

**Inflexiones del giro memorial en el campo literario argentino: debates teóricos y  
diseños literarios<sup>1</sup>**

***Inflections of the memorial turn in the Argentine literary field: theoretical debates  
and literary designs***

Teresa Basile  
Universidad Nacional de La Plata  
ORCID: 0000-0002-7584-2339  
[terebasile@yahoo.com](mailto:terebasile@yahoo.com)

**Resumen**

Proponemos interrogar en qué medida la experiencia del terrorismo de Estado en Argentina provocó transformaciones en el campo cultural, artístico y literario. Comenzamos por considerar el cambio en el contexto político-cultural de la Argentina y del Cono Sur en la década de 1980, dado por la derrota de la izquierda revolucionaria, el inicio de las democracias y la emergencia de las políticas de la memoria, lo que supone un desplazamiento de la matriz revolucionaria hacia la agenda de los derechos humanos.

¿Cuáles fueron, entonces, los desafíos –movimientos, transformaciones, deslizamientos, innovaciones– que se suscitaron y qué respuestas ensayó la literatura (en las estéticas, en los géneros literarios, en el canon, en las representaciones y los imaginarios) así como las nuevas indagaciones de la crítica literaria? La conformación de un *área de estudios de literatura y memoria*, de carácter interdisciplinario se erige para procurar dar cuenta de estos cambios significativos que intervinieron cierto orden y saberes del campo literario. Esta área se caracteriza por forjar una serie de *debates* que le son propios, en especial aquellos referidos a la representación del mal radical, por organizar un *corpus textual* específico centrado en el testimonio así como nuevas lógicas en el *circuito de producción* (escritor, instituciones, mercado, recepción), por la preeminencia de algunas *tendencias estéticas* particulares en relación los géneros literarios, las escrituras, tropos, imaginarios y lenguajes, por recuperar ciertas *tradiciones y genealogías literarias* que ahora no solo remiten al canon nacional o latinoamericano, sino también a las literaturas surgidas en torno a la Shoah, por los nuevos vínculos con los movimientos sociales y activismos que redefinen el estatuto *autónomo* del arte, por trabajar en muchas oportunidades con

---

<sup>1</sup> Agradezco la lectura de este artículo y los comentarios, siempre tan lúcidos, de Miguel Dalmaroni.

expresiones artísticas intermediales que combinan diversas formas de arte reclamando la necesidad de considerar un *campo artístico* y no solo literario.

**Palabras clave:** área de estudios de literatura y memoria; literatura; memoria; Cono Sur; Argentina

### **Abstract**

We propose to interrogate the extent to which the experience of state terrorism in Argentina provoked transformations in the cultural, artistic, and literary field. We begin by considering the change in the political-cultural context of Argentina and the Southern Cone in the 1980s, given by the defeat of the revolutionary left, the beginning of democracies and the emergence of memory politics, which implies a shift from the revolutionary matrix to the human rights agenda.

So, what were the challenges –movements, transformations, shifts, innovations– that arose, and what responses did literature (in aesthetics, literary genres, in the canon, in representations, and imaginaries) and the new inquiries of literary criticism attempt to address? The formation of an *area of literature and memory studies*, of an interdisciplinary nature, was established to try to account for these significant changes that intervened in a certain order and knowledge of the literary field. This area is characterized by establishing a series of *debates* that are specific, especially those referring to the representation of radical evil, by organizing a specific *textual corpus* focused on testimony as well as new logics in the *production circuit* (writer, institutions, market, reception), by the preeminence of some particular *aesthetic tendencies* in relation to literary genres, writings, tropes, imaginaries and languages, by recovering certain *literary traditions* and *genealogies* that now not only refer to the national or Latin American canon, but also to the literatures that emerged around the Shoah, for the new *links with social movements and activism*s that redefine the autonomous status of art, for working on many occasions with intermediary artistic expressions that combine diverse forms of art demanding the need to consider an artistic field and not just literary.

**Keywords:** area of literature and memory studies; literature; memory; Southern Cone; Argentina

### **Preliminares**

Proponemos interrogar en qué medida la experiencia del terrorismo de Estado en Argentina provocó cambios en el campo cultural, artístico y literario. Aun cuando resulte

imposible dar una respuesta certera a esta pregunta en extremo excesiva, intentaremos algunas anotaciones en este sentido. No apuesto a una perspectiva exhaustiva, sino a marcar algunos *inputs* que desplieguen un área mayor.

Resulta indispensable, en primer lugar, considerar el cambio en el contexto político-cultural de la Argentina y del Cono Sur en la década de 1980, dado por la derrota de la izquierda revolucionaria, el inicio de las democracias y la emergencia de las políticas de la memoria y los derechos humanos que barren con el escenario anterior. En las pasadas décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, la *matriz revolucionaria* traccionaba, en gran medida, las escrituras literarias y a los intelectuales revolucionarios y/o comprometidos en América Latina (desde el furor del testimonio hasta el auge del *boom* de la literatura latinoamericana). La revolución cubana fue un faro no solo político y militar, sino también cultural, que se extendió a partir de las diversas olas revolucionarias hasta el sur del continente. Las transiciones hacia las democracias en los 80 se hicieron, en cambio, desde la *matriz de los derechos humanos* y cambiaron la dirección del mapa latinoamericano en un trazado que se dilata hacia el norte.

¿Cuáles fueron, entonces, los desafíos –movimientos, transformaciones, desplazamientos, innovaciones– que se suscitaron y qué respuestas ensayó la literatura (en las estéticas, en los géneros literarios, en el canon, en las representaciones y los imaginarios) así como las nuevas indagaciones de la crítica literaria?

La conformación de un *área de estudios de literatura y memoria*, de carácter interdisciplinario, se erige para procurar dar cuenta de estos cambios significativos que intervinieron cierto orden y saberes del campo literario. Instituye una dialéctica en la cual los estudios de la memoria se acercan a diversas ramas del arte para visualizarlas como vehículos y trabajos elaborativos del pasado reciente, mientras la literatura se nutre de la agenda, los focos, debates y temas que atraviesan los estudios de la memoria. La literatura es un *lieu de mémoire*, para decirlo en términos de Pierre Nora (1984-1992), de carácter elaborativo, donde los pasados violentos son revisitados continuamente para abrirlos a nuevos sentidos, es una usina para los trabajos de la memoria (Jelin, 2002). Si bien podemos decir que los textos siempre han escarbado en el pasado, ahora lo hacen desde el foco provisto por los acontecimientos en torno a la maquinaria represora de la última dictadura, buscando en el pasado y encontrando en los indios, por ejemplo, como hace David Viñas, a los primeros “desaparecidos” (1982).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Como decimos, no solo se vuelve a la historia reciente de los 70, sino que también se produce una lectura genealógica de los genocidios y terrorismos de estado en los pasados anteriores. En la literatura uruguaya, por ejemplo, una serie de novelas de la posdictadura revisan -a contrapelo de

Esta área trabaja con *objetos transversales* que cada disciplina enfoca con las herramientas que les son propias: si el “desaparecido” resulta abordado en sus vínculos con la justicia, con los aportes de los antropólogos forenses, con las fracturas en el orden familiar, también en la literatura se alza como un tema fundamental que incumbe a los modos de representar.

Trafica con diversas teorías que captura para enriquecer las búsquedas de la crítica literaria. El *giro espectral* ahora se vincula con las representaciones fantasmáticas que deja la figura del desaparecido. El *giro subjetivo* se recupera en la enunciación en primera persona del testigo que se vierte en los testimonios y autoficciones. El *giro afectivo* se vuelve un nuevo foco para interrogar la circulación de emociones y las afecciones en la historia reciente. La *perspectiva de género* relea el terrorismo de estado en clave de un terrorismo sexuado en testimonios de mujeres detenidas-desaparecidas en CCD. El *giro archivístico*, central en las políticas de la memoria, da lugar a la construcción de *artchivos* por parte de la literatura y el arte. El *giro objetual* parte de la consideración de los objetos como vehículos de la memoria, que luego el arte recupera e interfiere. La *biopolítica* busca comprender las estrategias de control represivo de los ciudadanos, sobre sus vidas, cuerpos y subjetividades, en los estados de excepción. El *paradigma del trauma* también interviene en las discusiones sobre los modos de representar a través de una lengua dañada.

Esta área se caracteriza por forjar una serie de debates que les son propios, en especial aquellos referidos a la representación del mal radical, por organizar un *corpus textual* específico centrado en el testimonio, así como nuevas lógicas en el *circuito de producción* (escritor, instituciones, mercado, recepción), por la preeminencia de algunas *tendencias estéticas* particulares en relación los géneros literarios, las escrituras, tropos, imaginarios y lenguajes, por recuperar ciertas *tradiciones y genealogías literarias* que ahora no solo remiten al canon nacional o latinoamericano, sino también a las literaturas surgidas en torno a la Shoah, por los nuevos vínculos con los movimientos sociales y activismos, que redefinen el estatuto *autónomo* del arte, por trabajar en muchas oportunidades con expresiones artísticas intermediales que combinan diversas formas de arte reclamando la necesidad de considerar un *campo artístico* y no solo literario.

---

la idea de progreso- la historia del país desde sus orígenes buscando aquellos momentos en que el Estado llevó a cabo políticas genocidas y dictaduras. En esta línea comienzan por señalar el genocidio de los charrúas, la dictadura de Latorre y otros momentos en que los gobiernos implementaron políticas de terror y desaparición. Desarrollo esta perspectiva en mi libro *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*.

No nos parece que necesariamente todos estos cambios sean únicos, ni absolutamente nuevos: desde siempre la literatura se preguntó por el alcance siempre precario de la palabra para significar o, como adelantamos, los escritores han buceado en el pasado y en sus obras han explorado todo tipo de violencias, han incluido fantasmas, hecho uso de diversos géneros, subgéneros literarios y estéticas. Lo particular de esta área radica, por un lado, en las preguntas con las que aborda las lecturas de las obras, preguntas forjadas en la agenda de la memoria (que introducen nuevas lenguas e imaginarios) instituida en el contexto de la posdictadura. La entera tradición literaria puede ser foco de este nuevo modo de leer. Por otro lado, el conjunto de particularidades de estos cambios es el que va diseñando otro mapa, otra configuración cultural, podríamos decir que la suma cuantitativa de factores provoca un salto cualitativo en cierta zona de la literatura y de la crítica argentina y del Cono Sur, que se va extendiendo hacia América Latina. El desarrollo de este terreno supone a la vez tanto transformaciones en el espacio literario, como operaciones de la crítica.

## **Debates**

El debate sobre la representación del mal radical, una cuestión que le pertenece indiscutiblemente, tuvo su primera formulación en torno a la Shoah, tal como se advierte en la compilación de Saul Friedlander *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (2007). Un asunto va a intervenir de uno u otro modo en la configuración de los textos, relatos o imágenes bajo la siguiente pregunta: ¿cuáles son los modos de representar, narrar, mostrar, exhibir, interpretar o explicar la barbarie y los costos de cada elección? Este debate involucra perspectivas gnoseológicas, éticas y estéticas. En primer lugar, se ha cuestionado la posibilidad misma de representar la violencia extrema a través del lenguaje, de la imagen, de los saberes disciplinarios, de la literatura y del arte, que ha merecido diversos modos de enunciarlo: el intento de testimoniar lo intestimoniable (Levi, 2011), de imaginar lo inimaginable (Didi-Huberman, 2004), de representar lo irrepresentable (Rancière, 2005), de decir lo indecible (Agamben, 2002), de nombrar lo innombrable (Reati, 1992). Tanto las palabras como las categorías del pensamiento filosófico y de los saberes políticos, jurídicos, antropológicos, entre otros, parecen estallar o se revelan insuficientes para dar cuenta del genocidio nazi. Se cuestiona en su centro la posibilidad misma de representar, a través de la palabra o de la imagen, aquello que por su violencia radical e inhumana parece escapar a todo intento de captura, aquello que configura lo inenarrable propio de una experiencia de lo sublime. En segundo lugar, se pone en juego el vínculo entre la estética, la ética y la representación para cuestionar

algunas propuestas perturbadoras como, para citar algunos ejemplos, el empleo del humor (sentido como una banalización del horror), el uso de la ficción que atentaría contra la “verdad” de lo acontecido y daría razones a los negacionistas del Holocausto, la elección de imágenes explícitas que alimentan a un mercado voyerista o las estetizaciones que embellecen las barbaries.

El debate se dirime entre los que niegan la posibilidad de representar desde las lenguas y modos conocidos y quienes apuestan a la literatura como un espacio óptimo, debido a la polisemia, opacidad, pluralismo cognitivo y ambigüedad de la lengua literaria, al poder de sugerir y al desvío de la mimesis. La tensión entre una extrema dificultad y una fuerte pulsión a representar resulta constitutiva en este dilema.

Por su parte, Miguel Dalmaroni (2004) recupera extensamente las discusiones e intervenciones locales sobre esta cuestión, publicadas en las revistas argentinas *Confines* y *Punto de vista* y en la chilena *Revista de Crítica cultural*, que advierten sobre los peligros de embellecer y espectacularizar el horror, o los intentos por decirlo todo a través de una lengua sin fisuras, o la banalización de los relatos que cierran la reflexión crítica e inquisidora empleando retóricas míticas, heroicas, catárticas, complacientes o conciliatorias, entre otros riesgos. No está de más constatar que el arte siempre fue más allá de preceptivas, tabúes y prohibiciones.

Otro de los debates que proviene de la crítica literaria y estuvo dirigida a los estudios culturales aborda la cuestión del valor estético que aquí se replantea para cuestionar el testimonio. Como sabemos, ante cierto relativismo por parte de los estudios culturales, en esta discusión se defiende el valor estético como aquél que particulariza a la literatura, le otorga un destacable poder significativo y reviste a sus textos del carácter de clásicos y por ende reactivables en diversos contextos. En esa potencia de lo literario estamos de acuerdo. Pero surgen algunas preguntas: ¿le hacemos esta exigencia sobre el valor estético a todos los géneros literarios con la misma intensidad: al ensayo, a los relatos de viaje, a las crónicas, a las autobiografías, a las memorias? ¿Por qué debemos juzgar al testimonio exclusivamente desde el valor estético, un argumento que parece estar marcando no solo una diferencia (que es evidente) sino una subalternidad respecto a un modelo, el literario, más prestigioso? ¿Es productivo preguntarnos si los testimonios de Primo Levi son literatura? ¿O califican porque articulan otros valores, en especial una *ostranenie* de otra índole: aquella que explora e ilumina un universo inédito de una violencia inhumana inaudita? ¿Acaso indagar en experiencias nuevas no es una de las demandas que le hacemos a los textos literarios?

En mi trabajo sobre la literatura de los/as hijos/as de militantes desaparecidos y víctimas me preguntaba

¿En qué otras oportunidades la literatura argentina ha sido vehículo para explorar 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, las búsquedas de sus padres emprendidas en los inicios de su juventud o los procesos de recuperación de sus identidades sustraídas? (Basile, 2019: 18)

Por otro lado, si el corpus que narra los 70 se compone tanto de textos literarios elaborados por escritores profesionales, como de testimonios compuestos por testigos, ¿no será más fructífero considerar lógicas y valores diversos en cada caso y no exigirle a uno de ellos lo que cuadra para el otro? Un paso más incluso: en el corpus testimonial contamos con textos elaborados por testigos que además son escritores y que exhiben un notable trabajo con la escritura y los procedimientos literarios, como mencionaremos más adelante.

Desde cierto cruce particular entre psicoanálisis y deconstrucción, también se ha desatado otro debate en torno a la posibilidad de articular el relato y representar el horror de la solución final por parte de quienes lo han padecido. La herida del trauma vuelve latente la memoria y solo por medio del *acting out* el recuerdo regresa a la superficie a través de una lengua fragmentada e incomprensible. La violencia radical destruye la integridad personal, desarticula el tejido narrativo en su intento de reconstrucción, quebrando la capacidad de habla y la coherencia del relato.<sup>3</sup>

En “Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación”, Susana Kaufman (2000) analiza la ruptura de la temporalidad del testimonio, la destrucción de su trama, la segmentación de los recuerdos expuestos, la desarticulación de los marcos narrativos habituales, la presencia de silencios, vacíos y zonas borrosas que no logran configurarse en palabras, entre otras características. A su vez, la herida regresa de manera diferida en síntomas, emociones, pesadillas y otras formas de repetición, mientras el trabajo clínico procura habilitar lo intolerable a través del lenguaje o silenciar las experiencias que han excedido los límites de la tolerancia. La escritura del testimonio muestra al mismo tiempo el intento del lenguaje por expresar la “experiencia límite” padecida por el sujeto y el fracaso de su representación (de allí su límite, para algunos). La desestabilización del testimonio en su coherencia narrativa, sin

---

<sup>3</sup> Para una primera aproximación en torno a la Shoah referida al vínculo entre trauma y testimonio (escritura, literatura y arte), contamos con las perspectivas, entre otros, de Shoshana Felman y Dori Laub en la compilación *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992), de Cathy Caruth en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996) y Dominick LaCapra en *Escribir la historia, escribir el trauma* (2001), entre otros.

embargo, no afecta su valor de verdad, aunque lo redefine: ahora el testimonio exhibe el impacto de la violencia sufrida en la misma quebradura del lenguaje y de la narratividad. Si bien el acto de testimoniar suele tener un efecto reparatorio, ya que se reconoce la violencia padecida, ese acto no es garantía de reparación o de alivio para el testigo. Prueba de ello han sido aquellos sobrevivientes de la Shoah que lograron escribir sus memorias y sin embargo se suicidaron, lo que problematiza los alcances de la cura. En algunos casos, incluso, la patología es lo único que restitutivamente da sentido a lo vivido. La escucha social y jurídica permite el reconocimiento del valor de verdad del testimonio, y devuelve al testigo la dignidad y la integridad que le fueran arrebatadas por el terrorismo de Estado – aunque no siempre se logra una reparación psíquica y, reiteramos, la patología o el suicidio pueden ser el rumbo seguido (Kaufman, 2000).

Varias perspectivas abordan a través de diversas elaboraciones estas quebraduras de la lengua. Entre otros ejemplos, Jean-François Lyotard en *La Diferencia* (1983) propone representar el Holocausto desde la desposesión, lo que supone: la descolocación de la solución final en un relato que le otorgue sentido (lineal, racional, coherente, progresivo); la descolocación del relato psicoanalítico que procure elaborar el trauma a través de sus terapias y facilitar el duelo; el rechazo a una reflexión sobre el Holocausto que intente colocarlo en las tradiciones, en las interpretaciones previas, en lo sucedido, pensado, actuado y representado por las disciplinas. La desposesión va contra la representación, contra la mimesis, contra la identificación por parte del lector. La desposesión convierte a la obra de arte en un objeto en sí, liberado del mensaje, del referente, de las relaciones, de las transferencias, de lo comunicable: es un objeto absoluto, es una energía, un cuerpo. La desposesión hace del lenguaje un vehículo de la falta de certeza, de la incertidumbre epistémica, un escenario para los silencios, lo vago, el diferendo, la postergación, la incompletitud, aquello que no concluye, pura resistencia, pura negatividad (Sande Cohen, 2007).

### **Circuito de producción**

El engranaje de la maquinaria de producción (escritor, mercado, instituciones, políticas y activismos sociales, recepción) también sufre ciertos movimientos. En primer lugar, la condición del escritor se modifica y se vuelve compleja, ya que es posible distinguir sus dos facturas. Por un lado, y como ha ocurrido siempre en la literatura, los escritores abordan los acontecimientos significativos entre los que abundan todo tipo de violencias. Escriben desde las lógicas ya establecidas por la institución literaria y cuyos textos son

legibles en su interior, ya que están producidos por un escritor profesional que sigue o renueva las normas literarias e interviene en un mercado ya constituido.

Por otro lado, estamos ante otra ingeniería de producción centrada en el testimonio que ya estaba presente en la tradición de este género, pero ahora se reformula. Se trata, en muchos ejemplos, del sobreviviente que ha sufrido la represión política, que se convierte en testigo al declarar en algún organismo de derechos humanos o en el Juicio a las Juntas Militares y luego decide extender y profundizar su testimonio bajo el formato de un libro. En muchas oportunidades estos autores no se consideran a sí mismos como escritores, en otros casos sí se trata de escritores que han sido víctimas y conjugan ambas instancias, y, finalmente, otros “nacen” a la escritura ante lo que sienten como una ineludible pulsión de escribir sobre lo padecido. La figura del testigo suele anticipar a la del escritor, el testimonio jurídico suele anteceder al testimonio cultural o literario y las instituciones de derechos humanos junto con los juicios son los primeros espacios de distribución de los testimonios, previos a la circulación en el mercado literario.

### **Corpus literario**

Respecto del corpus literario es posible establecer también una primera división. Por un lado, como ya adelantamos, aquellos textos literarios producidos por escritores profesionales que indagan las experiencias de las inéditas violencias padecidas bajo la dictadura desde el circuito de la institución literaria. La lista sería infinita y solo voy a nombrar dos: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Villa* (1995) de Luis Gusmán.

Por otro lado, los textos que directamente emergen de la experiencia del terrorismo de Estado y son escritos en gran medida por los protagonistas que han transitado por los roles de víctima, sobreviviente y/o testigo y escriben bajo el formato del testimonio. Este segundo modelo surge como algo nuevo a partir del cruce de la escritura con las políticas de la memoria y los derechos humanos, con el escenario judicial, con instituciones como la CONADEP y los organismos de derechos humanos y con el Juicio a las Juntas Militares. Se vincula con la tradición testimonial en torno al Holocausto, pero también con la canonización del testimonio latinoamericano. Solo me extenderé en este segundo modelo ya de por sí amplio y complejo, y dejaré para otra oportunidad el corpus literario. Describir el proceso de su constitución nos va a conducir a percibir el drástico cambio de contexto político y cultural, es decir, la injerencia de la matriz humanitaria en el campo literario.

### **Testimonio**

Me interesa señalar tres cambios que permiten visualizar las marcas de este nuevo modelo del género testimonial: su reformulación y reinstitucionalización bajo la matriz humanitaria, su diversificación en otros formatos (objetos, edificios, baldosas, entre otros), y su recuperación desde la literatura y el arte, que lo somete a desvíos e intervenciones.

En primer lugar, estamos ante un proceso de reinstitucionalización del testimonio en América Latina. Como sabemos, si bien el testimonio ha existido siempre, su institucionalización en América Latina se lleva a cabo por la prestigiosa revista cubana *Casa de las Américas* cuando crea el premio al testimonio en 1970. La revolución cubana se vuelve, entonces, la matriz que da estatuto y legitima este primer modelo testimonial que se convierte en una vía eficaz para el entero proyecto político y educativo que la Revolución ideó en Cuba y que luego se extendería por el continente. Surgía la imperiosa necesidad de reformar la educación para engendrar al “hombre nuevo” (Guevara, 1965), quien estaría capacitado para enfrentar los desafíos que se abrían con la revolución y construir el socialismo. Para ello resultaba imprescindible un trabajo de “concientización” que le permitiera escapar a la “alienación” engeguecedora provocada por el sistema capitalista que lo condenaba al sometimiento y reconocer su lugar como agente activo de la historia en la lucha por la liberación del pueblo. La “revolución cultural” propugnó campañas de alfabetización, la universalización de la educación superior a través de la “Universidad de las Villas”, el acceso de los sectores marginales –en especial de los campesinos y obreros– a la cultura y el relevo de la “universidad europea” por la “universidad americana” (“que la universidad se pinte de negro, de mulato, de obrero, de campesino”, sostiene Fernández Retamar en *Calibán*). Se apostaba a una educación que sustituyera la instrucción de corte liberal por otra de matriz marxista, en coincidencia con lo que Paulo Freire llamaría la “pedagogía del oprimido” en el libro homónimo publicado en 1968, donde define un modelo educativo que se volverá modelo en América Latina con su aporte de una “pedagogía crítica”, liberadora, factible de desarrollar la conciencia sobre los problemas sociales.

Para esta tarea emancipatoria, no solo cubana sino latinoamericana, se precisaba oír las voces de los sectores oprimidos y conocer sus problemas, leer sus historias y sus luchas, que se vierten en el testimonio de los informantes locales. Este oficiará como el manual de estudio de esta pedagogía del oprimido, ya que allí se esparce la “experiencia” de los pueblos en contraposición a la educación formal de las escuelas del Estado.

Un abanico de diversos intelectuales (provenientes de la política, de la etnología, del arte, de la pedagogía, del periodismo y otras disciplinas) coopera en esta tarea de recoger las voces de los informantes, transmitir estas demandas políticas al terreno

cultural, literario o educativo y autorizar, legitimar e institucionalizar sus testimonios en el campo letrado. Y es en este vínculo entre el intelectual (que suele ser ciudadano, de clase media, letrado y escriturario, hablante nativo del español, de circulación internacional) y el informante (que en general es habitante rural o de una comunidad, de clase obrera, activista o dirigente, hablante nativo de alguna lengua indígena, perteneciente a una cultura oral, de circulación local) donde se dirime la política central del testimonio. De allí que el testimonio se configure como un arte para el pueblo en clave “realista” y distante de la experimentación vanguardista, en una lengua sencilla y apta para los sectores analfabetos, capaz de traducir los requerimientos revolucionarios, según sostienen sus defensores.

Podemos distinguir subgéneros dentro de este testimonio. Por un lado, el testimonio etnográfico, con la publicación de títulos como *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, considerado el texto fundacional del género, que será continuado por otros textos claves como *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977), de Moema Viezzer, y *Me llamo Rigoberta Menchú* (1983), de Elizabeth Burgos Debray. En estos volúmenes, un informante (Esteban Montejo, Domitila Barrios de Chungara y Rigoberta Menchú) da a conocer en entrevistas con un letrado la particular experiencia de la comunidad a la que representa con sus luchas y desafíos. Por el otro, el testimonio guerrillero recoge las experiencias revolucionarias enfocadas en la lucha guerrillera y descritas o protagonizadas por sus líderes, como *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), de Ernesto “Che” Guevara, o *La historia me absolverá* (1953), de Fidel Castro. Y, finalmente, los testimonios periodísticos canalizan las denuncias realizadas desde cierto periodismo alternativo sobre los crímenes de Estado frente a una prensa oficial que los silencia: sus ejemplos más nombrados son *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, y *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska.

Estos tres tipos del testimonio revolucionario dan cuenta del proyecto emancipatorio y se constituyen en sus vehículos: mientras en el testimonio guerrillero toman la voz los líderes y combatientes que forman el brazo armado y conductor de la revolución, en los testimonios etnográficos son los subalternos, aquellos que la revolución se ocupará de redimir y empoderar, quienes logran hablar, ser escuchados e incluso formar parte de las fuerzas de liberación. En el testimonio periodístico, en cambio, se interpela al Estado represor indagando y mostrando sus crímenes. De este modo se dibujan las tres vigas del edificio revolucionario cuya lucha emprendida por guerrilleros y subalternos se dirige al Estado criminal.

En un segundo momento, durante las aperturas democráticas en el Cono Sur, luego de las dictaduras que asolaron la región, el testimonio se redefine para dar cuenta de las

violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo por los terrorismos de Estado. Mientras en la primera ola el testimonio se legitima y sirve a los intereses revolucionarios, la defensa de los derechos humanos constituye, en cambio, la matriz de su reinstitucionalización durante la segunda ola, lo que implica un considerable cambio de paradigma desde las décadas de 1960 a la de 1980.<sup>4</sup>

La publicación en la transición democrática de la Argentina del volumen *Nunca Más* en 1984 va a marcar esta reinstitucionalización del testimonio en América Latina, ahora bajo la matriz de los derechos humanos. El corte con el período anterior y el proceso de renovación no es menor ya que este cambio de paradigma hacia los derechos humanos inaugura un nuevo universo cultural con la introducción de un lenguaje propio, inéditos imaginarios y nuevos modos de intervención del arte en el marco de las resistencias al terrorismo de Estado y de las luchas por la memoria, verdad y justicia. En esta segunda ola se produce una inundación testimonial, una “era del testigo”, diría Annette Wieviorka.

El testimonio se vuelve central, ya que cumple una destacada función informativa a través de la cual se dio a conocer a la ciudadanía el funcionamiento de la entera maquinaria dictatorial que operaba en la clandestinidad, sirve como prueba para la justicia en el Juicio a las Juntas Militares y conforma un archivo para diversos usos, entre los que se encuentran las apropiaciones que la literatura y el arte hacen con él. Los testimonios de víctimas, como el *Nunca Más*, y de *perpetradores*, como los tres volúmenes de *In Memoriam* (1998), del general Ramón Díaz Bessone, considerado la contrapartida militar del *Nunca Más*, constituyen la primera tipología en esta segunda ola que nos permite visualizar a las dos principales fuerzas enfrentadas en dictadura y en democracia. Luego, se va configurando una familia testimonial que refleja diversas experiencias padecidas bajo el terrorismo de Estado: los testimonios de la primera generación y de las/os hijas/os de las víctimas, los testimonios de mujeres, los testimonios del exilio, los testimonios carcelarios, los testimonios de exmilitantes revolucionarios, los testimonios de las/os hijas/os desobedientes, entre otros (Basile 2020).

Este tipo de testimonio dispuesto a revelar la ingeniería del terrorismo estatal opta por dirigirse al Estado para reclamar justicia empleando argumentos fundados en los derechos humanos (Crenzel, 2008). Un giro que privilegia la memoria de los genocidios y las víctimas bajo el clima de derrota de los movimientos insurgentes. Se va a vincular a la

---

<sup>4</sup> No obstante esta distinción entre dos matrices testimoniales, es posible detectar testimonios transicionales, donde se exhibe el pasaje de uno a otro modelo, testimonios híbridos, que cruzan ambas matrices, o ciertos textos que vuelven a inscribir astillas de la épica revolucionaria en tiempos de democracia.

tradición testimonial surgida en torno a la Shoah -considerada como un tropo universal (Huyssen, 2002) en la era globalizada- y al *boom* de la memoria en su multidireccionalidad (Rothberg, 2009), recuperando categorías y debates para ajustarlos o mostrar sus diferencias con las experiencias argentinas y latinoamericanas. Pero también el diálogo con la propia tradición testimonial latinoamericana influirá en la factura de este segundo testimonio.

El testimonio reformula su estatuto ante los nuevos desafíos. Conserva el valor de “verdad”, la capacidad referencial, e incluso sirve como prueba para la justicia, pero en ocasiones puede perder exactitud frente a los datos aportados por la historia o su sintaxis puede quebrarse por las heridas del trauma. La figura privilegiada del testigo ahora es el “sobreviviente”, la “víctima”, pero también los familiares, ciudadanos ocasionales y algunos perpetradores. En cada caso, el acto de testimoniar adquiere características propias, considerando además la diversidad de medios y escenarios (textos, juicios, televisión, prensa, museos, por nombrar algunos). Se sustituye la lengua político-ideológica-revolucionaria (oprimidos, opresores, rebelión) por la narrativa humanitaria que apela a pretendidos valores universales (víctimas, victimarios, derechos humanos, justicia).

En segundo lugar, nos preguntamos: ¿qué es aquello que podemos considerar un testimonio? En esta línea, otra de las características en esta nueva reemergencia del testimonio es que se amplía y diversifica notablemente hasta abarcar no solo testimonios orales, escritos o imágenes fotográficas y filmaciones, sino también: objetos de los archivos personales de las familias de los desaparecidos o aquellos recuperados en los centros clandestinos; edificios que funcionaban como centros clandestinos de detención, recuperados como museos y sitios de memoria; baldosas y adoquines colocadas en las calles con los nombres de las víctimas; la señalética, cuyos carteles marcan el territorio denunciando los crímenes de lesa humanidad, los testimonios textiles en bordados y arpilleras, entre otros. Solo mencionaremos de un modo general –ya que resulta imposible desarrollar esta perspectiva– que cada tipo de testimonio configura un diverso modo de narrar o representar el pasado reciente desde sus propios lenguajes, de abordar y trabajar la memoria, de afrontar el desafío de expresar la violencia extrema.

La recuperación del testimonio desde el trabajo con los procedimientos literarios y artísticos para intervenirlo es el tercer movimiento que caracteriza su nueva lógica en esta segunda ola del género. Estos estrechos maridajes entre testimonio y literatura van a revertir, en gran medida, ciertos abismos que en la primera vertiente distanciaban y hasta oponían ambos discursos. El primer modelo de testimonio surgido de la matriz revolucionaria desató un vasto movimiento de la crítica tendiente a cuestionar la institución

literaria por su carácter burgués y letrado que dejaba fuera gran parte de las producciones de comunidades cuya lengua madre no era el español, que no empleaban la escritura ni tenían acceso al circuito de publicaciones radicado en las urbes. Se propuso, entonces, una concepción “amplia de la literatura” (Prada Oropeza, 1986, p. 18) para poder incluir el testimonio, en especial el etnográfico, dentro de la literatura latinoamericana y reconocerlo como un “hecho literario” (Skłodowska, 1992, p. 91-97).

En ese primer escenario, el vínculo del testimonio con la institución literaria ha sido conflictivo y complejo: en tanto género subversivo, interpela el estrecho y clasista canon al mismo tiempo que se solicita paradójicamente su inclusión institucional en la literatura latinoamericana. En tanto género híbrido, es situado alternativamente dentro de la novela, en el espacio extraliterario o en el margen de la institución literaria. No obstante, en un movimiento centrípeto, la crítica procuraba una y otra vez incluir estas textualidades, reacias a la ficción y poco atentas a las dimensiones estéticas de la escritura<sup>5</sup>, en la categoría de lo literario para darles legitimidad, hacerlas visibles, configurar un público lector que las consumiera, es decir, para darles el derecho de ingreso a la tan prestigiosa literatura latinoamericana de la década de los 60 y a su canon. Al mismo tiempo, cuestionaba su carácter ilustrado, urbano, escriturario, monolingüista, que –se decía– poco reflejaba la realidad de América Latina.

Como vimos, estas propuestas se vinculaban a los nuevos proyectos pedagógicos surgidos en torno a la revolución cubana. Resulta significativo que el ya clásico volumen editado por René Jara y Hernán Vidal lleve por título *Testimonio y Literatura*. Esta preocupación responde a una consideración política de la institución literaria como un espacio que no está ajeno a las tensiones que sacuden la historia latinoamericana, sino que, por el contrario, allí se escenifican las diferencias entre los sectores hegemónicos poseedores de las letras y las comunidades de carácter vernáculo situadas en el margen de la “ciudad letrada” (Rama, 1984). Esta heterogeneidad (Cornejo Polar, 1978) sería, sin embargo, la característica del campo literario latinoamericano.

En cambio, el testimonio actual, que ya ha conseguido un lugar propio, autónomo, consolidado y reconocido, con modalidades y circuitos específicos, y se desenvuelve en otro contexto muy diferente al anterior, no se interesa ya por el reconocimiento de la literatura y ahora es desde la literatura que se lo recobra como un material con el cual

---

<sup>5</sup> En este giro no sería el valor estético ni el empleo de la ficción lo que acerca el testimonio a la literatura, sino la configuración de un relato con unidades de acción, secuencias y el uso de mecanismos narrativos. John Beverley se preguntaba: “Pero ¿qué es, precisamente, un testimonio? [...] ¿Algo con un valor esencialmente ‘documental’, extraliterario, o un nuevo género literario?” (1987, p. 7).

trabajar y experimentar. Si en los 60 el testimonio constituía una alternativa a la literatura del *boom* latinoamericano y entre ambos parecía existir un abismo de diferencias en cuanto a las estéticas (realismo socialista versus realismo mágico o maravilloso), en el modo de articularse con la revolución (escritor revolucionario versus escritor comprometido) y en los circuitos de producción y circulación (marginales y hegemónicos), en cambio ahora hay diálogos e intercambios, negociaciones, reapropiaciones e incluso contaminaciones que, como la autoficción o la docuficción, vuelven difícil distinguir qué le corresponde a cada discurso.<sup>6</sup>

Las interferencias ocasionadas en el estatuto del testimonio por los procedimientos literarios y artísticos por el empleo de metáforas y tropos, por el uso de entramados de diversos géneros literarios, por las escrituras y estéticas elegidas, suelen provocar un notable desvío e incluso cruzan algunos tabúes referidos a los modos de representar el mal radical. La intromisión de la ficción e incluso de la ciencia ficción que atenta contra la integridad referencial y hace tambalear la lógica verdad/falsedad, sin embargo, desarma la tiranía de lo factual para despertar otros saberes. La introducción de espectros y fantasmas permite la apertura a las pulsiones del inconsciente y permite darle la palabra a los desaparecidos y a los muertos. El humor y la ironía, que parecen ir contra el decoro de una experiencia límite de violencia, sin embargo, sirven como distancia necesaria para construir el relato. Los anacronismos y los quiebres espaciales se constituyen en vías para fraguar encuentros imposibles y al mismo tiempo exhibir los vacíos dejados por los desaparecidos. Las lagunas de la memoria, las fracturas del relato, las escrituras no miméticas que parecen boicotear la efectividad jurídica del testimonio, en cambio delatan los efectos corrosivos de la violencia sobre la coherencia de la lengua. Estas operaciones que la revuelta del arte siempre se permite, estas torsiones, sin embargo, no reniegan, sino que mantienen el valor de verdad intrínseco del testimonio aun cuando lo problematizan.

Así, desde un movimiento centrífugo el testimonio, cuyo grado cero es el testimonio punitivo elaborado en la escena jurídica, se instaura como plataforma para luego fugar de su pacto de verdad-realidad y contaminarse con (o alimentarse de) la perturbadora ficción,

---

<sup>6</sup> La autoficción se ha convertido en uno de los géneros más emblemáticos en la escena memorialista de la literatura (Alberca, 2007; Arfuch, 2013) a partir de las posibilidades que abre la doble y simultánea apuesta a la ficción y a lo "real" o "documental" para las fallas de la memoria. La ficcionalización del relato autobiográfico o testimonial permite llenar las lagunas de la memoria, cuestionar las certezas de lo que se expone como una representación fidedigna de lo "real", explorar aquellas zonas fantasmáticas a las que no siempre llega el testimonio, entre otras perspectivas, en cambio la dimensión autobiográfica afirma la factualidad de la experiencia sufrida por el narrador. En la literatura de hijos/as, el predominio de las autoficciones permite afirmar la experiencia y las secuelas del terrorismo de Estado padecido por ellos durante la infancia, así como imaginar los huecos de la memoria infantil y ahondar en sus significaciones (Basile, 2019).

el incómodo humor, los sueños, las pesadillas y los fantasmas, los anacronismos, para babelizar las hablas miméticas del realismo, escapar a las certezas y exhibir los mecanismos lingüísticos fabricantes de la ilusión referencial, así como también para mostrar una lengua dañada por el impacto de la violencia y una gramática dislocada por el quiebre de sentido que toda experiencia traumática puede acarrear.

Estos testimonios, que suelen ampliarse y extenderse hasta conformar un libro, se abren para incluir, según cada caso, otras perspectivas sobre lo vivido: un nivel reflexivo, que va más allá del dato y procura comprender la estructura de los Centros Clandestinos de Detención, la índole de los represores, las posibilidades, decisiones y actitudes de sus compañeros detenidos, entre tantas otras cuestiones que incluyen hasta inquietudes filosóficas sobre la vida y la muerte; una mirada cultural, que sobrepasa el foco limitado a lo ocurrido durante la detención-desaparición y permite, de algún modo, visualizar y comprender el contexto sociocultural contemporáneo; una dimensión política, que va más allá de la víctima inocente y despolitizada al reponer la militancia anterior del testigo, sus posiciones durante la prisión en especial en torno a la “colaboración” y la “zona gris”, y sus reflexiones sobre el futuro de la lucha armada (la derrota, la autocrítica, la nueva militancia en torno a los DD.HH.); una indagación metacrítica, que involucra un cuestionamiento sobre los procesos de construcción de la memoria y la “verdad”, y sobre los límites y modos de la representación de las barbaries; una incursión afectiva, que descubre los sentimientos más íntimos y privados, tanto los padecimientos durante la prisión como las nostalgias por la familia y los compañeros.

### **Escrituras de la catástrofe en clave vanguardista**

Sólo me voy a detener en un texto que lleva hasta el límite el estatuto testimonial, ya que está configurado a partir de la intervención de procedimientos vanguardistas. Se trata de *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* (2007), de Susana Romano Sued, aunque muchos otros textos hacen uso de las rupturas vanguardistas, como *Una sola muerte numerosa* (1997), de Nora Strejilevich, *La escuelita* (1983), de Alicia Partnoy, *Pasos bajo el agua* (1987), de Alicia Kozameh o *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber Bicecci. Son productos extremos si pensamos en las crispaciones que las vanguardias causaban a los críticos defensores del llamado realismo socialista. Basta recordar el rechazo ya esgrimido por Georg Lukács -quien la consideraba un producto de la decadencia de la burguesía- que fue reiterado en estas latitudes y fracturó el campo literario entre las tendencias realistas del testimonio y las vanguardistas del *boom* latinoamericano.

Bajo estas perspectivas, la apuesta a las rupturas y experimentaciones por parte de esta segunda ola resulta toda una novedad, un giro destacable, casi diríamos un escándalo para la tradición testimonial. Sin embargo, es el empleo de procedimientos centrados en la fragmentación lo que vehiculiza el significado fundamental y profundo del terrorismo de Estado, es decir la producción de una “catástrofe” y de los “desaparecidos” (Gatti, 2011) que impacta en diversos ámbitos que van desde la sociedad hasta los saberes, provocando quiebres, agujeros, ausencias, fallas en los lenguajes. El arte y la escritura se hacen cargo de estos cimbronazos a través del uso de procedimientos rupturistas. Surge, entonces, la necesidad de volver a pensar, para esta coyuntura, los nuevos vínculos que brotan entre las perspectivas vanguardistas y las fracturas del terrorismo de Estado. Cabe preguntarnos, entonces, en qué medida se reinscribe la vanguardia en las escrituras de la catástrofe, de qué modo se vectorizan el extrañamiento (*ostranenie*) y el *shock* de los receptores, cuál es el perfil de estas nuevas obras inorgánicas que Peter Bürger supo analizar en su conocida *Teoría de la vanguardia* (1987).

El “signo vacío”, aquello que para Bürger es la médula, la materia primera, de la práctica de la fragmentación, acá corresponde real y metafóricamente a la figura del desaparecido. Lo “nuevo” también se hace presente, aunque ya no refiere a la ruptura que la modernidad ejerce en la tradición, en lo dado, en lo conocido, en lo vigente como esgrimía Theodor Adorno, sino que remite al carácter inédito de la maquinaria desaparecedora que también rompe radicalmente con lo estatuido. Asimismo, la “alegoría” que Peter Bürger retoma de Walter Benjamin para considerarla como la categoría central de una teoría de las obras de vanguardia, es recuperada en estos testimonios experimentales, en especial, a través del uso del montaje. Este procedimiento ha sido ampliamente utilizado en la fotografía, si pensamos en Lucila Quieto, en Gustavo Germano y Gabriela Bettini, para solo mencionar unos pocos, pero también en la escritura.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> En *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural* (2011), Luis Ignacio García explora la paradoja de la representación de lo irrepresentable procurando escapar tanto a las tesis sobre la imposibilidad como a quienes pretenden dar con una imagen completa del horror. Emprende un exhaustivo recorrido teórico sobre diversos debates y posiciones que lo conduce a privilegiar una dialéctica entre lo sublime y el montaje -luego revisitada por la dialéctica entre alegoría y montaje desde la perspectiva de Walter Benjamin que luego es recuperada por Peter Bürger para desarrollar el concepto vanguardista de obra de arte inorgánica. Lo sublime (de Kant a Lyotard) nos recuerda que hay un exceso insalvable y expresa la imposibilidad de representar, ya que el shock de la violencia extrema excede los marcos de inteligibilidad, las formas de la imaginación y el registro de la conciencia. En cambio, el montaje vanguardista (Benjamin, Bürger, Didi-Huberman) asume el riesgo de la representación y vehiculiza esa necesidad, pero la realiza introduciendo la contingencia en la construcción de imágenes múltiples, dialécticas, fragmentarias quebrando la fragua de una imagen absoluta, única y definitiva. También la pareja complementaria entre alegoría y montaje apunta en el mismo sentido. Si ambos parten de la experiencia de una disolución, de una pérdida, la alegoría es el melancólico (anti-) monumento

La producción de una obra alegórica o inorgánica se construye a partir del montaje de materiales que son arrancados del contexto al que pertenecen, de su función, de su significado (son “signos vacíos”), separándolos y fragmentándolos de la totalidad a la que pertenecían. Además, el montaje no oculta, sino que exhibe su artificio, muestra las costuras que pretenden unir los fragmentos y con ello impide la configuración de una totalidad armónica, de una síntesis, de una reconciliación. Bürger, desde su mirada historicista, distingue dos momentos: lo alegórico barroco y lo alegórico vanguardista.<sup>8</sup> Mientras el primero -detectado y analizado por Walter Benjamin en su libro *El origen del drama barroco alemán*- expone la devaluación del mundo terrenal en favor del más allá, la alegoría vanguardista expresa una afirmación desgarrada y angustiada ante el mundo moderno. Un momento diferente estaría dado por esta reinscripción de procedimientos vanguardistas en las escrituras testimoniales: la fractura no atañe ni al quiebre religioso ni a la ruptura de la modernidad, sino a la catástrofe de la desaparición como signo de una violencia radical e inédita que desarticula las categorías, los conocimientos, la lengua, la escritura y las imágenes para inaugurar nuevas obras inorgánicas<sup>9</sup>.

---

de la destrucción, que en su absorción meditativa ante las ruinas se resiste a toda pretensión de idealización; mientras que el montaje es el método de construcción que el materialista histórico emplea, como ingeniero, para levantar, con esas ruinas de la historia, un “armazón” filosófico para preparar el “despertar histórico” que es en Benjamin la acción política (y no la melancólica meditación), afirma Luis Ignacio García (2011, p. 124). A partir de estas reflexiones, García se vuelca al análisis de tres ensayos fotográficos de Lucila Quieto, Gabriela Bettini, Gustavo Germano y una propuesta escultórica-fotográfica de Nicolás Guagnini.

<sup>8</sup> Idelber Avelar, en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), elige el concepto de alegoría -en la estela de Walter Benjamin, cuyos objetos privilegiados son las pérdidas, las ruinas y los cadáveres- con la finalidad de ponerlo a funcionar en la posdictadura del Cono Sur para leer la derrota de la historia en paralelo a la crisis de la narración en su imposibilidad de representar el fundamento último. Asimismo, en su vinculación con el psicoanálisis (Abraham y Torok), la alegoría con su resistencia a la figuración sería la palabra impronunciada, distorsionada o críptica del trauma, sería la manifestación de la cripta en la cual se sepulta el objeto perdido, el objeto enterrado vivo, condenado a una existencia espectral e impedido de alcanzar el duelo. Avelar explora en un corpus de literatura de la posdictadura la irreductibilidad de la derrota como fundamento de la escritura literaria y el devenir cripta de ciertos nudos reminiscentes como una de las marcas que señalan el giro hacia la alegoría y el fin del *boom* latinoamericano con su apuesta a lo mágico.

<sup>9</sup> Ana Forcinito también encuentra procedimientos de fragmentación, así como de acumulación, en diversos testimonios en *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura* (2012). Parte del concepto de “umbral” para indagar tanto los límites como las posibilidades del testimonio, lo que ilumina su carácter “paradojal”. Señala el umbral del testimonio frente a lo jurídico, ante las lagunas de la memoria, frente al umbral de los Centros Clandestinos de Detención focalizando en la ESMA, al umbral del género sexual en la militancia, el secuestro y la detención, y al umbral del duelo y la presencia de lo espectral. Remite a la paradoja estatuida entre la necesidad de testimoniar una verdad completa y las lagunas y silencios que acechan a todo testimonio. En esta línea indaga en un corpus formado por *Una sola muerte numerosa*, de Nora Strejilevich, *La escuelita*, de Alicia Partnoy, y *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh, las fisuras, fragmentaciones, saltos, silencios y lagunas de la memoria que horadan el relato sin por ello perder su valor de verdad. Por el contrario, propone redefinir el género a partir de

En nuestro caso, recolocamos la factura del testimonio de la segunda ola en la tradición previa del testimonio revolucionario, tal como lo estamos llevando a cabo, para iluminar los cambios radicales respecto a las vanguardias entre sus dos olas. Pero también podemos preguntarnos -aunque no demos una respuesta- cómo recolocamos este nuevo giro vanguardista en las tradiciones tan particulares de las vanguardias y neovanguardias latinoamericanas (creacionismo, estridentismo, ultraísmo, modernismo brasileño, el *boom*, las vanguardias enraizadas, el indigenismo vanguardista y tantos otros ejemplos) que ahora focaliza en las rupturas fraguadas por el terrorismo de estado. Además, en muchas ocasiones los textos suelen ir más allá de estas quebraduras e incluir procedimientos de reintegración, configurando dos estéticas características.

En principio, si bien no nos parece que puedan establecerse determinadas poéticas como propias en este movimiento testimonial, sí creemos que algunas tendencias se destacan. Sin descartar otras vías, vamos a señalar dos líneas. Por un lado, las *estéticas fragmentarias* dan cuenta de los quiebres, pérdidas, vacíos, desarreglos, desarticulaciones provocadas por la extrema violencia política a través de diversos procedimientos rupturistas que resquebrajan la sintaxis, la coherencia del hilo del relato, los parámetros temporales y espaciales y la integridad del narrador. Por otro lado, ciertas estéticas proliferantes procuran suturar este vacío, llenar los huecos, restaurar la integridad del relato, darle la voz a los desaparecidos, a través de procedimientos como la enunciación colectiva que va completando las lagunas de la memoria, la apelación a espectros y fantasmas o el uso de la prosopopeya, que ensayan recuperar el testimonio de los hundidos, la multiplicación de lenguajes y escrituras que asedian una y otra vez la condición irrepresentable de la maquinaria desaparecedora, el uso del humor, la ficción o las imágenes como distancia ante el horror, que, sin embargo, permite decirlo, y el montaje y el collage como técnicas restitutivas. Pero de ninguna manera estos procedimientos terminan por crear una obra orgánica; por el contrario, estas proliferaciones se levantan contra la devastación, asedian ese vacío, despliegan lecturas, rearmen lo roto, pero lo hacen mostrando las cicatrices, dejando a la vista las costuras, exhibiendo las pérdidas, desconcertando el hilo del relato, espectralizando los sujetos. Se trata de figuras del suplemento, de la prótesis, para decirlo en términos de Jacques Derrida (2007): al mismo tiempo que estos procedimientos procuran llenar el vacío del miembro faltante, hacen ostensible su falta. Son, como el

---

las “ausencias del saber” y de sus “faltas epistemológicas”. A contrapelo del testimonio jurídico con su exigencia de un “saber completo”, la literatura y la ficción constituyen el lugar donde estas grietas son posibles y logran significar (pp. 133-154). En segundo momento, Forcinito detecta estrategias de cohesión para superar los vacíos, en especial las reconstrucciones colectivas y el uso de varios enunciadores.

*pharmakon*, figuras duales: remedio y veneno, enfermedad y cura. De este modo, toda intención de reconstituir las partes fracasa, pero es ese fracaso la mayor significación de estas poéticas. Por ello, los textos suelen articular ambas tendencias.

*Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera* (2007), de Susana Romano Sued, resulta un claro ejemplo del cruce, ya desde el título, entre el “procedimiento” desaparecedor puesto en marcha por los grupos de tareas dentro de los CCD y el uso de “procedimientos” literarios centrados en la sustracción para dar cuenta de esas prácticas de la destrucción.

Antes de ingresar a su análisis, interesa explorar la compleja relación que *Procedimiento...* establece entre el testimonio y la ficción, entre el dato autobiográfico y el ficticio. Por un lado, resulta innegable la marca autobiográfica, ya que Susana Romero Sued estuvo efectivamente secuestrada unos meses en el CCD La Ribera, situado en Córdoba, por lo que responde así al “yo estuve allí” del testimonio. Desde este punto de partida, el texto se corre de la experiencia propia y se abre a la ficción para ir más allá de aquella sujeción. Si para María Semilla Durán esta obra “abreva abundantemente de la poesía”, si para Ana Casado Fernández estamos frente a una “novela”, si para Estefanía Di Meglio puede comprenderse como una ficción testimonial o una novela experimental; para la propia autora se trata de “una creación literaria, ficcional, que ha recurrido por cierto a fuentes objetivas, documentos, experiencias personales, literaturas varias, películas, relatos testimoniales, pero es ficción” (Engler, 2009). Por otro lado, Susana Romero Sued fue testigo ante la CONADEP y durante los juicios (Engler, 2009). Pero la escritura de *Procedimiento...* procura escapar al formato del testimonio punitivo para crear un testimonio que sea un legado histórico para las generaciones venideras, tal como se sugiere en el inicio y al final del texto cuando el hijo (o la hija) de la narradora encuentra el rollo de papel que sería el testimonio manuscrito de este libro (Romano Sued, pp. 19, 160). De este modo, sin negar una evidente apoyatura testimonial, *Procedimiento...* resulta un caso particular ya que procura correrse hacia los extremos de la ficción, del lenguaje poético y de la experimentación vanguardista.

La crítica e incluso la misma autora han enumerado exhaustivamente los procedimientos rupturistas del texto que terminan por destacarlo como un claro ejemplo de un testimonio en clave vanguardista. Tanto María Semilla Durán (2012), como Ana Casado Fernández (2017), Estefanía Di Meglio (2020) y Susana Romano Sued, en la entrevista con Verónica Engler (2009), han analizado la tendencia a la fragmentación, a la ruptura, tal como anotaremos a continuación retomando sus artículos. La tapa de la primera edición del 2007 fue rota en cada ejemplar por la mano de quien fuera su diseñador, Miguel de

Lorenzi, revelando “uno de los elementos medulares del discurso narrativo-poético del libro: la rotura” (como aparece citado en Casado Fernández, p. 41 y Di Meglio, p. 159). En el título “Procedimiento”, que aparece impreso repetidamente en la parte superior de cada una de las páginas del libro, se eliden algunas letras según cada caso remitiendo “a los miles de (cuerpos) desaparecidos” (Casado Fernández, p. 43). La temporalidad se extravía, desordena su linealidad, pierde su capacidad de referencia, se vuelve arbitraria en la experiencia del centro clandestino de detención: no se nombran los meses ni los días de la semana –“Día tres, hora tres” (p. 15)- y con ello se desarticula uno de los dispositivos del diario íntimo (Semilla Durán, Casado Fernández). Los antes y los después se borran en aras de una eternidad intermitente. El espacio se fractura entre un “acá” del CCD, signado por las múltiples pérdidas y por la imposibilidad de nombrar, enterrar y duelar a los desaparecidos, y un “allá” de la sociedad, que vive sus fiestas simulando ignorar las desapariciones, pero se permite un rito funerario con sus muertos (Semilla Durán, Casado Fernández). El relato pierde su continuidad, erosiona la lógica encadenada y sucesiva de las acciones y privilegia el montaje de fragmentos. También la supresión se vuelca en la sintaxis al eliminar las pausas y los signos de puntuación provocando una acumulación de palabras que trastorna el ritmo de la frase. La gramática es amputada al elidir los artículos definidos y los posesivos “como un modo de desarticular y de indicar el despojamiento de toda condición humana”, sostiene Romano Sued (Semilla Durán, Casado Fernández, Di Meglio).

A las voces se les quitan sus nombres y sus identidades y se convierte a las detenidas en formas espectrales. Los cuerpos de desintegran, desmiembran y descoyuntan en órganos separados ante el impacto de las torturas, de las vejaciones, de las violaciones, del abuso sexual, pierden su vínculo con la persona y destituyen su conciencia para poder sobrevivir, un desquicio que se nombra a partir del procedimiento de la enumeración caótica: huesos, costillas, vientres, manos, brazos, pelvis, ingles, muslos, rodillas, nalgas, caderas, etc. La apropiación de los y las hijas nacidas en cautiverio de las detenidas, así como el robo de los bienes de las prisioneras, constituyen otras vía de sustracción (Semilla Durán, Casado Fernández, Di Meglio).

A contrapelo de estos procedimientos de rotura, elisión, sustracción, fractura, eliminación, amputación, descoyuntamiento (cuyo centro es la desaparición), el texto insta una política de la reparación y de la reconstrucción a través del acto de testimoniar de las detenidas, que aparece constantemente aludido como única valla a tanta sustracción. El testimonio permite decir lo borrado, levantar la memoria ante el olvido, denunciar lo desaparecido, dar sentido a lo incongruente, devolver la humanidad y

dignificar a las víctimas. El texto abunda en términos relativos al vínculo, la unión, la recomposición, el tejido, el entrelazamiento, la conexión que “reconstruye las historias individuales y preserva los nombres desaparecidos” (Semilla Durán, p. 121). Ello no implica proyectar una síntesis armoniosa ni recomponer y reintegrar los fragmentos para formar una totalidad, sino construir un texto descoyuntado como lo es el de Susana Romano Sued. El texto es a la vez “cicatriz” (Casado Fernández) o “ruina” (Di Meglio)<sup>10</sup> y “memorial” (Semilla Durán). Por todo ello, *Procedimiento...* se constituye en un texto que reinscribe la vanguardia en la factura del testimonio y se propone provocar, a su modo, un corrimiento, un impacto, digamos un *shock*, en el lector.

### Intermedialidad

El campo de la literatura y las artes se ha visto, por otra parte, sacudido por notables cambios en las últimas décadas que favorecerían la complicidad entre diversas expresiones del arte, tales como explican las perspectivas en torno a la *intermedialidad*. Por un lado, ya nadie, o pocos, intenta buscar el absoluto literario o conservar la pureza testimonial, por el otro, muchas expresiones artísticas combinan literatura, música, baile, imagen, de modo que una zona del corpus está formada por estos productos híbridos y la crítica literaria se abre hacia la crítica del arte.

La creciente importancia de los medios tecnológicos o digitales y su influencia y aporte a las prácticas artísticas han puesto en foco el análisis de la intermedialidad como una nueva vía para comprender estos espacios de intercambio. Provoca la difuminación de las tradicionales fronteras formales y de géneros al incorporar los medios digitales a las prácticas culturales, crea espacios intermediales contruidos a partir de la amalgama entre diversos modelos de representación y creación de significados y da lugar a la proliferación

---

<sup>10</sup> Estefanía Di Meglio (2020) vincula el uso del fragmento que Susana Romano Sued hace en *Procedimiento...* con las perspectivas de Walter Benjamin sobre el traperero como una figura de escritor que recoge y trabaja a partir de los restos, desperdicios y ruinas dejadas por el capitalismo. A su vez, reconecta estas perspectivas con la escritura fragmentaria del testimonio atravesado por el trauma. También resulta interesante el análisis, en esta estela, del testimonio *La venganza y otros relatos*, de Ulises Gorini: “Ulises Gorini es quien escribió la más exhaustiva historia de las Madres de Plaza de Mayo. Publicó dos importantes y extensos tomos sobre tal historia (...) No obstante, a pesar de lo extenso de tales libros, hubo testimonios, relatos, historias al fin, que quedaron fuera. La razón: no cuadraban en el marco de las leyes del discurso historiográfico. De este modo, en 2017 publica el libro *La venganza y otros relatos*. En él, incluye relatos que las Madres le contaron pero que no cuadraban en las leyes del discurso historiográfico, con lo que no formaron parte de sus dos tomos. Se modulan relatos acerca de micro resistencias de las Madres frente a un poder autoritario en todos sus niveles, historias que hacen coincidir en una misma noche nietos perdidos y abuelas que nunca supieron de ellos, relatos que rozan los límites del género fantástico, donde el hijo desaparecido siempre está presente, argumentos en los cuales lo onírico es parte de la matriz discursiva, tramas, en fin, en las que las dudas son más (y más reveladoras) que las certezas.” (pp. 161-162).

de textos, intertextos, hipertextos o hiperficciones. De este modo, la intermedialidad deconstruye la pureza de los géneros y las jerarquías entre las artes. (Cubillo Paniagua, 2013; Rosano, 2017). En sintonía, Josefina Ludmer (2007) sostiene que el estatuto de la literatura en el presente estaría dado por la postautonomía, signada por el debilitamiento de la autonomía del arte, que da paso al régimen heterogéneo de ficción/realidad, o de lo real/virtual o a un intercambio entre la literatura y ciertos medios como la televisión, los blogs, internet, email, etc., tendientes a fabricar escrituras actuales de la realidad cotidiana.

¿Cómo podemos reflexionar sobre el lugar y las transformaciones del testimonio sobre la violencia de la historia reciente desde estos procesos de hibridación (autoficción y docuficción) en los nuevos contextos del presente (intermedialidad y postautonomía)? Es posible observar un cruce entre dos tendencias. Atestiguar el acontecimiento, afirmar la vivencialidad testimonial y autobiográfica del mismo (“yo estuve allí”) y dotarla de legitimidad a través del documento, pero atendiendo al mismo tiempo a las lagunas de la memoria, a los mecanismos de construcción de los referentes y a las posibilidades de la ficción para penetrar en aquello que ni el testimonio ni el documento pueden explorar, permite explicar la necesidad de estos géneros híbridos. Tanto la experiencia como el testimonio, aun cuando trabajan con lo “real”, se constituyen como espacios agrietados y controvertidos: la violencia radical, intolerable para el sujeto, provoca la escisión de la experiencia que queda latente, obtura la cognición y el arribo a las certezas.

La variedad de intercambios de testimonios y documentos con diversas formas de arte traza una de las líneas más productivas y creativas del presente, cuya riqueza sería imposible contabilizar, pero podemos mencionar algunos ejemplos. La reelaboración de fotografías de detenidos-desaparecidos, víctimas y familiares; el uso de documentos y testimonios en la producción cinematográfica; la configuración de *artchivos* (Cámara, 2022) a partir de materiales tomados de archivos judiciales o familiares; el género de la novela testimonial<sup>11</sup>.

*Mi vida después*, de Lola Arias, estrenada en 2009, permite visualizar estos procesos de hibridación en el teatro. En primer lugar, no estamos frente a una propuesta

---

<sup>11</sup> Entre otras perspectivas, Victoria García propone una variedad de subgéneros: “Las articulaciones que estos textos producen entre testimonio y ficción dan lugar a genericidades diversas y complejas. En algunos casos, se trata de narrativa de no ficción —*Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso (1984), *La Voluntad*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós (1997-1998), *Tucho*, de Rafael Bielsa (2014)—; en otros, de novelas basadas en hechos reales —*El fin de la historia*, de Liliana Heker (1996)—; otros son testimonios ficcionalizados —*La Escuelita*, de Alicia Partnoy (1986), *Pasos bajo el agua*, de Alicia Kozameh (1987)—; otros, finalmente, son expresiones de la autoficción testimonial —*Los compañeros*, de Rolo Diez (1987), *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2008), *Pequeños combatientes*, de Raquel Robles (2013)— . (García, 2018, p. 376)

exclusivamente ficcional, sino ante un biodrama que supone un trabajo (*remake*) a partir de la vida personal y biográfica del actor, en este caso de seis actores nacidos en los 70 y principios de los 80 que reconstruyen la juventud de sus padres e ilustran desde diferentes perfiles el contexto de violencia que en su momento vivieron: la muerte de un padre guerrillero, un padre oficial de inteligencia, un padre cura, otro empleado de un banco intervenido por militares y también aquellos padres que se exiliaron de Argentina, etc. En segundo lugar, estas *remakes* de escenas del pasado se disparan a partir de dispositivos testimoniales como fotos, cartas, ropa usada, juguetes, periódicos, grabaciones, libros, el expediente de un juicio, relatos y recuerdos que les permiten también despertar la imaginación, explorar esos destinos e imaginar el futuro. Lejos de una voluntad que reifique el pasado, Arias propugna reinventar el pasado en el presente. En tercer lugar, se entrelazan las historias de los performers con dispositivos escénicos muy variados, que articulan múltiples recursos musicales, coreográficos y multimediáticos. Por ello, *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, sostiene Arias (Brownell, 2009; González, 2020).

### **Artivismos**

La reconexión con los activismos sociales es otra de las notas que caracterizan, desde sus inicios, las producciones artísticas fraguadas en la escena memorial, dando lugar a lo que ha sido llamado artivismos. Diversas formas del arte se convierten en dispositivos performativos en los activismos convocados por los organismos de derechos humanos y otros colectivos, como las marchas, los escraches, los siluetazos, el arte callejero, las pintadas de murales, la instalación de señaléticas, las intervenciones en sitios de memoria, la colocación de baldosas, etc. Estas prácticas artístico-políticas combinan un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad.

Ya desde sus comienzos, las manifestaciones organizadas en el marco de las luchas por la memoria fueron incluyendo dimensiones estéticas visibles en la presencia de fotografías, cánticos, rituales, vestimentas, emblemas, etc. Pero también se han creado grupos de artistas que desde el arte colaboran con los activismos. Nos vamos a detener brevemente solo en dos ejemplos: el Siluetazo y el Escrache.

El inicio del Siluetazo suele situarse como iniciativa de artistas visuales en la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. Los manifestantes colocan sus propios cuerpos para el dibujo de la silueta que traza la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre gran cantidad de papeles que luego se pegan en los muros de la ciudad. Se apuesta así a representar la compleja índole

del desaparecido a través de “la presencia de la ausencia” que la silueta suscita y a interpelar tanto a las instituciones del Estado con el pedido de justicia, como a la conciencia ciudadana para que no olvide. Es una práctica política con un condimento “artístico” que testimonia con una imagen sin identidad individual, con un cuerpo-víctima vacío, colectivo, anónimo, que apunta –por un lado– a la cantidad y masividad agobiante de las víctimas producto de un plan sistemático de aniquilación, y que – por el otro– insta a la identificación con la víctima por parte del público (Longoni y Bruzzone, 2008).

El escrache fue creado por la agrupación H.I.J.O.S. como una vía alternativa de denuncia, a través del testimonio sobre un represor, en el contexto de impunidad de mediados de la década de 1990 bajo el gobierno de Carlos Menem. Se trata de una práctica a través de la cual los hijos eligen la casa de un victimario que sigue en libertad y visitan a los vecinos para contarles de quién se trata y cuál es su *curriculum mortae*. El acto de protesta consiste en arrojar pintura roja a las paredes de la casa, llevar carteles, colocar señalizaciones y entonar cánticos alusivos acompañados por la música, el baile, los movimientos y la alegría de alguna murga. Hay cierta ambivalencia en el escrache, ya que, por un lado, se ofrece como una forma autónoma de implementar una justicia paralela en época de impunidad (que “todo el país sea su cárcel”) y, por el otro, es un modo de señalar a un represor para que luego actúe la justicia. Se trató de una práctica legítima pero ilegal con una impronta estética juvenilista que recuperó marcas de las luchas políticas revolucionarias de la “juventud maravillosa” de los padres e instauró su propia militancia como una continuidad del legado de ellos: “Nacimos en su lucha, viven en la nuestra” (Dalmaroni, 2004, Cueto Rúa, 2008, Amado, 2009).

La señalética creada por el Grupo de Arte Callejero (GAC) que se utilizaba en diversas protestas y espacios y las marcaciones del espacio urbano a través de la colocación en las veredas de las *Baldosas por la Memoria* en Buenos Aires con los nombres de los vecinos detenidos-desaparecidos o los adoquines con los nombres de los detenidos por la DINA en la calle Londres 38 en la ciudad Santiago de Chile, constituyen algunos de los abundantes ejemplos de producción de dispositivos, objetos, acontecimientos, performances, etc.

En ciertos casos la performance, la literatura o la poesía han ingresado provocadoramente en el claustro de un juicio de lesa humanidad para interpellarlo. En esta línea, Julián Axat analiza una serie de intervenciones que los/as hijos/as de víctimas y detenidos-desaparecidos llevan a cabo en el escenario judicial cuando son convocados como testigos. La declaración de María Ester Alonso Morales (Bernal, 1974), nacida en cautiverio e hija del desaparecido Jacinto Alonso Saborido, durante el juicio de la Brigada

de Quilmes en 2019 finaliza con el recitado del poema “Madurar”. Malena D'Alessio relató en el juicio del ex centro clandestino Pozo de Banfield, que tramita en los tribunales federales de La Plata, las circunstancias de su secuestro junto a su padre José Luis Bebe D'Alessio en 1977, en una audiencia por Zoom en la que también terminó con el recitado de “Hijo de desaparecido”, un poema hip hop que compuso para Actitud María Marta, banda que integra desde hace años, mientras también militaba en H.I.J.O.S. Allí contó que decidió cerrar de ese modo su testimonio judicial, porque “la rabia se acrecentó en mí, y el rap me ayudó a sintonizar con esa rabia” (Axat, 2022). El acto performático de la escritora Raquel Robles (Axat, 2020) donde, en el momento de su declaración testimonial, acusa al Tribunal que está juzgando el secuestro y desaparición de sus padres. En este sentido llevó a cabo una suerte de performance sacrificial vía Zoom, dejando al descubierto su cuerpo, en el que estaban escritos los nombres de las víctimas del CCD por el que pasaron sus padres. En este corpus también se incluye la obra de teatro o performance *Cuarto intermedio-Guía práctica para audiencias de lesa humanidad*, en la que dos actores, un hijo de desaparecidos (Félix Bruzzone) y una hija de exiliados (Monica Zwaig), teatralizan, bajo situaciones desopilantes y hasta por momentos surrealistas, lo que ocurre en estos juicios durante sus momentos muertos (Centro de Teoría y Crítica Literaria – UNLP, 2023).

De este modo, las prácticas culturales de la memoria en el Cono Sur se caracterizan por denunciar las atrocidades cometidas por las dictaduras, interpelar a la justicia y a la ciudadanía, romper la autonomía del arte y mezclar las artes, invadir las calles, participar en las marchas, en las protestas, en los reclamos, vincularse con diversos organismos de derechos humanos y con colectivos sociales. Han creado un universo cultural inédito, propio y original que se renueva constantemente ante las demandas de la cambiante realidad. Vehiculizan la potencialidad y actualidad de las luchas emprendidas en el marco de la memoria y los derechos humanos al ir más allá de las víctimas de las dictaduras del Cono Sur para acercarse a las víctimas actuales. Ello ha dado lugar a renovados *artivismos*, como las propuestas contra los femicidios que es posible recorrer en otros países del Cono Sur para, de este modo, además, señalar el carácter regional de las inflexiones del giro memorial en el campo artístico.

Así, la performance -realizada cada vez que sucede un femicidio desde el 2015- de *La Caída de las campanas* (Uruguay), en la que las mujeres visten de blanco, tañen campanas y se dejan caer para levantarse con más fuerza con el fin de reclamar justicia, se presenta como un hecho estético. La *Yeguada latinoamericana* (2017) también constituye un grupo de performance chileno que invade las calles, creado y dirigido por la artista Cheril Linett, centrado en los abusos de género. De allí la apropiación de la figura

de la “yegua” con la que el patriarcado ha calificado despectivamente a la mujer, pero que asimismo señala su condición insumisa y rebelde ante la sociedad falocéntrica. Pero sus acciones de protesta se abren hacia otras críticas actuales referidas a la moral de la iglesia, al sistema capitalista neoliberal, al gobierno y sus agentes represivos, etc.

El desplazamiento, en el presente, del testimonio y de los *artivismos* hacia otra clase de víctimas vinculadas a nuevas formas de violencia (femicidios, gatillo fácil, narcoviencia, migrantes, racismo, trata de personas, etc.) habla de la actualidad y potencia del género. En esta línea, el testimonio creado en las luchas por la memoria, lejos de quedarse anclados en el pasado y de inmovilizar a las víctimas, logra ir más allá del paradigma del trauma y muestra su vigencia en la rearticulación con nuevos impulsos emancipatorios -un pedido que Enzo Traverso, en su *Melancolía de izquierda* (2018), formulaba ante las políticas de la memoria que se habían desligado de los movimientos sociales y de las demandas del presente.

Estos recorridos por diversos puntos de esta área de estudios de literatura, arte y memoria van pautando sus dimensiones y sus intereses. Una serie de dilemas propios en torno los modos de representar la violencia extrema que se proponen lidiar entre la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia extrema e indecible hasta la necesidad imperiosa de dar cuenta de las barbaries; la reestructuración del circuito de producción de los textos vinculados a los años de plomo (escritor, mercado, instituciones), en especial aquellos que emergen en el escenario jurídico, así como el armado de un corpus textual que ahora reconoce el lugar central que ocupa el testimonio, pero que también explora los desvíos y las interferencias que el arte le inflige; los efectos de los cruces promovidos por la intermedialidad en la factura de diversas obras; y la reconexión del arte con los nuevos activismos sociales que ponen en cuestión la autonomía de la literatura, serían algunos de los desafíos de esta área de estudios.

## Referencias

- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Axat, J. (16 de agosto de 2020). ¿Tanto después, la justicia es justicia? ¿Qué distancia separa a la limitada justicia de lesa humanidad de la implacable, jacobina justicia poética? *El cohete a la luna*. Recuperado de <https://www.elcohetealaluna.com/tantos-anos-despues-la-justicia-es-justicia/>
- Axat, J. (4 de diciembre de 2022). Poéticas del testigo. Las formas de dar testimonio de hijos e hijas de desaparecidos en los juicios de lesa humanidad. *El cohete a la luna*. Recuperado de <https://www.elcohetealaluna.com/poeticas-del-testigo/>
- Barnet, M. (1986). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Basile, T. (2018). *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*, Serie Nuevo Siglo. Pittsburgh: Editorial del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) de la Universidad de Pittsburgh.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: EDUVIM.
- Basile, T. (2020). Reinstitutionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria. *Aletheia*, 11(21), e067. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/18533701e067>
- Benjamín, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus.
- Beverly, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 7-16.
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias. Telondefondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (5)10.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Burgos Debray, E. (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú*. Cuba: Casa de las Américas.
- Cámara, M. (2022). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo.
- Caruth, C. (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Casado Fernández, A. (2017). Entre desgarros y cicatrices. La escritura de Susana Romano Sued en Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera. (G. Calabrese & E. Perassi [dir.]) *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión de testimonio en Argentina*. Milano: Ledizioni.
- Castro, F. (2007). *La historia me absolverá*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- Centro de Teoría y Crítica Literaria - UNLP. (2023, 14 septiembre). Conversatorio Julian Axat [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BDyEaoAIBHc>
- Cohen, S. (2007). Entre la imagen y la formulación: la historia progresista y la solución final como desposesión. (S. Friedlander [comp.]) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la "solución final"*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 259-278.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas - CONADEP (1984). *Nunca más, informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cornejo Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 4(7-8).
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179. Recuperado de [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&tlng=es)
- Cueto Rúa, S. (2008). Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata. *La Plata: Memoria Académica UNLP*. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf>
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- Derrida, J. (2007). *La disseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Díaz Bessone, R. (1998). *In Memoriam*. Buenos Aires: Ediciones del Círculo Militar.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós: Barcelona.
- Di Meglio, E. L. (2020). Encontrar lo poético donde no lo hay: literatura y horror. *Cuaderno De Letras*, 37, 147-166. Recuperado de <https://doi.org/10.15210/cdl.v0i37.18799>
- Engler, V. (20 de marzo de 2009). La palabra dislocada. Entrevista a Susana Romano Sued. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4804-2009-03-20.html>
- Felman, S. & Laub D. (1992). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.

- Fernández Retamar, R. (1984). *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade.
- Forcinito, A. (2012). *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Freire, P. (1970) *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Friedlander, S. (Comp.) (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Quilmes: UnQui Editorial.
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago: Universidad de Chile.
- García, V. (2018). Testimonio y ficción en la narrativa argentina. *Lexis*, 42(2), 369-404. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/20572>
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gerber Bicecci, V. (2021). *Conjunto vacío*. Buenos Aires: Sigilo.
- González, C. (2020). Los tiempos del testimonio, el *reenactment* y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias. De *Mi vida después* (2009) a *Campo minado/Minefield* (2016). (T. Basile & M. Chiani [comp.]) *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP, pp. 150-174.
- Guevara, E. (1985). *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Guevara, E. (12 de marzo de 1965). El socialismo y el hombre en Cuba. *Marcha*, XXVI, 1246,14-15.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Jara, R. & H. Vidal (eds.) (1986). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.
- Kaufman, S. (2000). Perspectivas subjetivas sobre el testimonio: Experiencias límite, lenguaje y representación. (T. Basile & M. Chiani [comp.]) *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: EDULP, pp. 150-174.
- Kozameh, A. (2006). *Pasos bajo el agua*. Córdoba: Alción Editora.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir La Historia, Escribir El Trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lytard, J.-F. (2009). *La Diferencia*. Barcelona: Gedisa
- Levi, P. (2011). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Océano.

- Longoni A. & Bruzzone G. (Comps.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 17. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Nora, P. (1984-1992). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Partnoy, A. (2011). *La escuelita*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Prada Oropeza, R. (1986) De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio. (R. Jara & H. Vidal [eds.]) *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, pp.7-21.
- Poniatowska, E. (2015). *La noche de Tlatelolco*. Buenos Aires: Marea.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Rancière, J. (2005). El viraje ético de la estética y la política, Conferencia dictada en Chile en la Universidad ARCIS, Recuperado de <http://www.mxfractal.org/JacquesRanciere.html>
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.
- Romano Sued, S. (2012). *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*. Buenos Aires: Editoriales Milena Caserola y El asunto.
- Rosano, S. (2017). Efectos transmediales en las construcciones de memoria. *El Taco en la Brea: Revista Semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, 6, 158-173. Recuperado de <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6969>
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Semilla Durán, M. A. (2012). Diálogos descarnados con la historia: Procedimiento, de Susana romano Sued. *Hélix*, 5, 104-123. Recuperado de <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/9323/3196>
- Sklodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang
- Strejilevich, N. (1997). *Una sola muerte numerosa*. Universidad de Miami.
- Traverso, E. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Viezzer, M. (2005). *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. Siglo XXI Editores S.A.
- Viñas, D. (1982). *Indios, Ejército y Frontera*. México, Siglo XXI Editores.
- Walsh, R. (2020). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 23 de noviembre de 2023

Licencia  Atribución  
- No Comercial - Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso  
comercial de la obra original ni de  
las posibles obras derivadas, la  
distribución de las cuales se debe  
hacer con una licencia igual a la  
que regula la obra original. Esta  
licencia no es una licencia libre.

