

La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy

Adriana Badagnani
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Los hijos de desaparecidos se enfrentan a un duelo de difícil elaboración ante la ausencia material de los cuerpos de sus padres. Los libros de Ernesto Semán *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Mariana Eva Pérez *Diario de una princesa montonera* y Ángela Urondo Raboy *¿Quién te creés que sos?* coinciden en la búsqueda de elementos en torno al pasado de sus padres como formas de narrar el trauma propio: las fotografías, cartas, documentos y objetos-fetiché aparecen como artefactos del pasado que permiten anclar la memoria y objetivar una identidad fracturada.

MEMORIA- ARCHIVO- LITERATURA- DICTADURA- HIJOS

[...] me dirigía a objetos que me recordaban el placer de haber estado junto a ella, la taza de té, el pasador de pelo olvidado, la regla, el peine, el bolígrafo, o buscaba entre las cosas que mi madre había tirado allí por viejas o inútiles aquellas que Fusun había tocado, con las que había jugado, las que se habían impregnado con el olor de su mano, y ampliaba mi colección reviviendo ante mi mirada cada uno de los recuerdos relacionados con ellas.

Orhan Pamuk, *El museo de la inocencia*

Los archivos de los hijos

Los hijos de desaparecidos se enfrentan a un duelo de difícil elaboración ante la ausencia de los cuerpos de sus padres. Eso los conduce, en muchos casos, a la búsqueda de evidencias materiales de su existencia, configurando archivos personales que a la par se superponen y distancian de los archivos judiciales. Estas pesquisas se encuentran dificultadas por el ocultamiento y destrucción de documentación en relación a las víctimas del Terrorismo de Estado y a la propia clandestinidad de los militantes. Pero a los problemas objetivos de la reunión de ese archivo se suman otros: los arcontes de esos legados son los compañeros de militancia, los padres de los desaparecidos, diferentes instituciones ligadas a los organismos de Derechos Humanos o, aún, a las fuerzas de seguridad. De esta forma, la voluntad de reconfigurar un material que ya fue ordenado, jerarquizado e interpretado aparece como una manera de reapropiarse del mismo en un proceso de reconstrucción del campo de la memoria, entendido éste como terreno de lucha por el sentido.

Los libros de Ernesto Semán *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Mariana Eva Pérez *Diario de una princesa montonera* y Ángela Urondo Raboy *¿Quién te creés que sos?* coinciden en la búsqueda de elementos en torno al pasado de sus padres como formas de narrar el trauma propio: las fotografías, cartas, documentos y objetos-fetiché aparecen como artefactos del pasado que permiten anclar la memoria y objetivar una identidad fracturada.

Como indica Miguel Dalmaroni (2010), el nudo del archivo se encuentra en el vacío, la falta y la carencia. La figura del resto, en contraposición al vestigio (esa metonimia mezquina), es relevante para pensar experiencias traumáticas. Es decir, los indicios de un archivo condenado a lo provisorio abren una grieta al resaltar el incumplimiento de una expectativa previa. El pasado no podría ser confundido con el pretérito congelado, lineal y plano, sino con aquello que no termina de ocurrir. Si el archivo incide en la visión del pasado, también incluye una dimensión del futuro: como no se encuentra nunca concluido, existe en él una latencia de lo que podríamos no tener acopiado. De esta manera el archivo nos lanza al porvenir en una continua puesta en abismo. En opinión de Derrida (1997), el sentido del archivo depende del porvenir en la medida que éste determina el régimen de lo pensable.

El texto de Derrida nos resulta indispensable para pensar la cuestión de los archivos de los hijos de desaparecidos en un más allá de su materialidad por su relación con el inconsciente, cuestión especialmente útil porque nos permite pensar un vínculo filial complejo y marcado por el trauma. Los objetos de un archivo resultarían entonces como fantasmas que no contestan, pero que sí hablan. Derrida piensa en la voz en el contestador de alguien que ya ha muerto; esta imagen poderosa nos sirve para pensar cómo los objetos de una colección permiten a los fantasmas decir algo, pero en un diálogo condenado a la incompreensión. De esta forma los objetos de un archivo adquieren un rango de fetiche, una posibilidad de aura que se encuentra perpetuamente renovada y traicionada con la incorporación de cada nuevo eslabón.

Otra cuestión importante en vinculación con la perspectiva del archivo que elabora Derrida tiene que ver con la obediencia retardada. En su lectura del archivo freudiano, Derrida observa cómo el Antiguo Testamento y la circuncisión aparecen como dos legados que el padre de Freud transmite al hijo con el deber de analizar el sentido de los textos sagrados; con posterioridad a la muerte del padre, Freud retoma este requerimiento como una forma de obediencia retardada. De la misma manera, los hijos reconstruyen el itinerario de los padres en formas de obediencia a un mandato de memoria, aunque se produce un desplazamiento al reconfigurar el sentido otorgado a la militancia y cuestionar las regiones más oscuras del sueño revolucionario.

Ernesto Semán: una caja increíblemente liviana

Soy un bravo piloto de la nueva China de Ernesto Semán es una novela publicada en el 2011. Ernesto Semán es hijo de un militante del Partido Comunista, de orientación maoísta, que desapareció pocos meses después de golpe de 1976 cuando había regresado de China, país en el que había recibido formación político-militar.

El libro propone un pacto de lectura ambiguo ya que se construye con los procedimientos de la novela y en ninguna parte de los textos o paratextos aparece la información de estar basado en un acontecimiento real (aunque sí resultó un elemento central en las entrevistas realizadas al autor y en las reseñas del texto). Es por esto que el concepto de autoficción aparece como una matriz especialmente rica para comprender textualidades altamente subjetivadas e introspectivas de un discurso metaliterario en el que el autor no reivindica la veracidad, aunque sí la autenticidad de lo narrado (Forné 2010).

Ernesto Semán cuenta en su novela que es la madre agonizante la que lega a los hijos una caja “increíblemente liviana” con los elementos esenciales de la memoria. El archivo sobre su padre se compone de tres esquirlas del pasado: la única foto sobreviviente de la familia completa, un viejo juguete cargado de significaciones y una carta del padre a la madre. Cuando se consignan los datos del reverso de la foto no aparecen aquellos que el autor imaginó para sus personajes (la familia Abdela), sino los reales: “Eliás Semán, Susana Bodner, y sus hijos Pablo y Ernesto. Villa General San Martín, Rosario, octubre de 1969” (Semán 2011: 185). La aparición nos instala ante la evidencia de la veracidad de lo narrado. Y aunque el lector tuviera ese dato presente, la imagen conmociona. Nos coloca ante lo inenarrable, lo inexpresable: ese hombre tan joven que murió, esa familia destrozada por la desgracia y ese duelo que no puede elaborarse ante el cuerpo ausente. La imagen analógica, al decir de Barthes (2012), nos confronta con el esto-ha-sido y sobre ello el narrador dice, solamente: “[...] mostraba la única imagen existente de nuestra familia en pleno. La foto había sobrevivido a todo, incluso nosotros mismos” (Semán 2011: 185).

Como señala Daniel James (2008), las fotografías constituyen representaciones poderosas de los movimientos de Derechos Humanos en Argentina. Si la fotografía remite a lo fantasmal al aparecer como imagen del ser ausente, en el caso de los desaparecidos esa condición se ve reforzada al desconocer cuándo y cómo murieron y dónde se encuentran sus restos. Lo que nos hiere en la foto íntima familiar –el *punctum* al decir de Barthes (2012)– es verlos tan vivos y saber que van a morir. Todo relato crea una historia en la que se reordena y rejerarquiza la información sobre el pasado. Es por ello que todo texto nos coloca en la tensión entre memoria e historia. Por el contrario, la foto posee la virtud de colocarnos allí; sin embargo

una foto aislada es incompleta sin su literaturización. Es por ello que la utilización de la fotografía en el relato de Semán aparece como un nodo en el que se condensa la cadena de significaciones que el autor busca establecer: si bien se trabaja con los procedimientos de la novela como forma de producir extrañamiento, la foto nos confronta con la veracidad de lo narrado; es decir, es una verdadera imagen textual.

El segundo elemento que aparece dentro de la caja es un juguete de la infancia. *Soy un bravo piloto de la nueva China* es una novela cuyo título se vincula con una experiencia que se revela central en la vida de su protagonista. Rubén recibe un curioso regalo: se trata de un avión que su padre le trae de la China de Mao; país en el que el camarada Luis Abdela recibe instrucción militar para la revolución argentina. El juguete se torna un fetiche ya que poco después de su regreso el padre de Rubén desaparece. El avión es bautizado con el nombre de “Chinastro” y en él se condensan desplazamientos y pérdidas que el protagonista solo podrá sopesar más de veinticinco años después cuando los hijos abren, a hurtadillas de la madre agonizante, la caja que ella les dejaba:

Adentro estaba el Chinastro, el regalo mítico que Luis Abdela le había legado a sus hijos. Yo nunca supe qué había sido del Chinastro, lo daba por perdido en alguna mudanza, suelto, roto, y ya en ese entonces lo extrañaba. [...] Con o sin rajadura, adentro de la cápsula seguía Chinastro, esa versión retro de Capitán Escarlata del otro lado de la cortina de hierro, con su mirada triunfal y sonriente hacia delante, la bufanda blanca volando hacia atrás y la gorra roja con la inscripción en mandarín que habíamos aprendido de memoria: “Soy un bravo piloto de la nueva China”. (Semán, 2011: 186)

El Chinastro, el bravo piloto, es tal vez el propio padre. En la cadena de desplazamientos Rubén pierde a su padre y preserva el avión que representa una decisión demasiado valiente: el camarada Abdela se encontraba en China al momento del Golpe, de forma que su retorno fue un exceso de bravura. Esa recriminación hacia el padre ausente pone el centro en el lugar del hijo. Esto es, si las ficciones sobre la dictadura de hace quince o diez años atrás daban voz a los militantes, el relato de Semán, y otros contruidos en el mismo sentido, dan la palabra a los hijos.

El tercer elemento de la caja es una carta del padre a la madre. Este objeto del recuerdo permite trazar la tensión entre la cosmovisión del padre y la de los hijos. El padre antepone la revolución sobre la pareja y la familia; para los hijos este discurso solo puede ser absurdo o psicópata. Leída con ojos anacrónicos la carta produce extrañeza por aparecer como un artefacto de otro tiempo que resulta incomprensible. La mirada que los hijos elaboran sobre la historia reciente está vinculada con un distanciamiento crítico, con una discapacidad razonada para comprender un contexto tal en que la revolución fuera posible.

Mariana Eva Perez: liviana, con el vacío a cuestas

Mariana Eva Perez es hija de militantes montoneros desaparecidos durante la última dictadura militar; se crió con sus abuelos paternos y con gran influencia de su abuela materna: Rosa Roinsiblit, vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. El blog *Diario de una princesa montonera*, que en el 2012 tomó forma de libro, reúne un curioso archivo personal sobre sus padres. Pero la elaboración de ese archivo data de muchos años atrás: la reconstrucción de los datos de los padres estaba profundamente ligada a la búsqueda de su hermano nacido en cautiverio. Sin embargo, los datos y documentos reunidos estaban mediados por aquellos que los elaboraban: compañeros de militancia de los padres y recuerdos familiares de los cuales sus abuelos eran portadores. Dentro de este proceso aparece en Perez una voluntad consciente de apropiarse de ese legado y, de esa manera, resignificarlo. De esta forma su desafío a la doxa en relación al campo de los derechos humanos tiene vinculación con esa búsqueda. Por eso cuando rastrea en el corpus de su registro documental elementos para un homenaje a su padre, concluye con la siguiente afirmación que envía en mail al organizador del evento:

No quiero revolver una vez más los cuadernos, los boletines, el misal, el trajecito de comunión, las botitas de flamenco, las castañuelitas, el silbato de scout, las fotos de bebé, las de preadolescente en tratamiento de corticoides, la 4 x 4 tres cuartos perfil derecho en la que tiene tanta cara de desaparecido, ni mucho menos la carta que firma Matías – Responsable militar Columna Oeste del 28 de julio de 1977. *Todas esas cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dicen nada. Quiero llegar a Caseros liviana, con mi vacío a cuestas.*¹

Es decir, este pasaje resalta que la operación de trabajar con los fragmentos como forma de encontrar significados resulta ya inoperante para ella, por lo que ha decidido hacer del propio vacío un espacio habitable. Más adelante bajo el título de “Dilema con fotos” reflexiona sobre la operación de mostrar a los militantes en su familiaridad a fin de devolverles una faz humana. “Ya no hay que demostrar que eran hijos, padres, amigos, ¿o sí?” (Perez 2012: 97), se pregunta. De esta forma muestra el contraste entre las fotos que pueden resultar significativas socialmente por su impacto (aquellas que reseña en la cita anterior) y las que parecen elocuentes para ella (las últimas tomadas por y de sus padres): “Todas éstas sí me dicen algo, hablan de la clandestinidad larguísima, saltando de una casa a la otra los primeros años y después desenganchados, solos, sin amigos.” (Perez 2012: 97). Y también, por supuesto: “mi única foto con ellos, Paty sin cabeza, yo tomando la teta y la mirada de Jose del otro lado del lente” (Perez, 2012: 97). Como en el ensayo de Barthes (2012), nos hallamos con que la foto significativa, portadora del *punctum*, es la que se omite en un libro que trabaja a partir de la relación entre imagen y texto.

Mediante los mecanismos consignados Perez señala que ha dejado de querer recomponer un rompecabezas imposible, que los vestigios no podrán reensamblar una imagen total, que solo pueden marcar una carencia. Pero esa propia estética de los restos se ha transformado en un espacio habitable y narrable. Perez señala los cambios que se han operado en ella a partir del trabajo con la memoria y contrasta su mirada insistente en lo que resta con sus primeros ensayos de recomponer una imagen paterna:

Es 1995 y te escribo: mi imagen de vos se compone de miles de vidrios fragmentados – *hoy escribiría vidrios estallados y que no compongan nada*²–. Sólo te conozco en la tortura, en el dolor de imaginar que te torturaron. Picana golpes pentotal colgado, escribo. (Perez 2012: 25-26)

Otro de los elementos que recopila Perez dentro de su archivo son los generados por las propias fuerzas de seguridad durante la dictadura. Catela da Silva (2007) analiza la paradójica importancia adquirida por los archivos conservados de las fuerzas de inteligencia con posterioridad a la dictadura. La noción de documento, atada a una perspectiva judicial de prueba de la verdad, genera que los archivos de las fuerzas de seguridad supervivientes a la dictadura adquieran un status esencial, sin reparar suficientemente en que en su lectura podemos quedar atados a su interpretación y validación. De esta forma Perez concurre a la consulta de los archivos de la DIPBA (Ex Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires, desde el 2003 sus documentos pueden ser consultados por organizaciones de Derechos Humanos, abogados y familiares de las víctimas) y encuentra los datos correspondientes a sus padres y a ella misma, resultándole difícil reconocer y reconocerse en eso que los otros elaboran sobre ellos.

Ángela Urondo Raboy: La inscripción del archivo en el cuerpo

Ángela Urondo Raboy es hija de Francisco Urondo y de la última mujer del poeta, Alicia Raboy. La pareja había sido trasladada a Mendoza, ciudad a la que concurren con su pequeña

¹ Las negritas son mías.

² El resaltado es mío.

hija Ángela. Este destino era una forma de degradación por parte de Montoneros por haber mantenido una relación clandestina mientras Paco Urondo estaba en pareja con otra integrante de la organización. Al concurrir a una cita de control la pareja es perseguida por miembros de la policía de Mendoza. Urondo es asesinado, en tanto Alicia Raboy es apresada con vida y desaparecida. La beba es llevada a la Casa Cuna, donde es rescatada por su tía. Ángela Urondo es artista plástica y autora de dos blogs: *Infancia y dictadura* y *Pedacitos*. En el 2012 edita su primer libro: *¿Quién te creés que sos?*

El proceso por el que circula la construcción de la memoria y del archivo en el caso de Ángela Urondo Raboy es contrastante con el de Perez. En primera instancia porque Perez conoció desde la infancia los detalles de su historia, en tanto que Urondo se enteró de su verdadera identidad a los 19 años. Si bien fue criada por su familia materna, esta le escamoteó los datos que podrían haberla conducido a elaborar una imagen de sus padres, y este proceso se desencadenó tardía y aceleradamente. En segundo lugar, el archivo sobre su padre es increíblemente copioso. Si muchos hijos de desaparecidos deben construir un mapa a partir de escasos mojones dentro de un territorio desconocido, Urondo, por ser hija de alguien “tristemente célebre”, debe operar con una multiplicidad de elementos dentro de los cuales ella realiza una selección que le permita construir una imagen propia significativa.

El libro *¿Quién te creés que sos?* se estructura a partir de cuatro apartados. El primero se titula “Documentos (palabras inapelables)”. De esta manera Urondo se aferra al archivo documental como la prueba irrefutable. En este conjunto ella reúne material diverso: la carta de su padre a modo de testamento, allí él reconoce la paternidad de Ángela y la equipara en relación a sus otros hijos. Otro elemento relevante será la última carta que su madre envía a su familia desde Mendoza, que como el contestador del fantasma del que habla Derrida, llega a Buenos Aires después del asesinato de los Urondo. Otra secuencia importante tiene que ver con las fotografías; como Mariana Perez carece de una foto de los tres por el peligro que suponía ese registro en la clandestinidad, pero ante esa ausencia busca rearmar esa imagen de familia a través de los únicos restos con los que cuenta: una foto de ella con su madre, y otra con su padre, cuyo rostro aparece recortado. También aparecen fragmentos de diferentes libros y artículos periodísticos en los que se menciona a sus padres por haber sido Urondo un intelectual reconocido y una figura importante dentro de la organización Montoneros. Otro eslabón que Urondo reinterpreta es el acta de procedimiento de la D2 (Departamento II de Inteligencia de Mendoza, documentos que desde el 2002 son resguardados por la Universidad Nacional de Cuyo) que da su versión de los acontecimientos. Dentro del mismo registro incluye la nota en el diario de Mendoza en la que se relata el enfrentamiento, con sus verdades parciales. Por otra parte también tienen un lugar importante los testimonios, alegatos y sentencia en el juicio en Mendoza por el asesinato de sus padres.

En el segundo apartado, “Crónicas (palabras hacia fuera)”, recoge una serie de impresiones de la propia Urondo (muchas de ellas aparecidas en sus blogs) en las que narra experiencias de su infancia, reacciones ante la conmoción de conocer su verdadera historia, regresos a la ciudad de Mendoza para realizar un documental sobre Paco Urondo, un mural que señala el lugar del operativo cuyo resultado fue el asesinato del padre y la desaparición de su madre, y finalmente, el regreso con motivo del juicio.

El tercer apartado se denomina “Conclusiones (palabras interiores)”. Aquí la autora ensaya diferentes aproximaciones a su identidad a partir del trabajo con la palabra. Aparecen poemas en los que puede leerse la voluntad de establecer un diálogo con la poética de Paco Urondo. Dentro de este proceso de reelaboración Ángela Urondo cuenta la decisión de realizarse un tatuaje como una inscripción de su historia en el propio cuerpo. Como Derrida analiza sobre Freud a raíz de la circuncisión, la hija lleva en pleno cuerpo las huellas de una obediencia retardada:

Durante veinte años no supe. Este tatuaje es una de las formas que elegí para reapropiarme de mí misma y encarnar mi gran recuperación, este tatuaje es soberanía. Para eso existió primero una gran pérdida, y a mí me tocó hacer el duelo de esa pérdida mucho más tarde, desacompañada. [...] Las flores son para mamá; no tengo dónde llevárselas, por eso las llevo conmigo siempre. El agua que fluye es Urondo. En idioma

vasco, Ur-ondo (ur: agua; ondo: junto a) significa lugar donde hay vida en el agua, aguas profundas, aguas buenas, aguas vivas, aquedal. El tatuaje termina con dos líneas rectas paralelas, punteadas sobre la palma de la mano desde la muñeca hasta la punta de los dedos, cruzando las yemas hasta meterse por debajo de las uñas. (Urondo, 2012: 220)

El cuarto apartado se denomina “Correspondencia (palabras nuestras)” en el que ella intenta reanudar el diálogo cortado en su niñez; de esta forma su carta resulta una respuesta al testamento de su padre y la carta de la madre que aparecen en los documentos. Es decir, puede verse claramente el peso de los documentos elegidos en la construcción de la identidad elaborada, aunque también la elección de un documento (en detrimento de otro) muestra el prejuicio de la autora.

Reflexiones finales

Los arcontes son los guardianes de la ley; dentro de esta función les compete el almacenaje de los documentos oficiales, y por tanto, el poder de interpretar los archivos. La acción consciente por parte de los hijos de desaparecidos de ser los guardianes de los archivos de sus padres muestra su voluntad de proponer nuevos principios de consignación del corpus y otras formas de interpretación y validación de los mismos.

La aparición de una serie de intervenciones en el espacio público por parte de hijos de desaparecidos bajo la forma de blogs, libros y películas muestra su intención de inscribir un nuevo archivo que convive, de forma polémica, con otras representaciones en el espacio público. Pese a las profundas innovaciones en el ángulo de la mirada, persiste el documento como elemento que certifica la veracidad de lo narrado y como objeto fetiche que enlaza presencias y ausencias. Sin embargo, gran parte de las intervenciones de estos hijos en el espacio público reviste un carácter polémico en la medida en que la mirada del arte y la literatura coexisten trabajosamente con las políticas de archivo edificantes. No obstante, la ampliación de la óptica de la visión impide la museificación y congelamiento de estas memorias ejemplares para, a través del conflicto entre las voces discordantes, reinstalar la poética de las ruinas.

Evidentemente cuando pensamos en estas tres textualidades de Semán, Perez y Urondo como formas de construir e interpretar archivos personalísimos sobre sus padres, las ideamos dentro de un contexto más amplio que Gatti (2011) denomina huérfanos paródicos, Sarlo posmemorias (2005) o Forné memorias insatisfechas (2010). El problema es que la creación de un nuevo concepto para etiquetar estas autoficciones nos habla de generar un nuevo principio de consignación que nos permite imaginar un nuevo corpus. Aparece así el archivo literario de los hijos de desaparecidos; en este punto resulta importante una mirada crítica hacia nuestra labor. Los principios teóricos nos hablan de la violencia archivadora ya que todo archivo es, paralelamente, instituyente (revolucionando los repositorios existentes) y conservador (en la medida en que intenta mantener y continuar las tradiciones generadas). Por otro lado, todo archivo está también marcado por la pulsión de destrucción, esto es, la destrucción de las propias huellas de construcción del archivo. Por tanto, la peor opción posible para el investigador que intenta reunir un archivo bajo un nuevo principio de conservación es la mirada inocente que niegue la violencia archivadora; es necesario conectar con nuestro propio inconsciente y saber que la reunión de este nuevo archivo aparece como un mandato ético, una forma de obediencia al deber de memoria de la generación de nuestros padres dentro de la que incluimos nuestra propia óptica de mirada.

Este nuevo conjunto, evidentemente, sufrirá sus nuevas restricciones, ampliaciones, redefiniciones e interpretaciones; así como su composición futura está librada al porvenir: el futuro de la política de derechos humanos y la tónica de los registros íntimos sobre este tema definirán el destino de este archivo.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2012 [1980]). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Buenos Aires, Paidós.
- Da Silva Catela, Ludmila (2007). “Etnografía de los archivos de la represión en la Argentina”. En Franco, Marina y Levín, Florencia (Comps.): *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*, Mar del Plata, Melusina.
- Dalmaroni, Miguel (2010). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”. En: *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7-8, Universidad Nacional de Tucumán.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- Forné, Anna (2010). “La autoficción testimonial: *Oblivion* de Edda Fabbri”. En: *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 7-8, Universidad Nacional de Tucumán.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.
- James, Daniel (2008), “Fotos y cuentos. Pensando la relación entre historia y memoria en el mundo contemporáneo”, *Políticas de la memoria. Anuario de investigación e información del CEDINCI*, Buenos Aires, Número 8/9.
- Perez, Mariana Eva (2012). *Diario de una princesa montonera*, Buenos Aires, Capital intelectual.
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Semán, Ernesto (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*, Buenos Aires, Mondadori.
- Urondo Raboy, Ángela (2012). *¿Quién te creés que sos?*, Buenos Aires, Capital intelectual.