

De la oración a la letanía

Sobre *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de María Moreno

Annick Louis

Susana Bodner Semán, testigo y víctima de la
dictadura, gracias a cuyos relatos conocí otra
dimensión del terror de estado

Dos ejes, que no se vuelven temas centrales, organizan *Oración* de María Moreno. La jerarquía que se establece entre los testigos, la relación entre arte y testimonio. Sin embargo, *Oración* también puede leerse como un libro sobre la pregunta, formulada explícitamente en la página 238, “¿Por qué la ficción se opondría al documento?” El libro propone una respuesta, apoyándose en obras recientes y en reflexiones teóricas provenientes de horizontes diferentes. Proyectándose contra varias tendencias y tradiciones de la literatura argentina actual —la exigencia de documental que se impone sobre la ficción, la de exponer el drama personal en tanto testigo y víctima de la violencia de estado— *Oración* examina el lugar social que ocupan estas luchas estéticas y analiza los significados que ponen en movimiento en la cultura.

El libro está dividido en siete partes: “Bitácora”, “De la voz de la sangre a la sangre derramada”, “Notal al pie”, “H.I.J.A.S. de la lengua”, “De la sangre derramada a la sangre azul”, “29 de septiembre de 1976”, “Las simetrías asimétricas”. Subdivididas en un número variable de capítulos, estructurados mediante variantes tipográficas, cada uno de ellos despliega un hilo a partir de las célebres “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos” en las que Rodolfo

Walsh (1927-1977) narra, y explica, la muerte de su hija Victoria, ocurrida el 29 de septiembre de 1976, en una casa de la calle Corro, en un operativo del I Cuerpo del Ejército y el Grupo de artillería Aérea 101 (GADA) de Ciudadela, bajo el mando del coronel Roualdes y de Ernesto “el Nabo” Barreiro; varios de los subcapítulos contienen notas con precisiones contextuales, históricas, lingüísticas, que contextualizan los hechos con inteligencia. Esta particular estructura de *Oración* responde a la intención de la narradora de inscribir las dificultades encontradas durante la escritura: la beca Guggenheim obtenida en el 2002 debía servir para escribir un libro sobre la moral sexual en las organizaciones revolucionarias, pero la investigación se desvió hacia la figura de Victoria Walsh, usando las cartas de su padre como una suerte de guía de navegación. La narradora entra en el tema de la militancia a través de la mirada que el escritor proyecta sobre su hija, y a partir de ahí, y de los testimonios recogidos sobre la muerte de Victoria, dirige su investigación y sus reflexiones en varias direcciones: las relaciones entre Rodolfo y Victoria, entre las hermanas Walsh y entre hermanas militantes, la militancia y la literatura de Rodolfo Walsh, los discursos y actores de la época de la dictadura, el significado de la maternidad y de la sexualidad para las militantes, las obras de arte producidas por las H.I.J.A.S. de desaparecidos y su búsqueda estética, los vínculos entre lo familiar y lo político, la actitud de los militantes hacia sus hijos, el funcionamiento de los grupos de militantes de los años 1960 y 1970.

El título, que inscribe una dimensión religiosa laica, reenvía a la repetición: “Que la repetición, la densidad, el avance penoso fueran para la lectura, como lo fue para la escritura, una de las maneras de la oración” (29). ¿Oración o letanía? El libro presenta una serie de repeticiones y vaivenes; las dos cartas se encuentran reproducidas en la primera parte y vuelven a ser citadas fragmentariamente una y otra vez; los testimonios son convocados numerosas veces a lo largo del libro, y retomados en su integridad en la anteúltima parte, “29 de septiembre de 1976”. Pero la repetición es también la de las vidas, como lo recuerda Patricia Walsh cuando cuenta que, así como su padre y su hermano fueron llevados a un colegio pupilo, él dejó a sus hijas en otro mientras investigaba el caso Satanowsky. Este procedimiento permite “dar cuenta de mis procedimientos de montaje y edición, someterlos a juicios diversos, aunque no simulen una desgravación pasada en limpio que desestime la escritura como valor *en situación*, siempre provisional pero jamás neutral” (289). El libro cuestiona así los modos de exposición de las ciencias sociales, y

se sitúa en un territorio específico, ni académico ni periodístico, desarticulando la oposición entre ambos discursos (operación que puede considerarse uno de los objetivos por los que milita la escritura de María Moreno). Las dudas del texto son también las del testimonio: varias versiones dicen verdades distintas, todas significantes, y subrayan lo que es indiscutible: Victoria Walsh se mató, aunque no se sepa “quién hizo qué” (como dice Lucy Mainer).

De las repeticiones de los testimonios resulta una economía particular del texto, que reenvía a la letanía, que vuelve fútil todo intento de establecer un relato crítico global, por lo que quisiera desplegar algunas de sus zonas.

Hay una experiencia de la militancia y de la violencia de estado propia a las mujeres. En un momento en que sociólogos e historiadores que trabajan en zonas actuales de conflicto han mostrado la especificidad del actuar de las mujeres en tales situaciones, esto no puede sorprendernos; pero María Moreno se dedica a desplegar las diferentes facetas del modo particular de la experiencia de las mujeres militantes en los años 1960 y 1970, y analiza cuestiones como las políticas sexuales, la separación de los hijos, la vida después de la desaparición del compañero. Recuerda que las mujeres son madres, hijas, hermanas, familiares, pero también esposas; la relación erotizada entre los compañeros, la idea de que el compañero puede ser sustituido pero no los hijos o nietos, la ausencia de un colectivo que reúna a las esposas, el modo en que sostuvieron la memoria de los padres, el abandono de la propia militancia por la desaparición, el hecho de que la violencia de estado se ejerció de un modo particular sobre las mujeres militantes en parte porque no correspondían al modelo de femineidad predicado por el gobierno militar, son algunas de las cuestiones que María Moreno analiza con lucidez.

Vida y obra de María Victoria Walsh Tejerina (1950-1976). El interés por el caso de Victoria viene del hecho de ser la hija de Rodolfo Walsh, una “celebridad” que contrasta con la ausencia de su obra en el mercado; se ignora incluso en qué consiste esta obra, pero María Moreno nos permite saberlo: artículos periodísticos y un diario, del que dice que si se publicara, Victoria Walsh se contaría entre los/as escritores/as argentinos/as. Se impuso —y se repite incansablemente— la versión de su vida y de su muerte que da Rodolfo Walsh en sus dos cartas; eso que María Moreno llama “la versión oficial” es una cuestión compleja para todos nosotros, por la admiración que tenemos por la obra de Rodolfo Walsh, por su valentía en la denuncia, por

su lucidez ante la situación política, por haberse hecho matar y no dejado atrapar. La inteligencia y la sensibilidad con que María Moreno desarma esta versión oficial sin desafiar el respeto y la admiración por Rodolfo Walsh son magistrales; lo hace, en parte, mediante una investigación sobre lo ocurrido, que muestra que contrariamente a la obsesión que siempre mostró por los detalles en sus investigaciones, en el momento de narrar la muerte de su hija, Walsh manipula los datos de que dispone: modifica, suprime, adelanta la hora... Queda así expuesta la voluntad de crear una imagen particular de su hija —independiente en sus decisiones, dispuesta a sacrificarse hasta en el modo de su muerte, ascética y con un dejo infantil; una imagen que lo absuelve de toda culpa, y de la que María Moreno muestra, mediante un trabajo de reconstrucción de los discursos de la época, hasta qué punto se opone a la visión dada por el gobierno militar de los militantes y de la imagen que circulaba entre los simpatizantes y admiradores. *Oración* propone la idea que la “Carta a Vicki” y la “Carta a mis amigos” son propagandísticas, pero el gesto está dirigido a hacer de la hija un héroe, y no a engrandecer al padre. Para explicarlo, María Moreno indaga el tipo de padre que fue Rodolfo Walsh, cómo fue la relación entre las hermanas Victoria y Patricia, cómo era ser mujer en los años 1960 y 1970, sin negar la apropiación de la vida de su hija que imponen las dos cartas (el reenvío, y contraste, con Sarmiento resulta aquí particularmente interesante). La autora se detiene en las formulaciones ambiguas de las cartas, sin resolverlas: su hija pudo elegir otros destinos no deshonorosos —¿en la militancia o en el modo de enfrentar a las fuerzas armadas esa noche?; cuando afirma que la madre de Victoria está “segura de haber entendido tu corta, dura, maravillosa, vida”, ¿qué es lo que entiende, las elecciones de vida o de muerte?; ¿por qué subrayar el ascetismo de su hija pero recordar su risa y retratarla en camión esa noche?

La muerte de María Victoria Walsh. No existe una palabra para designar muertes como las de Victoria Walsh: no es un suicidio, no es un asesinato, lo más cercano sería “suicidio coercitivo”. No ser hecho prisionero es, como lo recuerda María Moreno, parte de las instrucciones dadas a los militantes de Montoneros; significa no exponerse a la tortura, y no exponer a los compañeros. La simetría con la actitud del padre es aquí evidente, no solamente porque Walsh “se hace matar” sino también porque María Moreno propone la idea que la “Carta a mis amigos” puede ser leída como una contracarta: entre agosto de 1976 y enero de 1977, Walsh dirige una serie de críticas a

la conducción de Montoneros que muestran que comprende con una lucidez extrema la situación y la necesidad de cambiar de estrategia; su análisis se basa en la prensa pública, en lo dicho y lo no dicho, en las contradicciones y alianzas de poder. Por eso, propone María Moreno, relatar la muerte de su hija es también afirmar la dictadura como un ejército enemigo (como Bertolt Brecht consideraba que el ejército nazi eran tropas de ocupación dentro del propio territorio alemán), oponerse al triunfalismo de la organización, y elevar un análisis que proteja a los compañeros. Montoneros consideraba traidor a todo aquel que hablaba bajo la tortura, y como lo mostró Ana Longoni en *Traiciones*, la proyección de esta imagen continuó una vez terminada la dictadura: matarse se oponía a “caer”, expresión ambivalente en la cual se inscribe un juicio moral (Longoni, 2007). María Moreno retoma en este punto los planteos respecto de la falta de elección en los campos de exterminio, para subrayar la capacidad de algunas mujeres desaparecidas para inventar modos de escapar al “poder total”; las “tretas del débil”, como las llamó Josefina Ludmer en un artículo magistral, estrategias que rescatan la frivolidad o la superficialidad como formas elegantes del estoicismo, pero que se oponen al ascetismo que Walsh atribuye a su hija (Ludmer, 1984).

¿Qué dijo Victoria Walsh antes de morir? Dos cuestiones relacionadas con el testimonio resultan particularmente interesantes en la lectura de María Moreno: la discusión entre Patricia y Rodolfo Walsh sobre qué dijo Vicki antes de matarse, y los testimonios de Juan Cristóbal y Maricel Mainer, presentes la noche de la muerte de Victoria Walsh, que recogen las palabras del coronel Roualdes.

Para María Moreno el de Patricia Walsh es una suerte de contra-testimonio, que no coincide con la imagen oficial de Rodolfo Walsh; su relato contiene varios elementos que contradicen la versión de las cartas, y es particularmente importante porque en el caso de la muerte de su hermana, es ella la fuente de su padre: una compañera de la madre de la prima de su cuñada le había contado que la empleada de la limpieza había empezado a faltar, porque su hijo (un colimba) estaba muy angustiado luego de haber participado del operativo de la calle Corro; fue él quien contó que, antes de dispararse, el joven dijo: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, frase que Rodolfo Walsh atribuye a Victoria. Patricia insiste en que su padre no la “había escuchado bien”, en que no la oye, en que su testimonio no se oye tampoco hoy.

Agrega otros aspectos, en un intento de rescatar a su padre y su hermana del encasillamiento hagiográfico: sus vidas no fueron como las describe Walsh, “hermosas”; Patricia y ella sufrieron las elecciones de sus padres, en el momento en que las dejan en un internado; Victoria sufrió el dolor intenso de la enfermedad, que marcó su cuerpo, y se proyecta contra la tortura que evitó al matarse. Por todo eso, recordando la escena en que su padre le lee la carta, Patricia se opone a que se haga pública. Queda la cuestión, magistralmente trabajada por María Moreno, de por qué Rodolfo Walsh decide atribuir esas palabras a su hija; la respuesta de la autora aporta un elemento importante: por razones de jerarquía dentro de la organización, si la frase fue pronunciada por quien se encontraba con ella en esa terraza, puede ser considerada una orden, y transformar la elección en cumplimiento del deber. Sin embargo, la retórica de Rodolfo Walsh (“su muerte fue gloriosamente suya”) reenvía, sin duda, a la de los estados respecto de sus héroes, por lo cual podemos también considerar que hay aquí un intento de fundar una contra-historia, la historia de un nuevo estado, deseado, por el que combaten padre e hija, en el cual, como dice Patricia, la convierte en héroe. Patricia afirma también que su padre prometió reescribir la carta; si fue el caso, lo hizo entre el 31 de diciembre 1976 y el 25 de marzo de 1977; no existe, sin embargo, ninguna prueba de ello, ni de que no lo haya hecho, puesto que la carta puede estar perdida como muchos otros papeles de Rodolfo Walsh que fueron secuestrados.

Juan Cristóbal y Maricel Mainer, dos de los testigos presentes en la calle Corro, afirman que Roualdes les dijo que Victoria Walsh gritó “¡Viva la patria!” antes de matarse. “¡Viva la patria!” es lo que Rodolfo Walsh dice que no dijo el conscripto que ve morir en la calle el día del levantamiento de Valle: “Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: ‘¡Viva la patria!’, sino que dijo ‘No me dejen solo, hijos de puta’” (Walsh, 2010: 20); esta escena es, según Rodolfo Walsh, lo que lo lleva a investigar el caso. ¿El coronel Roualdes, lector de *Operación masacre*? Si la pregunta es intrascendente, hoy no podemos sino interrogarnos sobre esa afirmación, y sobre las “tenebrosas intenciones” (374) del coronel: retomar la consigna que marca el sacrificio por el estado, ¿es un modo de robar a Victoria Walsh su decisión de sustraerse a las fuerzas armadas? Al mismo tiempo, Roualdes propone mostrarles el cuerpo de Victoria, a lo que se niegan, considerándolo un gesto perverso; pero de haber aceptado hubieran visto aquello que toda persona vinculada a un desaparecido

busca con ansia y angustia: el cuerpo del desaparecido (o sus restos). María Moreno se pregunta si existieron los dos colimbas, el de *Operación masacre* y el del testimonio de Patricia, o si son personajes que responden a lógicas narrativas; en verdad, no importaría, porque la ficción pertenece a un orden diferente al de la mentira, y contiene lo que puede llamarse una “verdad de la representación”, que no necesita ser fiel a los hechos.

Zonas oscuras. En el enfrentamiento en la calle Corro, en la muerte de Victoria ¿dónde está el pensamiento por su hija, de un poco más de un año, que queda en una casa objeto de un operativo militar armado, sola? En septiembre de 1976 no era imaginable que los niños corriesen peligro, ni que los agentes de la represión se apropiaran a los hijos de sus víctimas; hoy la restitución de la hija de Victoria a su familia aparece como un milagro, que pone de relieve la actitud de aquellos que supieron “actuar bien” (236), más allá de las ideologías y convicciones políticas. María Moreno llega así a la pregunta por el deseo de paternidad/maternidad, y al hecho de que lo que hoy concebimos como una elección excluyente —la militancia o los hijos—, se planteaba de otro modo para los militantes de la época: tener hijos era una decisión voluntaria, una “pulsión de vida” en un mundo de muerte, y también lo era conservarlos consigo, en la clandestinidad y la persecución. Aquí también las versiones difieren, o Victoria se aparta del canon de la militante, porque Patricia afirma que no llevaba a su hija a las reuniones, mientras Lucy Gómez Mainer sostiene que los Montoneros iban a todas partes con sus hijos. Sin embargo, la hija de Victoria es la gran ausente en medio de esta reconstrucción y de los testimonios recogidos por María Moreno, que llena esa ausencia con un análisis del modo en que la pregunta de los hijos de desaparecidos (y de militantes) por el amor de sus padres fue desplazada a aquella por los nombres de sus asesinos. A partir de esta idea, se desarrolla un paralelismo entre las “artes de la oscuridad”, es decir las prácticas y performances, los gestos y actitudes desarrolladas por las madres para enfrentar la separación de sus hijos (simular acunarlos, jugar a tomar el té en el patio de una prisión), y algunas tramas ficcionales de H.I.J.A.S.: las obras de Vanina Falco y Mariano Speratti en *Mi vida después* de Lola Arias (2009), que buscan sobrepasar la disyuntiva entre “dar vida” y “dar la vida”; *Los rubios* de Albertina Carri (2003), que afirma que no hay reconstrucción posible en el arte del destino de los desaparecidos; *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez (2012), donde la impertinencia y el humor defienden mediante la exageración

el reino de la verdad, denunciado como construcción; *Aparecida* (2015) y *La polera azul* (2011) de Marta Dillon, donde el retorno del cuerpo bajo forma de restos propone un cuestionamiento sobre la memoria. En este punto María Moreno se suma a la visión crítica de estas artistas, y proyecta una mirada inquisitiva sobre los usos de la memoria en la sociedad argentina.

Amenazados de insignificancia. Los testimonios recogidos por María Moreno y el análisis que hace de ellos traducen la existencia de una jerarquía entre los testigos, dentro de la cual algunos son privilegiados, otros desentendidos. Es Patricia Walsh quien recuerda el interés de su padre por los personajes “amenazados de insignificancia”; quienes sufren de esa situación son, según el libro, Patricia Walsh; Elina Tejerina la madre de Victoria y Patricia; Victoria la hija de Victoria Walsh; el anónimo colimba y su madre; el teniente que les entrega a la hija; las mujeres de los desaparecidos. *Oración* revierte y problematiza esta situación, recordando que para Walsh estos personajes eran aquellos “capaces de jugarse enteros en un solo acto final” (105), una visión que convoca la estética de Borges, escritor que encarna, a partir del giro de Walsh, todo aquello que debe ser rechazado. “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos” no funcionan según esta lógica, no rescatan a los vecinos e informantes amenazados de insignificancia; ¿para proteger a los testigos? se pregunta María Moreno, y responde que es en parte la razón. A ello agrega un análisis del uso del género carta hecho por Walsh como cronista, como corresponsal extranjero, así como las cartas propagandísticas de la Junta Militar —donde encontramos un intento de creación de un supuesto grupo de madres anti-subversión, la equiparación de la militancia a un filicidio y al parricidio, la militancia presentada como un rapto mediante una retórica sentimental. La carta, afirma María Moreno, es también un género vinculado a los informantes populares con los que Rodolfo Walsh contaba en ANCLA: el informante, como el vecino, está “más allá de los bandos en pugna” (85), son testigos que conservaban una ética no transformable por el terror. Acerca de las cartas de propaganda “anti-subversión”, nos podemos preguntar quién las escribió, quiénes son sus autores; pero ante las dos cartas de Walsh (aunque la “Carta a Vicki” no es una carta) nos podemos preguntar otra cosa: ¿cuánto dicen sobre quién era Victoria Walsh?

La oposición ficción-testimonio. Más que con la oposición ficción-documento, *Oración* trabaja a partir del enfrentamiento tradicional entre ficción y testi-

monio —que organizó la producción y las reflexiones de Rodolfo Walsh al menos desde *Operación masacre*. El testimonio se relaciona con el rumor, el chisme, el flujo informativo que se convierte en noticia en épocas de terror y censura; el testimonio nunca es un documento, sino que se presenta bajo la forma de versiones, atribuciones, variantes, una dimensión ficcional que María Moreno afirma basándose en los trabajos de Philippe Mesnard sobre el testimonio de la Shoah, y analizando dispositivos que alejan el relato de lo documental, descolocando la oposición ficción/documento. El texto va más allá al proponer la hipótesis de que la introducción de elementos ficcionales responde a la búsqueda de una imagen común al testigo y al que escucha o lee el testimonio, donde todo el mundo pueda reconocer la dimensión de lo vivido (como los cuentos infantiles), y que permite superar el abismo inconmensurable que separa a quienes vivieron la experiencia de los campos clandestinos de detención y a aquellos que no la tienen¹. María Moreno introduce de este modo un quiebre respecto de los años 1960 y 1970; porque la relación de los militantes argentinos con la ficción era ambigua: la épica revolucionaria la proscibía, pero sin abandonarla —y, como lo muestra el caso de Walsh, sin que dejara de ser objeto de deseo. María Moreno analiza el proyecto de escritura de Walsh, donde la ficción (novelística) aparece como una tentación de clase; la denuncia traducida al arte de la novela se volvería inofensiva, por lo cual hacerse revolucionario exige una transformación de la vida entera y no de uno de sus aspectos —en este caso el abandono de la novela que aparece como un género anacrónico y burgués; no escribir más se vuelve una exigencia de la militancia. María Moreno propone la hipótesis de que, para él, tal vez militancia era una mera resistencia a la escritura, el proyecto político sería la verdadera evasión de un deseo que insistía, una y otra vez, pero se derramaba “en la letanía de sus obstáculos” (342). El análisis de lo que denomina “sistema de turnos” para ejercer su práctica y concepciones en el periodismo, la política y la escritura lleva, sin embargo, a la autora a afirmar —¿imaginar?— un momento final, poco antes de su muerte, de *simultaneidad*, que permitiría descartar la creencia en la existencia de un vínculo entre clases sociales y géneros, y acabar con la confianza en el carácter inofensivo de la ficción.

En efecto, las teorías de la ficción no permitían en la época pensar que

¹ Recordemos que, para Lawrence Langer (1991), este abismo es infranqueable en la situación del testimonio, no habría un territorio común que permita compartir la experiencia de los campos con quienes no lo han vivido.

podrían constituir una forma de verdad; y tal vez las prácticas y modos dominantes de la ficción tampoco. Sin embargo, como lo recuerda María Moreno, en Argentina, ya desde el siglo XIX, existe un corpus de textos que se posicionó con vistas a cuestionar las fronteras entre ficción y documento —*Facundo, Una excursión a los indios ranqueles, Viaje al país de los matreros*—, libros canonizados y transformados en lecturas escolares, sin por ello perder su carácter inquietante (como bien lo mostró David Viñas a propósito de *Ranqueles*). Textos que apuestan a acabar con las cuestiones de fronteras, al intervenir en lo real modificándolo, que hacen de la escritura un acto, al darle la capacidad de transformar las condiciones de aquello que denunciaba; por ello María Moreno afirma que es un malentendido considerar que Rodolfo Walsh anticipó la *non-fiction*, puesto que se trata de un gesto otro, no de una negación de la ficción, contrariamente a lo que puede parecer desde otros hemisferios, que cultivan otros modos de la relación entre ficción y documento, tampoco de una imposibilidad de pensar la ficción. La tradición europea lleva a plantear una “verdad de la ficción”, pero la literatura argentina trató de inventar textos que construyen un nuevo género, que no pudieran ser evaluados según los parámetros tradicionales de la ficción o el documento —y que impidan que la lectura se concentre en la necesidad de decidir entre ambos. Esta tendencia característica de la literatura argentina adquirió una nueva visibilidad, expandiéndose a otras artes, en los últimos años, con el desarrollo de nuevas estéticas que buscan narrar la experiencia, el terror y sus consecuencias, a partir de estrategias formales que desconocen la oposición entre ficción y documento, y ficción y testimonio, y sitúan los textos en un territorio que no es el del homenaje patético (y explotable) ni el de la parodia deslegitimante (que retomaría la idea difundida del carácter inútil de la militancia y los sacrificios de quienes se comprometieron en ella, en la medida en que la revolución no llegó y lo que se consolidó fue la creencia en la sociedad civil y el sistema democrático). Así, la pregunta sobre si es ficción o documento puede ser reemplazada por otra: ¿por qué someter a los textos a esta pregunta? ¿qué busca la crítica al hacerlo? Y, finalmente, ¿por qué habría que decidir?

“La verdad del testimonio es siempre metafórica, y la que pretende exponer los hechos desnudos no es más que aquella verdad que quiere imponerse por sus votos de pobreza y, al utilizar la prueba y el documento, no es el hueso factual lo que devela en su sentencia sino una estructura mimética a la judicial

en la que la prueba y el documento son accesorios a la retórica fiscal”, afirma María Moreno (287). Vueltas de tuerca si las hay, la obra de Vanina Falco en *Mi vida después* sentó un precedente, puesto que sirvió para autorizar a su autora a declarar contra su padre adoptivo, cómplice de la represión y apropiador, afirmando una nueva relación entre el ámbito jurídico y el arte.

Bibliografía

Langer, Lawrence. (1991). *Holocaust Testimonies: The ruins of Memory*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Longoni, Ana. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.

Ludmer, Josefina. (1984). “Tretas del débil”. En: González, Patricia y Ortega, Eliana (eds.), *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán.

Walsh, Rodolfo. (2010). *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.