

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS
VOL. 48, Nº 2, JUL-DIC 2018: 65-77
RECEPCIÓN 10 AGO 2018 - ACEPTACIÓN 21 SEP 2018

NIÑEZ Y DESAMPARO. FÉLIX BRUZZONE Y LA MIRADA EXTRAVIADA DE LOS HIJOS

*Childhood and helplessness. Félix Bruzzone and the lost
look of the children*

Susana ROSANO

Instituto de Estudios Críticos, UNR-Conicet
susana.rosano@gmail.com

Resumen

Los topos, de Félix Bruzzone (2008), permite leer los huecos de la memoria en la Argentina de la posdictadura. En los últimos cuarenta años, la discusión giró sobre las responsabilidades de los genocidas y la necesidad de los sobrevivientes de dar testimonio del horror. Sin embargo, a partir de la película *Los rubios* (2003) comienzan a aparecer nuevas voces, nuevas víctimas: la de los hijos de los desaparecidos que rompen con el discurso heroico de los militantes y abren nuevas posibilidades narrativas. Esto permitió la apertura de una memoria crítica sobre la violencia política de los años 70, al volver a contar lo que pasó en otra clave, más ficcional y menos dogmática.

Palabras Claves: Memoria Crítica- Posmemoria – Dictadura Argentina- Violencia Revolucionaria-

Abstract

Los topos, by Félix Bruzzone, dismantles naturalized meanings within the public sphere through a “critical memory” as conceptualized by Nelly Richards. In the last forty years, the discussion revolved in

Argentina around the responsibilities of genocides and the need for survivors to bear witness to the horror. However, from the film *Los Rubios* (2003) new voices begin to appear, new victims: the children of the disappeared who break with the heroic discourse of the militants and open new narrative possibilities. This allowed the opening of a critical memory about the political violence of the 70s, when retelling what happened in another key, more fictional and less dogmatic.

Keywords: Critical Memory- Posmemory- Argentine's Dictatorship- Revolutionary Violence

Introducción

Se podría pensar a *Los topos* como una novela inacabada, pero inacabada por inacabable, imposible. La historia comienza con una búsqueda, la de la abuela Lela sobre un supuesto nieto nacido en la Esma, y termina en el paroxismo de uno de sus tantos desplazamientos y enredos: el protagonista está en Bariloche, cautivo de su nuevo amante el Alemán, y aunque hace tiempo intenta buscar a Maira (a quien supone una posible hermana) la búsqueda siempre se dilata. Por momentos, piensa que el que está allí no es él mismo sino Maira; con el tiempo la idea de buscar a Maira pierde fuerza, nadie se acuerda de ella. Y el protagonista se deja llevar, y reconoce, con las últimas palabras de la novela: “la verdad que ahora, con este frío, no hay mucho más para hacer” [Bruzzone, 2014b: 189]. Con un gesto que en muchos momentos nos trae resonancias de *Los Topos*, la última novela de Bruzzone se llama *Las chanchas* (2014), otro nombre de animal que en la jerga policial remite a los secuestrados. Esta vez la historia gira en tono de parodia alrededor del secuestro de dos amigas-hermanas, Mara y Lara, especie de dobles, cuya búsqueda fracasa también pero esta vez por las estupideces que cometen Andy y Gordini, y cierta desidia de parte de Romina. Sin lugar a dudas, existe una continuidad de *Las chanchas* con *Los topos* que traza una filiación con los cuentos de 76, y también con *Campo de mayo*, la performance que Bruzzone realizó de la mano de Lola Arias

En un libro que hoy ya podemos considerar un clásico sobre el tema, Elizabeth Jelin plantea a la memoria como un trabajo creativo, como

agente de transformación que habilita la existencia de seres humanos activos en los procesos de elaboración de sentidos del pasado. El temor al olvido y la presencia del pasado aglutinan el debate cultural en torno a interpretaciones distintas, a veces antagónicas. Y en este sentido, una memoria creativa convoca a la exploración de los huecos traumáticos y los silencios deliberados. Queremos acá interrogar la obra de Félix Bruzzone, desde los usos que ella hace de la memoria, una memoria entendida como construcción, como ficción, una memoria que se ha convertido aquí plenamente en literatura, pero que a nuestro entender sigue dejando huellas. En *Los Topos*, la fantasía parece desatarse precisamente en aquellos lugares donde existe un vacío de la memoria, donde los discursos institucionales no pudieron sellar la rajadura abierta por los crímenes de la dictadura y la ausencia de información sobre el destino de las víctimas. En este sentido, el epígrafe de Federico Moura es por demás de elocuente: “Encontrarte en algún lugar / aunque estemos distantes / tantos odios para curar / tanto amor descartable”. El odio no puede ser curado y la búsqueda finalmente no puede concretarse: es una búsqueda maníaca, en círculos, una búsqueda estéril que anticipa desde el principio su inutilidad.

Desde su título mismo, *Los topos* parece decir justamente todas aquellas cosas que el discurso militante de los años 80 y 90, con su tono heroico, silenciaba. En esta novela, el pasado no es objeto de reconstrucción. La memoria aquí, podemos afirmar, actúa como anti-memoria, en el sentido de una absoluta imposibilidad de suturar la pérdida, de cerrar ese vacío producido por la orfandad. Esta novela de Bruzzone, publicada en el 2008 y reeditada en 2014, se suma a la constelación de textos y películas que inaugura un nuevo momento en la escritura sobre la dictadura. Si el trabajo de la memoria se relacionó en la década del 80 y de los 90 con el testimonio de las víctimas que apelaban al discurso universal de los derechos humanos bajo el reclamo de justicia y la necesidad de la responsabilidad cívica del “nunca más”, a partir del siglo XXI surgen nuevas formas de recordar, las voces de otras víctimas que abren de una manera diferente pero siempre apasionada la pregunta por los límites de la violencia política. Son voces que trabajan justamente sobre los aspectos que parecen no poder discutirse aún en el espacio público, sobre las traiciones, las

delaciones, los amores inconfesables, los miedos, el deseo de vivir. Nos encontramos aquí con un momento crítico del trabajo de la memoria, crítico en cuanto a inflexión para el cambio, en cuanto a un pensamiento que revisa sus fuentes, sus estrategias, sus estilos de representación. Desde este punto, es interesante el planteo de Bruno Bosteels en el sentido de que “la furia de la militancia” de los años 70 ha sido reemplazada desde el discurso estatal en muchos casos por una “inflación de la memoria” que amenaza con convertirse en una forma más espectacular que el mismo olvido [Bosteels: 3]. Este “*becoming-memory of culture*” [Bosteels: 16] puede ser visto como una verdadera *ideología*, una forma de falsa conciencia que a veces contribuye a invisibilizar aspectos esenciales de un pasado que es siempre más complejo que el recuerdo, ya que se relaciona tanto con el terreno de la experiencia como a la imaginación histórica, a la voluntad y al deseo.

Me interesa en este artículo preguntarme cuáles son esos vacíos de la memoria que la obra de Félix Bruzzone desanuda. Mi hipótesis es que la discusión que impulsaron en Argentina desde diversos enfoques disciplinarios los libros de Beatriz Sarlo *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005); el de Pilar Calveiro *Política y/o violencia* (2007) y el de Hugo Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria* (2009) puede leerse en sintonía con la obra literaria de Félix Bruzzone ya que permitió la apertura de una memoria crítica sobre la violencia política de los años 70, al volver a contar lo que pasó en otra clave, narrando desde la perspectiva del hijo.

La ruptura del discurso testimonial

En esta nueva perspectiva que se inscribe la obra de Bruzzone se rompe con la épica de los discursos reivindicativos que instaló durante muchos años el auge testimonial, y de esta manera, las categorías de víctima, de mártir, de héroe y de victimario comienzan a complejizarse con la ineludible ambigüedad y contradicción que es inherente al cuerpo social entendido como un organismo viviente. Y en este sentido, los textos de Bruzzone, al igual que *La Casa de los conejos*, de Laura Alcoba, y documentales como *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, y *M* (2007), de Nico Prividera, entre otras, profundizan la

línea abierta por *Los rubios* (2003), de Albertina Carri. Como apunta Sarlo, esta última película tiene el valor de plantear por primera vez la necesidad de los hijos de los militantes de reconstruirse a sí mismos en ausencia del padre. Más de treinta años después, finalizada la dictadura, los hijos de estos jóvenes de los años sesenta y setenta, muchos de ellos militantes desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado, toman, frente al pasado de sus padres, posiciones muy distintas. El tono dogmático, el relato hegemónico, de textos inaugurales como *Recuerdos de la muerte*, de Miguel Bonasso, de 1984, deja lugar a las voces balbuceantes de estos nuevos testigos. Ellos no solamente rompen con la lógica del “haber estado allí” de una generación (la que se volcó masivamente a la escritura testimonial): los hijos se permiten pensar sin dogmas, perder la solemnidad militante y desnudar sin vergüenza aspectos de una niñez desamparada, una infancia huérfana. A este sentido apuntan las pocas palabras de Nicolás Prividera —el protagonista, guionista y director de *M*, un extenso documental que filma a partir de la búsqueda de rastros sobre su madre desaparecida— cuando intenta sintetizar el trágico cóctel de los setenta: “Ceguera, ingenuidad, estupidez, un poco de todo”. Estas nuevas voces de los hijos dinamitan cualquier atisbo de heroicidad y se desgranán en pequeñas historias mínimas, donde la grieta abierta por la violencia no tiene posibilidad de sutura. Como le confirma el linyera al protagonista de *Los topes*: “No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre, dijo, sos vos, pero roto” [Bruzzone 2014b: 86].

¿Cómo la ficción entiende la historia?

Las fronteras móviles de las disciplinas que integran el campo de estudio de las memorias en conflicto y sus problemáticas en discusión exponen las dificultades del trabajo de reconstrucción del pasado reciente. Su abordaje compromete tanto la lectura de testimonios y narrativas personales sobre la violencia política y la represión como las investigaciones teóricas y críticas acerca de estas prácticas. En este sentido, Rossana Nofal afirma que tanto un estudio de Pilar Calveiro o un testimonio de Alicia Partnoy operan como trabajos narrativos es decir: configuraciones que dan forma a las experiencias traumáticas del pasado [Nofal: 43]. Se trata de experiencias de escritura, como las del testimonio, que se configuran en los márgenes de la literatura, en

sus límites (para pensar esos límites son muy útiles, aunque desde planteos teóricos bastante divergentes, las categorías de “fuera de campo”, de Graciela Speranza, y de “hibridez”, de Néstor García Canclini).

Cuando leí *Los topos* por primera vez, recordé un artículo periodístico de Carlos Gamerro donde el escritor reflexiona en torno a su propia necesidad de escribir una novela sobre la guerra de Malvinas sin haber estado allí. La pobreza de la experiencia, dice Gamerro allí, puede ser suplida por la riqueza de la imaginación. Fue en ese preciso momento que me pregunté qué podía aportar la obra de Félix Bruzzone en relación a la extraordinaria cantidad de páginas que ya se habían escrito sobre la dictadura. Mi pregunta tiene que ver directamente con las verdades de la ficción, con aquellas cosas que la ficción muchas veces logra iluminar en un momento en que las especulaciones del discurso social parecen un poco empantanadas. En este sentido, es interesante lo que el propio Bruzzone afirma en una entrevista: “la ficción sigue siendo la forma de completar lo que no se sabe, lo que no se puede ver, lo que ya no se va a poder saber, porque ya pasó mucho tiempo, porque desde un comienzo todo estuvo contaminado, porque la escena del crimen siempre se modifica, es imposible que se mantenga intacta, el tiempo mismo la cambia” [González del Solar s/n].

El narrador-protagonista de *Los topos* (que paradójicamente no tiene nombre) vuelve a contar en esta novela picaresca la historia cruel de los hijos de desaparecidos, aquellos seres que construyen su vida desde un agujero insondable: “Me sentí un intruso en la vida de todos”. Por eso tal vez la insistencia de este “hombre con astillas” [Bruzzone 2014b: 118] en el tema de la búsqueda. Y será paradójicamente el Alemán, el último amante del protagonista-narrador ya devenido travesti, el que defina los parámetros de esa búsqueda: “ellos [los que se llevaron a Maira] no buscan nada, reina, escarban, son orugas, no buscan, escarban [...] Hay dos grupos...los malos y los que buscamos amor” (179). Pero, ¿quiénes son los malos en esta novela? ¿la maldad no se presenta aquí como reversible?

En sintonía con el narrador protagonista y la historia que se cuenta en la novela, Bruzzone es hijo de desaparecidos. 1976 para este autor no

es solamente el título de su primer libro de cuentos, sino también el año en que desapareció su padre, en marzo; se produjo su nacimiento, en agosto, y desapareció su madre, en noviembre. Es decir: 1976 fue el año del cataclismo. Sin embargo, el narrador- protagonista de *Los topos* en un claro guiño autobiográfico se desentiende de la invitación de su novia Romina a formar parte de la agrupación HIJOS. Criado por su abuela Lela, debe sortear al mejor estilo de las novelas de aventuras permanentes peripecias, cambios de espacio y diversas mutaciones. Su abuela lo arrastrará desde su barrio natal, Moreno, a vivir en cercanías de la Esma para poder buscar mejor a un supuesto hermano desaparecido. Pero muerta ya la abuela, al cobrar la indemnización por ambos padres, el protagonista decidirá volver a Moreno en un intento desesperado y melancólico por reconstruir la casa natal. Sin embargo, deberá enfrentar otra vez la pérdida cuando los albañiles que trabajan en la restauración deciden echarlo y quedarse con la casa. Separado de Romina, comienza a frecuentar a los travestis de Palermo, y se enamora de una de ellas, Maira de quien llega a sospechar que es su media hermana. Pero Maira desaparece (no sabemos a ciencia cierta si es una doble espía), y entonces el protagonista se traslada a Bariloche junto a Mariano, para seguir buscando a Maira, arrastrado siempre por su deseo de venganza. En Bariloche cambia también de oficio: ya no se dedicará a hacer tortas sino que trabaja en la construcción. Conoce a Mica, que le enseña los pormenores y afeites del oficio de travesti, y desde allí conquista al Alemán, con quien añora emprender nuevamente la imposible búsqueda de Maira.

Es interesante señalar cómo toda la novela está estructurada a partir de momentos de gran velocidad (y en esto la filiación con Copi es sin lugar a dudas innegable), donde las mutaciones se producen vertiginosamente. En este sentido Beatriz Sarlo recuerda la relación con el género de ciencia ficción en la figura de los mutantes, que Bruzzone retoma en su última novela, *Las chanchas* (2014).

La velocidad también es un eje importante de *Campo de Mayo*, la performance que Bruzzone produjo en el 2014 junto a Lola Arias. También allí el narrador- protagonista va relatando la historia que construyó de Campo de Mayo (que por otra parte es el lugar donde según testigos estuvo detenida su madre antes de ser una desaparecida), a partir de algunas entrevistas, mientras no puede

dejar de correr. El incesante desplazamiento espacial se contraponen en ambas obras con algunas zonas de detenimiento, de fijeza. Estas giran fundamentalmente en torno a dos problemáticas: el odio, la necesidad de venganza, y la certeza de una paternidad imposible. Nos vamos a detener en cada uno de estos momentos, pero antes creo necesario reflexionar sobre los límites del testimonio en la comprensión de los efectos de la dictadura, y el lugar que aquí creo ocupan la pura ficción.

Experiencia y relato

En relación a los límites del testimonio, y recordando que grandes líneas del pensamiento del siglo XX se han permitido desconfiar frente a un discurso de la memoria ejercido como construcción de verdad del sujeto, Beatriz Sarlo advierte sobre los peligros de creer que la continuidad entre experiencia y relato garantizan una representación “verdadera”. Y en este sentido rescata la confianza de Bertolt Brecht y de los formalistas rusos en que el arte puede iluminar lo que nos rodea de modo más inmediato a condición de que produzca un corte por extrañamiento que desvíe la percepción de su hábito y la desarraigue del suelo tradicional del sentido común. Sarlo recuerda a Hannah Arendt y su planteo de que “pensar con una mente abierta significa entrenar a la imaginación para que salga de visita” [Sarlo: 54]. De esta manera, quien cuenta una historia se enfrenta con una materia que, incluso en el caso de la experiencia propia, se ha vuelto (debido a su extrema familiaridad), incomprendible o banal. De allí que la experiencia pierda su decibilidad en el torbellino de las vivencias y de los hábitos repetidos. Dice Sarlo:

A las narraciones de memoria, los testimonios y los escritos de fuerte inflexión autobiográfica los acecha el peligro de una imaginación que se establezca demasiado firmemente “en casa” y reivindique como una de las conquistas de la empresa de la memoria: recuperar aquello perdido por la violencia del poder, deseo cuya entera legitimidad moral y psicológica no es suficiente para fundar una legitimidad intelectual igualmente indiscutible [Sarlo: 55]

Con el abandono del matiz testimonial y bajo las reglas del arte, del claro imperio de la ficción, la obra de Bruzzzone dispara una reflexión sobre la identidad puesta en boca de nuevos sujetos, nuevos testigos

cuyas infancias transcurrieron a partir de una experiencia otra, ajena, diversa, muchas veces opuesta al mundo de los militantes y donde la pérdida es el punto de partida de la subjetividad. A esta segunda generación se la ha indagado desde los principios de las posmemoria enunciados por Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Posmodernity*, de 1997. Allí, Hirsch realiza desde las teorías de Roland Barthes un análisis pormenorizado de los trabajos del artista visual Art Spiefelman, inspirados en su padre, un sobreviviente del Holocausto, y de la novela *Austerlitz* de Winfried G.M. Sebald. Para Hirsch el lugar de la fotografía y una cierta narrativa son relevantes en la construcción del concepto de posmemoria, una memoria íntima, vicaria, que corresponde a la generación siguiente a la que padeció los acontecimientos. Es decir: la posmemoria sería la memoria de los hijos de los sobrevivientes de la Shoah cuyo vínculo con la fuente y la catástrofe está mediado de diversas formas, sobre todo visuales, fotográficas, a partir de relatos, síntomas familiares, *actings*.

Aunque Beatriz Sarlo expone ya en su libro de 2005 una serie de dudas sobre la validez del concepto, me interesa resaltar aquí las críticas que realiza María Belén Ciancio a la aplicabilidad de la posmemoria en relación al cine producido por los hijos de los desaparecidos. En películas como *Nietos*, *(h)istorias cotidianas*; *M*, *Los rubios*, que pusieron en crisis los modelos narrativos de representación más tradicionales, se puede comprobar que la infancia y juventud de la generación de hijos de desaparecidos transcurrió en una situación diferente, desde otra experiencia, que la de los hijos de las víctimas del Holocausto. A diferencia de ellos, a muchos de los hijos de militantes en la Argentina (por complicidad o por miedo) se les negaron los relatos acerca del destino de sus padres, y muchos de ellos tuvieron, a duras penas, la posibilidad de encontrarse con unas pocas fotos. La situación se acentuó mucho más en el caso de aquellos niños que fueron considerados "botín de guerra". Durante la infancia y primera juventud de estos chicos no existió una documentación masiva de fotografías, excepto aquellas que se mostraron en las marchas de las Madres de Plaza de Mayo, ni de testimonios orales, más allá del Nunca Más y los testimonios que todavía hoy en día se ofrecen en los juicios contra los genocidas, que tampoco tienen una circulación masiva:

Las historias detalladas de los desaparecidos circularon por comunidades de amigos y familiares, con frecuencia en el exilio, en grupos intelectuales o capas medias, que no existieron cuando las víctimas fueron miembros de los sectores populares cuyas familias, en muchos casos, se dedicaron a olvidar a los desaparecidos. Los hijos de estos militantes están desesperados por las historias de sus padres, porque allí la fractura no fue solo la de la dictadura sino la forma en que esa fractura se agravó por el silencio [Sarlo: 157]

A este silencio se refieren muchos de los cuentos de 76. “Siempre es difícil contarle a un desconocido que uno no tiene mamá” [Bruzzone 2014c:10], dice el niño protagonista de “En una casa en la playa”, de vacaciones con su abuela, a la que le dice “mami”, y un primo, Ramiro, que sospecha que él es un “caso raro”. En otro cuento, “Fumar abajo del agua”, recuerda con ironía el momento en que se hizo grande: “En tercer grado mi abuela me mandó a un psicólogo que en una de las primeras sesiones, cuando le pregunté si sabía de qué habían muerto mis padres, me dijo que lo averiguara en casa. Y mi abuela, que hasta ese momento me había dicho que iba a contármelo cuando yo fuera más grande, me lo contó. Así que yo en tercer grado ya era grande” [Bruzzone 2014c: 169].

La paternidad imposible

El protagonista de *Los topos* ya es grande: tiene trabajo, novia, puede viajar solo... Pero evidentemente su adultez arrastra con las cicatrices de haber sido un hijo diferente al que el discurso estatal y las organizaciones de derechos humanos han construido como previsible en la Argentina. El es hijo, pero no es un hijo militante. Por eso se siente un intruso en la vida de todos: “De hecho nunca tuve la oportunidad de completar de forma correcta la parte de los formularios donde dice padres, ocupación de los padres y todo eso, porque siempre está la opción “fallecido” pero nunca la opción “desaparecido”. [Bruzzone 2014b: 132]. Si bien su abuela Lela sigue buscando desenfrenadamente a su madre desaparecida, no pasa lo mismo con las huellas del padre, a quien su abuelo señala como “topo”, un traidor. Es decir un animal, pero también alguien que se esconde en madrigueras, alguien despreciable y ruin. El topo es un traidor: “espía”, “infiltrado”, “filtro”, “fru fru”, “malparido”, “hijo de

puta”, “hijo de un vagón lleno de putas”, “conchudo hijo de remil” [Bruzzone 2014b: 133], dice el protagonista. El topo es alguien que carga con un cuerpo doble, como los travestis. En la propia imposibilidad del narrador-protagonista para ser padre cuando Romina cree estar embarazada, en este desplazamiento constante por distintas casas y distintas geografías, en los cambios y mutaciones sin fin me permito leer el *punctum* de esta historia. Ser travesti implica tener un doble cuerpo: el topo es un travesti; el topo es un traidor. Es interesante ver cómo al protagonista, en su proceso de transformación en travesti, cuando intenta buscar nuevos clientes, los propios travestis lo vuelven a señalar como “extraño, mala persona, traidor” [Bruzzone 2014b: 147]:

Una yegua de labios fucsias y ojos grises una vez me paró en seco en la calle y me dijo: vos putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado, ¿entendés?, sos un topito lechero pero sin la teta de mamá —así dijo—: “topito lechero”. Siguió: y tené cuidado con la nieve, porque la nieve te tapa enseguida y con tal de sacar tu cabecita la vas a sacar en cualquier lado y zácate, chau cabecita, yo sé por qué te lo digo y me mostró unas cicatrices horribles a la altura del ombligo. Pensé que había estado con el alemán, que el tipo la había maltratado [Bruzzone 2014b: 147].

A modo de conclusión

Ana Longoni, en un libro magnífico donde analiza precisamente la figura del traidor en varios relatos acerca de los sobrevivientes de la represión, se pregunta en sintonía con Pilar Calveiro hasta qué punto la recurrencia a la traición para justificar la derrota impidió a las organizaciones armadas reconocer la responsabilidad que le cabe a la lógica militarista llevada a ultranza por sus cúpulas en los miles de militantes asesinados por la represión. Está claro que todavía en la Argentina esta es una discusión que no se puede realizar sin caer en antagonismos irreconciliables. La esfera pública hoy más que nunca sigue polarizada. Y en ese sentido pienso que una vez más la literatura se permite cumplir con aquello que Elizabeth Jelin denomina “los trabajos de la memoria”. *Los Topos* tiene, inesperadamente, un final feliz: el Alemán, del que pensábamos que era un supuesto asesino de travestis y ex represor, adopta al protagonista y le paga las tetas, y se

termina convirtiendo en una figura tierna y protectora y, paradoja de las paradojas, en casi un verdadero papá. Se acarician frente al lago, tiran piedras, miran adentro televisión. Y la novela termina con un final que, para muchos, es absolutamente inconcebible. Sin lugar a dudas, para Bruzzone la búsqueda no tiene fin, es imposible. Pero la vida, este *rumor incesante de lo vivo*, continúa.

Bibliografía

- BOSTEELS, BRUNO. 2012. *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London: Verso.
- BRUZZONE, FÉLIX. 2014a. *Las chanchas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . 2014b. *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- . 2014c. *76*. Buenos Aires: Momofuku.
- CIANCIO, MARÍA BELÉN. 2015. "Sobre el concepto de posmemoria". *Constelaciones, Revista de Teoría y Crítica*. Madrid. En línea: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>
- GONZÁLEZ DEL SOLAR, JUAN. 2014. "Los marcianos y las chanchas" [Entrevista a Félix Bruzzone] En línea: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/39893#more-39893>
- JELIN, ELIZABETH. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: siglo XXI.
- LONGONI, ANA. Traiciones. *La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- NOFAL, ROSSANA. 2002. *La escritura testimonial en América latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, UNT,
- SARLO, BEATRIZ. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: siglo XXI Editores.