se diseminan desde el álbum familiar a los totalitarismos genocidas europeos. Se desplazan desde la percepción infantil/familiar a la histórica-social subvirtiendo cronotopías y simbolizando los desgarros de la violencia mediante otro itinerario, el de la escritura, que puede sortear las trampas-prisiones de las memorias a través de tres genealogías:

- Genealogía familiar a través de la historia de sus padres y de la Italia totalitaria de la segunda guerra mundial.
- Genealogía femenina, las mujeres con sus historias fundan las memorias.
- Genealogía percibiente² a través de una reconstrucción sinestésica de las memorias.

El lugar de enunciación desde donde hilvana la narradora-niña la historia, permite construir un metarrelato, ella imagina, piensa y analiza las palabras-imágenes y narra otra historia, como novela iniciática Llegan de una futura mujer. Debajo la mesa: “todas las voces un poco acolchadas”. (2008, p.9).

Es decir, la lógica narrativa elude la representación mimética para narrar la historia, elige contar la experiencia como memorias metonímicas y sinestésicas. La metonimia consiste en designar una cosa con el nombre de otra³, establece una relación de contigüidad entre el significante original y el suplantado a diferencia de la metáfora que opera por sustitución, en la metonimia el sentido depende de la relación entre ambos, y asociados al primer significado. Esta co-presencia de ambos significantes implica una ambivalencia, una indecidibilidad entre ellos, se convierte entonces, en el espacio del desplazamiento, del proceso por el que lo relevante en el contenido latente se aparece como secundario y poco importante en el contenido manifiesto.

La metonimia es uno de los tropos elegidos como expresión de una memoria colectiva traumática según Lacan para dar cuenta de la multiplicidad de voces, autorales y de personajes, conscientes e inconscientes, hablantes o susurrantes, que dialogan en las múltiples tramas y subtramas de lo privado a lo social, del patriarcalismo al fascismo homicida, de la voz-memoria-niña a la memoria familiar, del país y de Europa en guerra. Una memoria metonímica da cuenta de lo reprimido, por eso se desplaza en estos restos del pasado traumático.: “Patricia, ahí acurrucada, casi sin respirar, ve un pueblo con vías anchas y asfaltadas... Patricia recorre el pueblo detrás de la voz de su madre”. (2008, p.10).

² Desde la perspectiva de Dorra en *La retórica como arte de la mirada* Puebla, México, Plaza y Valdés, 2002.

³ En las siguientes relaciones: causa-efecto --vive de su trabajo en vez de decir vive con el dinero que le da su trabajo-- , continente a contenido --tomaron unas copas en vez de tomaron vino--, lugar de procedencia a cosa que de allí procede --llamar al whisky, escocés--, materia a objeto --un bello óleo por una bella pintura al óleo-- signo a cosa significada --traicionó una bandera por traicionó a su país-- o abstracto a concreto --burló la vigilancia por burló a los vigilantes. (Cfr. Perleman y Olbrechts-Tyteca).

La sinestesia implica en cambio, una **mixtura de impresiones** que se perciben mediante distintos sentidos, lo que provoca una desviación del significado al juntar sensaciones y complejizar las interpretaciones. La construcción de la memoria es sinestésica, la voz es la que permite ver, ésta hace que la memoria sea un recorrido espacial, el pasado es un lugar. Así la historia va entrando a la casa, cada voz es portadora de la historia familiar/social, así la de Santina la bisabuela, Carla la abuela, Pina la madre de la niña Patricia. Una genealogía femenina atravesada por el silencio y la violencia. Un tejido por las voces del pasado que se trama desde un relato mediado a través de otra retórica, la del paseo que, a diferencia del narrador viajero, de un *flâneur*, o un narrador-ojo, es el 'narrador escucha', el oído como órgano sensorial más integrador y semiótico frente al ojo que parcela, focaliza, fragmenta, el oído es totalizador y posibilita además la recreación imaginativa de la escucha. También podríamos incluir esta genealogía sinestésica de las memorias dentro de los *relatos de la escucha*, cuyas voces y sonidos son los materiales que desordenan la trama.

A su abuela Carla que es única hija a la que 'arreglan el casamiento'.

La voz de Santina esto puede ir mal y llora bajito, recuerda el día que se casó ni un beso (...) no sabe si alguien le contó. No se atreve a decir nada". (2008, p.14).

Después de la boda de la mamá de Carla, (Santina) los invitados se retiran. Los novios no se van de viaje de bodas: a su casita nueva, van. La bisabuela Santina, no entiende qué quiere el marido, no quiere acostarse. Él forcejea (...) el juego termina con un golpe. Se oyen gritos, confusión. La gente habla. Patricia escucha. (2008, p.15).

Tienen que internar a Santina en el hospital. (2008, p.15).

Esa misma noche la bisabuela Santina se muere. Se muere despacio, sin que el marido se dé cuenta. Se queda dormida y no se despierta más. (2008: p.18).

Patricia piensa (...) mejor no casarse con brutos que le peguen ¿Cómo se rompió la bisabuela?.(2008, p17).

El paso del tiempo ocupa dos páginas en blanco, con sólo estas indefiniciones condensatorias: "Otro día /Otras noches". (2008, p.18, 19).

Los sonidos revelan el autoritarismo patriarcal como el del bastón de Leonardo -el papá de Carla- en el cielorraso de la casa compartida con su hija de manera obligada porque no quiso que se mudara a otro sitio, sólo con ese golpe falocéntrico repercutía su presencia para que 'lo escuchen' y poder manejarlos.

Una mañana golpea: una, dos, tres veces.

Una mujer de cabellos largos (a la que su padre cepillaba) se tapa los oídos.

Decide no bajar y llora en silencio. (2008, p.22).

Cuando muere el anciano, los esposos y sus hijos se mudan a Altamonte, el pueblo de Leonardo, el padre de la mamá de Patricia. (2008, p.23).

Es significativo cómo los miembros de consanguinidad configuran una antropología del parentesco, los nombres y roles se van enrollando en la genealogía de la memoria familiar. Precisamente en este desplazamiento metonímico quedan los desplazamientos vacíos de memorias se pierde el nombre al ser sustituidos por sus roles genealógicos que, como lectores, debemos restituir. Los recortes están dados por los *raccontos* de Pina -madre de Patricia-, los accidentes, la presencia de los *gnomos*, los nacimientos de los hermanos, la menstruación, la muerte del abuelo, el colegio de monjas, las alusiones homosexuales y la pérdida de la escolaridad porque “mañana no vuelven/ Dicen que están en guerra”. (2008, p.41).

Las imágenes de los aviones de guerra confrontan con la carpa del circo bombardeado, como una película veloz se narra las pérdidas y las invasiones, el hambre y el miedo, las huídas y los escondites para evitar las violaciones por parte de la tropa de color, nutrida de marroquíes y argelinos. Ciudades bombardeadas y desarraigos de la vida urbana al campo en el caso de las hijas de Leonardo, ahí nuevamente la memoria sensitiva de la escucha: “La guerra se oye; pero no se ve”. (2008, p.51).

Así como se enturbia el amor de las hermanas y amigas con soldados italianos se enturbia y confunde la mente de Patricia que no entiende porqué acusan a los argelinos y luego quedan embarazadas. Regresan a la ciudad y nuevamente la memoria sinestésica: “Las voces le llegan bajas, oscuras. La luz, a través del mantel, se enturbia”. (2008, p. 52).

El otro tropo de desplazamiento se da con los frutos de amores prohibidos, la pérdida de los hijos, la locura como su tía Virginia: “La tía Virginia no tiene hijos y es una pena porque a Patricia le encantaría tener más primos para jugar”. (2008, p. 58) y el desarraigo de su amiga Luciana que dio a luz una niña de su hermano Marco, a la que llaman ‘puta’ y debe abandonar el pueblo.

Las historias de las mujeres son historias reproductoras de un sistema machista y memorias metonímicas del terror de Estado. El mundo narrativo es un espacio parlante donde se mezclan las sirenas, las bombas, los murmullos sociales que las insultan. Lo íntimo se entrecruza con la historia social de guerra y exilios. Por fascistas, por desertores o por pobreza se abandona la tierra y llegan a la Argentina. Un remolino de historias cruzadas que tampoco comprende: “Algo raro pasó, pero nadie entiende”. (2008, p. 63).

Estamos ante una memoria de palabras, sensorial y de lugares que hacen referencia no a la reproducción de la historia sino a la construcción de la memoria, las historias públicas ceden así lugar a las memorias privadas.

Además una memoria oral, que da prevalencia al pensamiento situacional, el oído percibe la totalidad sónica y requiere la construcción de los sentidos en una organización semiótica. Lenguas corporizadas cuyo medio es el tiempo frente al espacio de la escritura por eso la acumulación sintética del pasado.

El segundo segmento de Gino, papá de Patricia y soldado de guerra que, al frente de 300 hombres sin formación, con oficio de panaderos, albañiles, cocineros debe transitar hacia el campamento alemán, luego a Sicilia donde los invade la marina inglesa de las fuerzas aliadas y después deben rendirse. Desmontar su migrancia hasta cuando es prisionero de guerra en África y se enferma de malaria posibilita ir reconstruyendo el álbum familiar como un rompecabezas en la que ella participa: “Patricia espera que su madre lo acepte, sería un lío si no lo hace. Además, a ella su papá le parece muy lindo y simpático”. (2008, p.96).

El tercer segmento de “Pina y Gino” es precisamente la historia de amor de sus padres pero desde la percepción evaluadora de niña: “Se pone de novia en el 46” (2008, p.97) después de la guerra y Virginia enloquece, “Las muchachas locas no se pueden casar”. (2008, p. 96). La represión familiar se activa y proyecta en la memoria de la hija cuando Pina no puede salir sola con Gino: “Pina bufa; Patricia, debajo la mesa, también”. (2008, p. 97).

Las políticas autoritarias del Estado se desplazan hacia las políticas familiares, la escena del esmalte y rubor rojo testimonian el enfrentamiento con el padre y otra vez el viaje ahora hacia América: “Varios años hace que Pina y Gino llegaron a la Argentina. Patricia acaba de nacer y, debajo la mesa, se ve a ella misma, es una beba preciosa... Carla la mamá de Pina ha muerto hace unos días”. (2008, p.112).

Y es allí debajo la mesa donde Patricia va terminando el relato, se va quedando sin palabras, sin vida:

“A Patricia le recorre un leve temblor, ahora le falta el aire (...) Todo es silencio, no entra el aire a través del mantel, no salen las palabras, sin lengua”. (2008, p.113).

(...) “siente un fuerte dolor en el pecho. El aire no entra. Pina escucha el leve sonido del espasmo y se inclina. Debajo del mantel ve el cuerpecito encogido. Levanta a la nena y la abraza”. (2008, p.114).

Las palabras de cierre de la novela se equiparan con el fin de la vida: *É la guerra... É la vita (...)* (2008, p.114) que sintetizan las memorias del desgarró, en donde también la lengua madre es la voz de las pérdidas, sólo queda mirar lejos, a “otro lugar” como marca dolorosa del exilio.

La memoria, vuelo en caída

En *Nino cae* (2016), la duplicidad Ninetto-niño/Nino adulto reconstruye también la Historia mediante la bisagra del discurso autobiográfico en un juego narrativo contrapuntístico. Aquí las fronteras liminales del tiempo se desintegran en las imágenes poéticas del vuelo y la caída para metaforizar sincrónicamente el relato personal-familiar/social-Estado atravesados por la guerra.

El viaje es fragmentario, como espejos astillados se narran las memorias, la muerte explota en todos lados y es Nino quien desde la altura -a diferencia de Patricia en *Otro lugar-* y ya hombre ‘recupera fragmentos’, esos restos de infancia de ese Nineto de 9 años que, con otros niños, participan en el juego de la guerra, confundidos por ese humo de las bombas, esa niebla frontera del pasado que como adulto comienza a descender.

El contexto de la guerra en la Italia del 44 se narrativiza como un tiempo de descargas, de errancia hacia el bosque y de insilios en los sótanos como lugares de protección frente a la primera parte de Ninetto que resume es la infancia feliz: bicicletas, travesuras con amigos, aventuras.

El pasado distingue dos categorías según Starobinski (1970):

- 1) el pasado representa un tiempo degradado y el presente es un tiempo feliz-picaresca.
- 2) el pasado relata episodios felices, mientras que el presente de la escritura se sitúa en un periodo degradado y desdichado de la existencia. El presente negativo, desarrolla el mundo feliz de la infancia.

Esa búsqueda de la anterioridad feliz implica el empleo de una retórica de la exclamación, apóstrofe o del encantamiento: son figuras específicas de la añoranza, de la melancolía, fórmulas asertivas, amplificación, exacerbación de un campo semántico del sentimiento. Aquí hay que comparar la aguda conciencia de la pérdida y la certeza que el presente de la enunciación es el de la aflicción y la desgracia.

El final es siniestro para el mundo idílico donde habitan los reyes, las conejas y los héroes. El sueño de ser aviador estalla la diferencia: un Nineto aviador y caer en paracaídas y el Nino adulto que cae. El texto repoetiza así el intertexto de Huidobro que comprende la

vida como un viaje en paracaídas. La sociedad está en descenso, en continuo hundimiento, la descomposición de lo humano es la destrucción de todo cuanto se tiene.

Soy yo *Altazor* el doble de mí mismo
El que se mira obrar y se ríe del otro frente a
frente

Eres tú tú el ángel caído
La caída eterna sobre la muerte
La caída sin fin de muerte en muerte
Embruja el universo con tu voz

Cae
Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
(...)
Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
(...)

La realidad se construye también doble desde la perspectiva lúdica infantil y la experiencia bélica del presente: “Ninetto ve el avión desde su propia base en el árbol/ Nino escucha a la gente que aclama a los paracaidistas. Los aviones llegan y disparan contra todo ‘carros, bueyes, chicos que juegan en los árboles’ (2016, p.24), esas mismas ráfagas que matan a Muchi, su gato, a pesar de las flechas que Ninetto tira a los aviones. Continúa la genealogía familiar y sinestésica de la primera obra de Bossi, Gino es el hermano mayor de Ninetto, cautivo en distintos lugares, idolatrado por este pequeño que desea “meterse en la guerra, romper las amarras para dar el salto al vacío. La caída libre de Nino es un andar suspendido”. (2016, p. 55).

Conclusión

En síntesis, ambas nouvelles desmontan el álbum familiar desde la infancia subvirtiendo cronotopías, desplazando metonímicamente la percepción infantil/familiar a la histórica-social y desarmando desde la micro-historia, los desgarros de la violencia de la Italia fascista.

La infancia es el vehículo inestable de la memoria, con el velo de la inocencia se disemina refractariamente las astillas del horror. La guerra destila esquirlas de las memorias-niñas o memorias de las infancias que experimentan viajes narrativos que alteran y desordenan la historia mediante otro itinerario, el de la escritura, que puede sortear las trampas-prisiones de las memorias.

Bibliografía

- Bossi, Elena (2008) *Otro lugar*, Córdoba: Ediciones del Copista.
- Bossi, Elena (2016) *Nino cae*, Buenos Aires: Ediciones Masmédula.
- Dalmaroni, Miguel (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- De Diego, José Luis (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- Dorra, Raúl (2002) *La retórica como arte de la mirada*, Puebla, México: Plaxa y Valdés,
- (2005) *La casa y el caracol*, Puebla, Plaza y Valdés.
- Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno de España y Argentina Editores.
- La Capra, Dominick (2004) *History in Transit, Experience, Identity and Critical Theory*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Le Goff, Jacques (1988) *Histoire et Mèmoire*, Paris: Gallimard.
- Starobinski, Jean (1970) "Le style de l'autobiographie" en *Poétique* N° 3, Paris: Seuil.
- Morales Leónidas (2001) "La escritura de al lado. Géneros referenciales", Santiago: Cuarto propio. URL:
<http://revistas.uchile.cl/files/journals/4/articles/8912/submission/review/8912-20289-1-RV>.