“CUÍDAME DE LAS AGUAS MANSAS...”:
TERRORISMO DE ESTADO Y LO FANTÁSTICO EN *EL LAGO Y LOS NIÑOS
TRANSPARENTES*

POR

FERNANDO REATI
Georgia State University

De los muertos a veces sólo puede afirmarse con certeza que están muertos; lo demás entra en el terreno de la especulación o la imaginación. En el caso de los miles de desaparecidos durante la dictadura militar argentina de 1976-83, poco o nada se sabe del destino final de sus cuerpos. No pasan de unos cientos los que fueron hallados en tumbas anónimas en cementerios, ex sitios clandestinos de detención o tambores de metal arrojados al agua. Del resto apenas se sabe que el método para deshacerse de sus cuerpos varió de región en región: enterrados en fosas comunes en los campos circundantes al centro clandestino de detención de La Perla en Córdoba; quemados antes de ser enterrados en la base militar de Campo de Mayo en Buenos Aires. Pero el método sobre el que más testimonios existen es el de la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada) en la ciudad de Buenos Aires, que entre 1976 y 1982 alojó a unos cinco mil secuestrados que fueron arrojados vivos desde aviones y helicópteros al Río de la Plata o el océano tras recibir una inyección adormecedora. Es posible que el número de desaparecidos eliminados por otros medios sea superior, y sin embargo la imagen del cuerpo que se hunde en el mar se ha convertido en la representación icónica por excelencia del terrorismo de Estado argentino: nada perdura tanto en el imaginario colectivo como la figura de la víctima que encuentra en el agua su sepultura.

Toda gran catástrofe colectiva termina identificándose con una o dos imágenes que la sintetizan, como si la mente necesitara de metáforas visuales para abarcar lo inenarrable. Así, un ícono inconfundible de los campos de concentración nazis son los trenes que transportaron millones de seres humanos a la muerte, y un gran número de museos del Holocausto exhiben hoy un vagón de carga traído de Europa.¹ De la misma manera, unas pocas imágenes sintetizan visualmente el recuerdo del terrorismo de Estado en

¹ El Holocaust Memorial Museum de Washington, el Holocaust Memorial Center de Dallas, el Florida Holocaust Museum de St. Petersburg, el museo Yad Vashem de Jerusalén, y el Imperial War Museum de Londres exhiben vagones de carga. Al respecto, Oren Stier señala en un artículo sobre los trenes como artefactos de memoria: “deportation by cattle car [is] central to the paradigmatic narrative of the destruction process [of the Holocaust]” (92).

Argentina: el pañuelo blanco de las Madres de Plaza de Mayo; la capucha o venda con que los represores cubrían los ojos de los prisioneros; el auto Ford Falcon verde que se usaba para secuestrar y llevar víctimas a los centros clandestinos. Y un cuarto ícono que me interesa discutir aquí por su recurrente presencia en el imaginario colectivo es el agua, bajo cuya apariencia inocente, inocua y familiar se ocultan el horror y lo maligno.

Cuando una de las brujas en el IV acto de *Macbeth* anticipa la llegada del traidor asesino, dice sentir que “algo maligno se dirige hacia aquí” (“something wicked this way comes”). Ese ominoso presentimiento del mal bien podría sintetizar lo que se siente en Argentina ante el agua cuya superficie aparentemente mansa oculta lo monstruoso, verdadera síntesis de lo siniestro en un país que mantuvo la apariencia de normalidad mientras el terror corroía sus entrañas. La tenebrosa metodología de arrojar personas vivas al mar se rumoreó por años, pero recién en 1995, casi dos décadas después de los hechos, un ex oficial de Marina confirmó lo que se sabía pero hasta entonces había sido negado sistemáticamente. Cuando el capitán naval retirado Francisco Scilingo se acercó al conocido periodista Horacio Verbitsky y le confesó haber participado personalmente en algunos vuelos de la muerte, sus palabras publicadas en el libro *El vuelo* tuvieron un instantáneo impacto mediático. La polémica pública que desató –¿Scilingo estaba genuinamente arrepentido o sólo buscaba exculparse como partícipe menor en los hechos? ¿la confesión pública de crímenes de lesa humanidad basta para la reconciliación de una sociedad dividida?– no ocultó el hecho de que por primera vez se verbalizaba lo impensable. Una carta enviada por Scilingo al ex dictador Videla en 1991 y reproducida en *El vuelo* describía lo ocurrido con el lenguaje desapasionado de los burócratas de la muerte:

En 1977, siendo Teniente de Navío, estando destinado en la Escuela de Mecánica de la Armada, con dependencia operativa del Primer Cuerpo de Ejército, siendo Usted el Comandante en Jefe y en cumplimiento de órdenes impartidas por el Poder Ejecutivo cuya titularidad Usted ejercía, participé en dos traslados aéreos, el primero con trece subversivos a bordo de un SKYVAN de la Prefectura Naval y el otro con diecisiete terroristas en un ELECTRA de la Aviación Naval. Se les dijo que serían evacuados a un Penal del sur y por ello debían ser vacunados. Recibieron una primera dosis de anestesia, la que sería reforzada por otra mayor en vuelo. Finalmente en ambos casos fueron arrojados desnudos a aguas del Atlántico desde los aviones en vuelo. (Verbitsky 180)

Por primera vez todo estaba allí. Ya no eran solamente los testimonios de sobrevivientes que decían haber visto prisioneros cargados en camiones militares tras recibir inyecciones: ahora un actor directo revelaba los detalles, y la comprobación de que lo imaginado durante años era cierto de alguna manera resultaba más insoportable que la incertidumbre misma.

Poco después, otra voz quebró el silencio autoimpuesto durante décadas por los autores de los crímenes. El general Videla, responsable del golpe militar de 1976, concedió

en 1999 una primera y única entrevista a los periodistas María Seoane y Vicente Muleiro que lo visitaron durante su arresto domiciliario. En el libro *El dictador*, Seoane y Muleiro transcriben las palabras con que el general Videla explicitó por primera vez el propósito de la política de desapariciones masivas: “No, no se podía fusilar. Pongamos un número, pongamos cinco mil. La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos: ayer dos en Buenos Aires, hoy seis en Córdoba, mañana cuatro en Rosario, y así hasta cinco mil. No había otra manera” (215). Inmediatamente después, como si anticipara la siguiente pregunta sobre el destino final de los cadáveres, el anciano ex dictador aclaró: “¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el río de la Plata, el Riachuelo?” (215). Se trata de una extraordinaria confesión no sólo porque por primera vez el ideólogo de la represión se sinceraba, sino además porque él mismo, conocedor de que también hubo cuerpos quemados, enterrados, dinamitados o dejados en la vía pública como escarmiento, optaba por recurrir a la imagen de muerte que terminaría por suplantar a las otras convirtiéndose en síntesis de todas: la desaparición por hundimiento en las aguas del río o del mar.

Entre la gran cantidad de sitios de memoria creados en la última década—monumentos, placas con nombres de víctimas, memoriales y museos en ex centros clandestinos de detención—el Parque de la Memoria junto al Río de la Plata es sin duda uno de los más impactantes.² Cuando las autoridades de la ciudad de Buenos Aires decidieron en julio de 1998 la creación de un sitio de memoria, la elección del lugar no fue difícil: “en la franja costera del Río de la Plata un espacio que será afectado para uso como paseo público donde se emplazará un monumento y un grupo poliescultural en homenaje a los detenidos-desaparecidos y asesinados [...]” (Bases y Reglamento s/p). El documento con las bases y el reglamento para el concurso de esculturas resumía el porqué de esa elección: “Este monumento se levantará frente al río porque en sus aguas fueron arrojadas muchas de las víctimas” (Bases y Reglamento). Ya iniciada la construcción en 2003, la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado insistió sobre el alto simbolismo de su ubicación en un libro con maquetas y explicaciones conceptuales de las doce esculturas ganadoras: “se levantará frente al río porque en sus aguas fueron arrojadas muchas de las víctimas” (Comisión 7). Y los arquitectos encargados de la asesoría técnica también enfatizaron el valor iconográfico del emplazamiento: “La proximidad de la ESMA, uno de los lugares clandestinos de detención clandestina, el río, donde fueron arrojadas muchas de las víctimas del terrorismo de estado [...] Memoria topológica, memoria geográfica, memoria urbana, memoria social [...] La ciudad intenta recuperar su río, los habitantes de Buenos Aires la memoria de sus muertos y desaparecidos [...]” (Comisión 13).

² El parque contiene cuatro muros con los nombres de unas diez mil víctimas, y una serie de esculturas conmemorativas escogidas a partir de un concurso internacional que atrajo seiscientos sesenticinco proyectos de cuarenticuatro países.

Instalada en el imaginario social como símbolo del horror, el agua pasó a ser objeto de las más variadas representaciones artísticas. Ya en 1973, la escultura *El mudo* del reconocido artista Carlos Distéfano anticipaba las resonancias que luego acarrearía el tema, aunque su simbolismo pasó desapercibido en un primer momento. Muestra un cuerpo atado y doblado en dos mientras se lo somete al “submarino”, la tortura consistente en la inmersión en un tacho de agua. Más adelante, Distéfano produjo otras obras sobre el agua como instrumento de tortura o sitio de muerte: *Salto* (1979) muestra un cuerpo cayendo en el vacío hacia lo que se supone es el mar; *Flotante* (1988) representa un cuerpo de mujer que se hunde atado a una piedra.³ Otro artista, Jorge Velarde Ferrari, llevó a cabo cuatro actividades conceptuales en las aguas frente a Buenos Aires para señalar el río como tumba anónima, bajo el título común *Marcación del signo X en el Río de la Plata*: en 1998 en la zona de Playa Honda; en 2000 frente a las orillas cercanas a la ESMA con la participación de cuatro barcos, Madres de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos; en 2001 frente a Punta Lara; y en 2005 en aguas del mar a cincuenta millas de Samborombón (Brodsky 173). En 2008, el artista Nicolás Guagnini instaló en el Parque de la Memoria frente al río una escultura en homenaje a su padre desaparecido; la obra, titulada *30.000*, consiste en una foto de su progenitor reproducida sobre veinticinco prismas rectangulares de tal modo que según la posición del observador la imagen parece aparecer y desaparecer en el agua.

En el teatro también aparece el agua como representación del horror. En *Atando cabos*, de Griselda Gambaro (1996), la madre de una desaparecida y un ex militar viajan en un crucero y se ven obligados a compartir un bote cuando el barco naufraga.⁴ Al ex militar la cercanía del agua lo pone nervioso porque le recuerda su pasado como participante en los vuelos de la muerte, incomodidad que aumenta por las referencias oblicuas de la madre al destino de los desaparecidos: “A veces, los peces saltaban desde

³ Silvia Dolinko analiza así la presencia del agua en la obra de Distéfano: “Iniciando su representación de cuerpos contorsionados, sometidos a la tortura, se encuentra *Giallo* o *Procedimiento*, de 1972, y *El mudo*, de 1973 [...] *El mudo* representa un hombre amarrado sacando su cabeza de un balde con agua; un hombre sometido al método de tortura conocido como ‘submarino’ [...] La referencia al agua –en sentido opuesto al religioso de ‘dadora de vida’– aparece en la obra de Distéfano como un elemento asociado a la muerte. Mientras que en *El mudo* la transparencia de la resina representa claramente el goteo del agua en que esa cabeza acaba de estar sumergida, en *Flotante* (1988) el medio líquido está sugerido. En esta obra, una sogá amarrada a una piedra sujeta los pies de un cuerpo de mujer azulado e invertido en su disposición espacial. Un cuerpo y un rostro que parecen empezar a desmaterializarse, a borrarse; un implícito fondo acuático que podría remitir al Río de la Plata. Un cuerpo torturado y sumergido en el agua”.

⁴ Debo el conocimiento de esta obra a Kristina Bonsager, quien la analiza en un artículo de pronta aparición en un libro que coedito. Según Bonsager, la obra de Gambaro se presentó originalmente en el London International Festival of Theater bajo el título “Putting Two and Two Together”, y se puso en escena por primera vez en 1991 en el teatro Royal Court. La versión en inglés se publicó como “Loose Ends” en la revista *Travesía* de King’s College (1992), y apareció por primera vez en español en *Revista Arte Teatral* de Valencia (1992). En Argentina, se publicó bajo el título *Atando cabos* en 1996.

muy alto, maniatados y atontados. ¡Plof! Golpeaban muy duro en el agua, se hundían” (10). Pero el ex militar no muestra compasión y justifica los métodos empleados: “Quien saltó al mar, al río, fue porque se lo buscó. Si un pajarito se para bajo la pata de un elefante, será aplastado” (18). En la parte más descarnada del diálogo, justifica incluso ese método de muerte como más “limpio” que el fusilamiento:

[Madre]: ... Imagínese. Los prisioneros empujados al vacío, ya medio muertos, para terminar de morir. Sucia manera, ¿no?

[Militar]: Yo diría limpia. Más limpia que enterrar. Casi más práctica. Ejecución y sepultura a la vez. (17)

En una obra de teatro más reciente, *La pesca*, de Ricardo Bartís (2008), se alude al tema de manera tangencial. La aparición de unos peces monstruosos en las aguas entubadas del viejo arroyo Maldonado es una “metáfora política potente sobre la degradación de la Argentina, consecuencia de la dictadura militar del 1976” (Dubatti 36). Cuando tres amigos bajan al sótano de una fábrica abandonada y acceden al viejo arroyo convertido en cloaca, encuentran peces mutantes que representan los cambios sucedidos en el país: “Décadas pasadas el Maldonado –metáfora del país– desbordaba con ferocidad en las inundaciones; ahora ha perdido su rebeldía, y sus peces han degenerado por las ingestas tóxicas en criaturas monstruosas, las tarariras Titán” (Dubatti 36).

En cine, *Garage Olimpo* del director Marco Becchi (1999) finaliza con un avión militar, Hércules, adentrándose en el mar con su carga de víctimas adormecidas. La imagen del avión recortada contra el bello cielo y las aguas tranquilas abajo contrasta con los acordes majestuosos de “Aurora”, el himno a la bandera nacional que los niños recitan orgullosos en la escuela. La magnificencia de la naturaleza no disimula el sufrimiento de la carga humana que no se ve pero se intuye en el vientre del avión, momentos antes de la caída al vacío. La toma no dura más de medio minuto, pero se hace angustiosamente eterna porque el espectador sabe lo que ha de suceder cuando se abra la compuerta trasera del avión, algo que apenas se vislumbra –la compuerta que se abre, la luz que entra a raudales, la superficie inmensa del mar que se presiente abajo– en el preciso instante en que el film concluye.

En la narrativa, el primer tratamiento directo del tema tal vez sea el breve cuento “Agua”, de Antonio Dal Masetto (1987). En un párrafo único que se extiende por dos páginas y media, se describe el trauma que experimenta un hombre cada vez que llena un vaso de agua en la cocina de su departamento porque sabe que proviene del río que alcanza a ver por la ventana:

agua venida desde aquel río profundo y oscuro, agua cristalina, límpida, transparente, agua pura a menos que una mente afiebrada, aún en la calma de un mediodía como éste, quiera cargarla de imágenes de horror, enturbiándola, ensuciándola, volviéndola

súbitamente intolerable, imágenes, aspas que no son de molinos girando en la noche negra, hélices de anchas palas sobre pájaros de muerte embistiendo el aire del río, bultos arrojados al vacío, cosas vivas cayendo, cayendo y después hundiéndose en el agua revuelta, hacia el fondo, hacia la oscuridad absoluta, hasta mezclarse abajo con el barro milenario, con los deshechos milenarios, lejos para siempre de la luz y las respuestas y la posibilidad de cordura... (123)

Varios elementos que informan posteriores representaciones del agua como sitio del horror ya están aquí: el contraste entre el agua cristalina, pura e inocente y su uso inverosímil como instrumento de muerte; la imposibilidad de concebir que algo así pueda suceder; y la asociación del río con lo prehumano o inhumano, Hades mítico –“barro”, “oscuridad absoluta”, “deshechos milenarios”, falta de “luz” y de “cordura”– que desmiente toda racionalidad.

Por último, en la música rock, uno de los baluartes de la resistencia juvenil durante la dictadura, también se produjeron interesantes ejemplos de reelaboración del tema. La canción “Vuelos”, de la banda Bersuit Vergarabat, aparecida en el álbum *Libertinaje* (1998), está inspirada en el libro *El vuelo*, de Verbitsky. En ella, un desaparecido a punto de caer al mar pareciera interpelar a los sobrevivientes para que no lo olviden:

Vos me estás mirando y yo voy a caer colgado en tu sien.
 Vos me estás mirando y yo voy a caer.
 No me ves pero ahí voy a buscar tu prisión de llaves que sólo cierran.
 No me ves pero ahí voy a encontrar tu prisión.
 Y la bruma rebota siempre hacia aquí,
 espuma de miedo, viejo apagón, y la bruma rebota siempre hacia aquí.

Solo voy a volver, siempre me vas a ver,
 y cuando regrese de este vuelo eterno solo verás en mí,
 siempre a través de mí, un paisaje de espanto así. (Vergarabat)

Ya antes Luis Alberto Spinetta y su banda Spinetta Jade había aludido al tema en “Maribel se durmió”, canción del álbum *Bajo Belgrano* (1983) dedicada a las Madres de Plaza de Mayo. La letra habla de una muchacha que se durmió para siempre al hundirse en algo que no se menciona pero se sobrentiende es el agua:

Maribel se durmió, vamos a cantarle porque se hundió,
 carrusel, sensación de que con el alma nos ve mejor.

Maribel, Maribel, dicen que no lleva ningún papel.
 Vamos ya, vamos ya, vamos porque viene y porque no está. (Spinetta)

Este preámbulo sobre las variadas maneras en que se ha representado el agua como condensación iconográfica del horror sirve para contextualizar dos novelas del año 2005, que a casi tres décadas del inicio de la dictadura ofrecen novedosas aproximaciones al tema desde lo fantástico y la ciencia ficción. Una, *El lago*, de Paola Kaufman, relata la búsqueda obsesiva de una criatura antediluviana que vive en un remoto lago patagónico; la otra, *Los niños transparentes*, de Jorge Huertas, gira alrededor de una gigantesca alga asesina que amenaza invadir Buenos Aires desde las profundidades del Río de la Plata. *El lago* es la segunda y última novela de una joven escritora tempranamente fallecida.⁵ El relato tiene por protagonista a Ana, la hija del naturalista Víktor Mullin que hacia 1920 participara en la exploración de un remoto lago en la Patagonia. Según antiguas leyendas mapuches en el lago habita desde tiempos inmemoriales un ser monstruoso que emerge de las profundidades al ritmo de ciclos naturales, y la supuesta presencia de la bestia prehistórica llega a obsesionar a Ana, quien a mediados de los setenta vive lejos de la civilización en la rústica vivienda construida por su padre junto al lago, empeñada en sacar una fotografía del animal que demuestre su existencia.

A mediados de la novela Ana alcanza a vislumbrar la criatura e incluso la fotografía, pero las imágenes son confusas y en última instancia nada prueban. Todo lo que Ana sabe del animal son versiones subjetivas de testigos desconfiables o ya muertos, desde los torpes esbozos a mano de su padre Víktor hasta los relatos de los indios sobre “[...] una criatura negra sin cola ni cabeza, cuyo lomo informe asomaba como un esporádico arrecife oscuro [...]”, anunciada cada tantos años por un cambio sutil en la superficie del agua cuando “una capa encarnada y aceitosa de algas desconocidas subía como un vómito denso de las entrañas del lago [...]” (39-40). Esos pocos datos, más la copia en carbónico de una carta enviada por Víktor Mullin en 1955 a un investigador del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, haciendo referencia a ciertos huesos extraños encontrados en el lago, alimentan la obsesión de Ana por probar la existencia del monstruo subacuático. Los ecos de la ampliamente conocida leyenda del monstruo de Loch Ness en Escocia son inconfundibles, y Kaufmann no hace esfuerzos por ocultarlos; por el contrario, recurre a la leyenda escocesa para modelar su propio relato intuyendo en ella la universalidad de un mito.⁶ Por eso Ana se refiere a los primeros

⁵ Paola Kaufmann (*nom de plume* de Paola Yannielli) murió de cáncer a los treinta y siete años en 2006, al año siguiente de recibir el Premio Planeta 2005 por *El lago*. Poseedora de doctorados en neurobiología y en física, formó parte de esa particular clase de narradores que son a la vez destacados científicos. Ya en 1998 había recibido una mención del Fondo Nacional de las Artes por su libro de cuentos *La noche descalza*, y el Premio Fondo Nacional de las Artes en 2002 por otro libro de cuentos, *La cancha de golf del Diablo*. Su primera novela *La hermana*, sobre la vida de Emily Dickinson, recibió el premio Casa de las Américas en 2003. (Véase “Adiós a una cazadora de monstruos”).

⁶ En una entrevista citada en “Adiós a una cazadora de monstruos”, Kaufmann explica: “Leí mucho sobre las búsquedas del monstruo del Lago Ness, sobre monstruos marinos. Y después investigué sobre la

descubrimientos paleontológicos que alimentaron aquella creencia popular: “Me pregunto qué habrá sentido Mary Anning, la mujer que en Escocia descubrió el primer esqueleto fosilizado de un monstruo marino [...] ¿Qué habrá sentido al vender el primer calco pétreo de un hueso a un coleccionista de Londres [...]?” (91-92). En esa conjunción de descubrimiento científico y leyenda popular Kaufmann halla el camino para reinterpretar desde la alegoría el significado de lo oculto bajo el agua.

Con Ana viven Ilse y Lanz, una pareja de ancianos húngaros sobrevivientes del Holocausto. Lanz sufre de la enfermedad de Korsakov consistente en la imposibilidad de crear memorias nuevas, por lo que vive condenado a revivir una y otra vez sus recuerdos del Holocausto y a confundir aquel espanto con el presente: “El síndrome de Korsakov es irremediable. No reacomoda la memoria, no la oculta, no la deforma ni la tergiversa: la destroza” (49). Los derrames cerebrales han ido eliminando los recuerdos de los años posteriores a la tragedia, y el anciano ejemplifica la terrible paradoja que constituye para un individuo –igual que para una sociedad– olvidar y a la vez estar atado a una memoria corporal e inconsciente del trauma. Un recuerdo consciente y terapéutico permite al sobreviviente de una situación traumática integrarla a una narrativa del pasado y concluir el duelo; la incapacidad de Lanz para contextualizar sus espantosos recuerdos, por el contrario, lo condena a una repetición infernal del horror. Así, revive en su cama las matanzas de que fue testigo en Hungría y su voz es “[...] de una angustia y al mismo tiempo de una claridad inhumana; no había duda de que relataba algo que estaba pasando en ese mismo momento, delante de sus ojos [...]” (68).

El relato transcurre entre 1975 y setiembre de 1976, fechas no fortuitas ya que en marzo de 1976 se produjo el golpe militar que inició la dictadura. Dicho marco temporal justifica el tercer elemento de la alegoría que propone *El lago*: la aparición de un misterioso desconocido en la vida de los personajes. Un día Ana está como siempre frente al lago buscando señales de la bestia prehistórica cuando alcanza a distinguir que desde un auto en movimiento arrojan al barranco el cuerpo destrozado de un joven que agoniza después de sufrir atroces torturas. Con la ayuda del anciano húngaro, Ana esconde al desconocido en su cabaña y lo bautiza Pedro ante la ausencia de documentos que permitan identificarlo. El joven permanece allí varios meses en estado de coma, y a partir de aquí la novela narra los esfuerzos de Ana por descubrir quién es Pedro y por qué se ensañaron tan brutalmente con él, mientras pasa largas horas administrando cuidados a su cuerpo inmóvil y reflexionando sobre el significado de su aparición. A fin de poder contemplar al mismo tiempo el lago y el cuerpo lacerado, coloca su escritorio frente a la cama de Pedro al lado de la ventana; se trata de la misma cama en que muriera su padre, y acostar al joven en ella significa “[...] perpetuar las motivaciones de Víktor:

expedición que se hizo en 1922 para atrapar a un supuesto plesiosaurio en el [lago argentino] Nahuel Huapi [...] De a poco se fue armando una novela que no era aquella de ciencia ficción que había imaginado al principio, ni de terror, sino una historia más compleja [...]”

estar allí, despierto, presente y alerta, cuando el monstruo saliera a la superficie” (146). De este modo, la búsqueda de la bestia prehistórica y la búsqueda de una explicación al misterio de Pedro terminan entrelazándose y se superponen hasta hacerse intercambiables.

El anciano húngaro también pasa largas horas junto al joven comatoso, hablándole en medio de su delirio mientras cree revivir escenas de los campos nazis. Ambas víctimas del horror, uno delirante y atrapado en un recuerdo circular del Holocausto, el otro descerebrado e incapaz de recuerdos en la Argentina militar, pasan los días junto al lago en que se supone vive el monstruo subacuático. El significado alegórico del animal prehistórico en relación a las víctimas del terrorismo de Estado se acentúa según avanza la novela, y cuando Ana especula que los torturadores arrojaron su cuerpo al lago como “los indios entregaban en su época las cabras, para aplacar la furia del monstruo” (118), Pedro comienza a parecerse al proverbial chivo expiatorio. Víctima sacrificial y a la vez espectro silencioso, Pedro es la presencia fantasmal de lo olvidado que asoma entre los pliegues de la conciencia, el muerto-vivo que está y no está: “[...] se había convertido en apenas un mes en uno más de la casa, una parte que no estaba ni viva ni muerta, sino que flotaba, inacabada, entre lo que había sido, lo que había quedado de eso, y lo que cada uno de los otros insistía en hacer de él” (152). Cuando Ana, frustrada en su objetivo de tomar una foto que pruebe definitivamente la existencia del animal, dice sentir de todos modos “la sensación de una presencia” bajo el agua (214), bien podría estar hablando de Pedro y las demás víctimas del terrorismo de Estado. Igual que la bestia subacuática, los desaparecidos agitan la superficie calma desde lo profundo por más que se los niegue e ignore, paradoja del espectro que reaparece por no recibir justa sepultura; como sintetizara magistralmente un psicólogo del equipo de apoyo a Madres de la Plaza de Mayo en 1986, “Los argentinos no tuvimos 30.000 desaparecidos. Los argentinos *convivimos* con 30.000 desaparecidos” (Kersner 134, *mi énfasis*).

Al final de la novela Ana no logra dilucidar ninguno de los dos misterios que la obsesionan. Emprende un viaje a Buenos Aires con el doble propósito de rastrear el origen de Pedro y de entrevistarse con el hijo del paleontólogo que en 1955 recibiera la carta de Víktor Mullin y los huesos de la supuesta criatura prehistórica. Ni lo uno ni lo otro se resuelve, y Ana regresa a la Patagonia justo antes de que se produzca la muerte de Pedro. Para evitarse problemas con la policía decide sepultar el cadáver en las profundidades del lago, y en el momento de arrojar el cuerpo por la borda se agitan las aguas y se siente la presencia de algo gigantesco que nada debajo del bote. Con esto se produce un último entrecruzamiento entre ambos misterios, ya que el destino final del muerto anónimo es unirse al monstruo en “[u]n lecho prehistórico, percutido por el silencio y el aire, donde también habita el cuero sigiloso de los indios, y las ovejas sacrificadas al borde del lago” (328). Tiempo antes Ilse se había preguntado “¿Qué podría pasar bajo una superficie tan serena?” (88), y la respuesta en el contexto de la alegoría propuesta por Kaufmann es que el lago con su monstruo invisible es como “el

gran quiste de una memoria apagada” (88) en una sociedad que mantiene la apariencia de normalidad mientras una criatura innombrable habita en sus entrañas. Más aún, Ana se pregunta por la próxima e inevitable aparición de la criatura, lo que insinúa que el mal que representa la bestia es como la segunda piel de un país que a lo largo de su historia ha caído en repetidos espasmos de violencia: “¿Cuándo sería la próxima vez? ¿Habría una próxima vez? ¿En qué año? ¿De qué ciclo oculto dependería?” (327). De allí las numerosas referencias a animales marinos que en otras tradiciones y culturas encarnan el mal para reforzar el sentido alegórico de una violencia cíclica y tal vez universal: la ballena Moby Dick a que alude Ana cuando dice que su padre era para sus amigos “una especie de Capitán Ahab” (36); Leviatán, el monstruo marino de la Biblia que Lanz menciona repetidamente en sus delirios; y el pez gigante de *Tiburón*, película que Ana va a ver cuando viaja a Buenos Aires en 1976.

La novela recurre a la alegoría para resolver el dilema central en todo intento de representación del horror: ¿cómo describir aquello que por su naturaleza misma es irrepresentable? En el caso argentino lo que no se puede representar es la desaparición de personas, y los diversos calificativos de Ana para designar al animal nunca visto aluden a esa incapacidad de describir por otros medios que no sean la alusión, la tangencialidad o en última instancia la alegoría:

[...] ‘la Bestia’, ‘el cuero’, ‘el cisne’, ‘el monstruo’, ‘el plesiosaurio’ son nombres que no aluden sólo a una criatura concreta, sino a aquello que no puede nombrarse, a lo secreto, lo impensable, lo incomprensible, lo oscuro, lo que excede las clasificaciones, aquello que no se ve y que apenas se menciona, pero cuya existencia resulta más cierta y angustiante que la del horror evidente. (López Ocón 20)

Por eso la narración vuelve repetidamente a esas o parecidas palabras para referirse a diferentes fenómenos, como cuando Ana sale del cine en Buenos Aires y siente la característica confusión de quien regresa de golpe a la realidad: “Lo inclasificable, lo innombrable, lo secreto, lo impenetrable, lo incomprensible: todo se condensó de pronto en una ciudad que ya no era la del mediodía [...]” (248). También a ello alude la frase de Goethe que se cita como ejemplo de los límites del conocimiento: “La mayor dicha del hombre que piensa es haber explorado lo explorable y haber reverenciado tranquilamente lo inexplorable” (302). Y lo mismo ocurre con los epígrafes de algunos capítulos que citan a autores del Holocausto como Wislawa Szymborska (“Tengo nombres para vosotros [...] y vosotros no tenéis ninguno para mí” [35]) y Sándor Márai (“Somos lo que callamos” [107]).

Es posible que, como indica Mónica López Ocón en su reseña de la novela, “lo alegórico termina por resultar excesivo” (20) y que la criatura del lago se presta a una lectura demasiado obvia de Argentina como un país que oculta monstruos bajo la superficie de su pátina civilizada. Pero también es cierto que la alegoría ofrece la ventaja de la fluidez

y la versatilidad semántica, como las manchas de Rorschach en los tests psicológicos que cada paciente interpreta a su manera. Ana afirma que el animal representa “distintos monstruos para cada uno de nosotros” (37). En efecto, para su padre el monstruo es “[...] la expresión del cáncer que le impregnaba la sangre y que los médicos de Buenos Aires habían diagnosticado [...]” (38); para el anciano húngaro, es el Leviatán que se levanta del lago en forma de “masa negra de cuerpos” (191) y representa a los judíos masacrados por la barbarie nazi; para Miklós Radnóti, otra víctima del nazismo cuyo diario de 1941 se cita en un epígrafe, es nuestros semejantes, “Monstruos entre quienes vivo [...]” (163). Todos somos de alguna manera el monstruo, y si el padre de Ana lo busca “[...] para encontrarse, como Narciso buscaba los espejos de agua tranquila para poder contemplarse” (44), la novela sugiere que la sociedad argentina debe continuar mirándose en su interioridad para llegar a entender la violencia de los años setenta.

Entender la violencia es condición previa a poder nombrarla, así como darle nombre ayuda a entenderla. En un libro de filosofía natural que Ana encuentra en la biblioteca de su padre se describe la taxología inventada por Carl Linneo en el siglo XVIII para describir y sistematizar los mamíferos, lo que le permitió bautizar por vez primera “todo lo que no tenía nombre” (94). La taxonomía en cuanto sistema científico de identificación que permite una mejor comprensión de lo observado tiene un papel preponderante en el sistema alegórico del relato, y la autora se refiere a ello en la entrevista ya citada: “La idea del monstruo aparece como la excusa para hablar de un aspecto que me interesaba abordar, y que tiene que ver con lo que significa identificar, asignarle un nombre a las cosas y darles un sentido a través de ese nombre en un contexto determinado, lo que en biología se llama taxonomía” (“Adiós”). La novela apunta al papel de la ciencia en la solución de lo misterioso y a la revelación de lo oculto bajo capas de superstición e ignorancia, y reflexiona sobre el impacto que debe haber causado en su época el descubrimiento por Mary Anning de fósiles prehistóricos en Escocia: “¿Y qué habrá sentido la médula de la sociedad al descubrir una prueba irrefutable de todo lo que *sí había pasado*, de todo lo que Dios *sí había permitido que ocurriera* [...]?” (92, énfasis en el original). Pero a la vez reflexiona sobre el papel imprescindible del arte en el desenterramiento de los secretos reprimidos de una sociedad, ya que como dice Ana, “Uno ve lo que quiere ver” (98): igual que aquellos restos fósiles no permitieron continuar ignorando la existencia de animales prehistóricos antes inimaginables en el reino de Dios, *El lago* nos obliga a seguir explorando en los recovecos de un pasado todavía incomprensible.

Los niños transparentes, primera novela del psicólogo y dramaturgo Jorge Huertas, igual que *El lago*, se dio a conocer en 2005. El relato transcurre hacia fines de los noventa en Barrio Laprida, una villa miseria en las afueras de Buenos Aires que en épocas de la dictadura sufrió como tantos barrios pobres su cuota de violencia: “[...] el hecho que marcó a fuego a Barrio Laprida fue el fusilamiento del Quique, el hijo de la paraguaya, el pibe de la Jotapé [Juventud Peronista]” (19). De aquellos tiempos poco queda, salvo

el recuerdo de algunos viejos y la costumbre de llamar “el lugar de Quique” a la precaria cancha de fútbol donde se produjo su muerte años atrás. Los niños de la zona juegan picados y arman competencias de fútbol en esa canchita, sin saber que la tierra sobre la que corren es la misma que absorbió la sangre de la víctima en el pasado. El relato se dispara cuando los niños descubren por casualidad un pozo que ningún adulto ha visto jamás y que conduce a un lugar subterráneo donde una superficie de agua les llama la atención por sus destellos extraños. Al beber del agua, imprevistamente adquieren el poder de hacerse invisibles y volar, y comprenden haber hecho el descubrimiento más grande en la historia de la humanidad. El relato no explica el origen del agua ni busca crear verosimilitud, sino simplemente da por sentada la situación requiriendo del lector una suspensión de la incredulidad: “Basta de explicaciones baratas. La única verdad es la realidad [...] El descubrimiento fue fabuloso: *los niños bebieron el agua y se hicieron invisibles*. Sin metáfora: *se hicieron invisibles [...] Y volaron*” (51, énfasis en el original).

Este pacto de lectura permite aceptar el próximo elemento fantástico que aparece páginas más tarde: la existencia en las profundidades del Río de la Plata del alga Purita, una gigantesca planta marina que durante siglos se ha alimentado de los cadáveres de naufragos, y más recientemente de “cuerpos en sacos de lona, borrachos de pentotal” (59) arrojados de a cientos en el agua barrosa. Esta alusión a los desaparecidos, vistos como la proverbial víctima sacrificial cuando se habla de un “ritual primitivo donde dieron por alimento al río cuerpos adormecidos” (61), recuerda la imagen de Pedro y de las cabras ofrecidas por los indios a la bestia prehistórica en *El lago* como chivos expiatorios. La súbita abundancia de muertos en el agua despierta al alga Purita de su letargo inmemorial; engordada desmesuradamente por tantos cadáveres, atrapada entre un mar cuya salinidad no le permite sobrevivir y un río demasiado estrecho para remontarse hacia el norte, le queda como único camino planear una invasión por tierra a la ciudad de Buenos Aires para acomodar su agigantado cuerpo.

El motivo de la invasión en el imaginario político argentino es recurrente, desde las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807 hasta la entrada de las montoneras gauchas en Buenos Aires durante las guerras civiles del siglo XIX, pasando por la navegación de barcos ingleses y franceses en el Río de la Plata para derrocar el régimen de Rosas en 1852. De allí su repetido uso en el arte de comentario político, como por ejemplo en las obras literarias con que la clase media reaccionó en 1945 ante el peronismo y la migración de miles de trabajadores de las provincias a Buenos Aires en busca de trabajos industriales.⁷ Más recientemente, dos películas sobre el terrorismo de Estado incluyen

⁷ Andrés Avellaneda estudia la representación del peronismo en la ficción y señala que “el tema invasión aparece recurrentemente en la obra de escritores procedentes de esos grupos [de clase media]” (10). El caso tal vez más conocido sea “Casa tomada”, de Julio Cortázar, a menudo interpretado como paradigmático del temor a la invasión. Como apunta Rodolfo Borello en su obra sobre el peronismo en la literatura argentina, el cuento “describe la sensación de crisis, de amenaza constante y destructora, de

referencias a invasiones interplanetarias para aludir a la ocupación de Argentina por las fuerzas armadas: *Los rubios* (2003), donde Albertina Carri alegoriza el secuestro y desaparición de sus padres con escenas de animación en que un plato volador aterriza y se lleva terráqueos representados por muñequitos Playmobil; y *Kamtchatka*, de Marcelo Piñeyro (2002), donde el niño cuyos padres desaparecen al final ve por televisión la popular serie de ciencia ficción *Los invasores*, y la invasión de los alienígenos a la Tierra presagia el próximo destino de aquéllos. Pero el antecedente más conocido para el lector argentino de la invasión extraterrestre como alegoría política es sin duda la popular historieta *El Eternauta*, de Héctor Germán Oesterheld como guionista y Francisco Solano López como dibujante, que se publicó en forma seriada entre 1957 y 1959 y se convirtió en una especie de objeto de culto para posteriores generaciones de argentinos.⁸

Esta conocidísima historieta trata de la invasión a América del Sur por parte de seres de otra galaxia y comienza con la caída sobre Buenos Aires de una nieve tóxica que mata al simple contacto. Por eso, el título de un capítulo central de *Los niños transparentes*, “Nieva en Buenos Aires”, constituye una referencia inmediatamente reconocible para el lector argentino. En él, los protagonistas entran mentalmente en la alucinación de una niña delirante afectada por el agua mágica, y se ven de pronto en una Buenos Aires llena de cuerpos cubiertos por la nieve y vehículos abandonados en las calles. Se trata de imágenes clásicas de *El Eternauta* que cualquier fan del cómic podría reconocer: “Un colectivo 60 ha chocado contra un farol, un carro de reparto y su caballo están desplomados. [...] Por el medio de la avenida una caravana militar avanza hacia Plaza Italia” (160-62). Los niños ven gigantesco escarabajos artillados, hombres con artefactos implantados en la nuca que se mueven como robots y un anciano que manipula una botonera con decenas de dedos que se extienden por su antebrazo, escenas todas provenientes de momentos reconocibles de la historieta. A esta altura, las resonancias de la alegoría imaginada por Oesterheld con la invasión intergaláctica son ya inconfundibles. El referente de *El Eternauta* y la invasión se multiplica por el hecho de que Oesterheld mismo fue una de las víctimas del terrorismo de Estado, secuestrado y desaparecido en 1977 junto a sus cuatro hijas y un cuñado. Las ondas concéntricas se expanden aún más por el hecho de que si *Los niños transparentes* tiene como referente de invasión a *El Eternauta*, éste a su vez habla de la invasión extraterrestre como unas “nuevas Invasiones Inglesas” (86), lo que produce un curioso efecto de muñecas rusas en que la invasión de Argentina aparece como una especie de obsesión intergeneracional.⁹

incomodidad, de invasión y violación a este mundo sólido de una clase social que se creía intocable e inalcanzable” (158).

⁸ Fernando García y Hernán Ostuni no ahorran elogios para *El Eternauta*: “the greatest science-fiction adventure ever written in the Southern part of the world and the best Argentine comic of all times” (125).

⁹ En una vuelta de tuerca más, en *Los niños transparentes* aparece otra referencia a conflictos interplanetarios cuando un niño ve por televisión un dibujo animado: “La pelea en la tierra ha terminado. Ahora Gokú,

Las alegorías reconocibles no terminan allí. El alga Purita busca una mujer con quien procrear un hijo para iniciar la nueva especie y completar la invasión de Buenos Aires. Para ella, las mujeres no son sino un vehículo reproductor útil para sus planes de dominio: “A nosotras nos enseñan que los humanos son el cultivo de lo que vendrá después. Que las mamás están contentas, dice, serán las criadoras, dice [...]” (152), explica la niña en medio de su delirio. El tópico de la mujer que lleva en su vientre la semilla de un ser invasor es por supuesto habitual en la ciencia ficción, pero en el contexto de la reciente dictadura argentina cobra resonancias siniestras al aludir al destino de cientos de mujeres embarazadas que fueron asesinadas después de dar a luz, mientras sus niños eran dados en adopción a familias de militares. El fenómeno de la apropiación de bebés bajo el terrorismo de Estado constituye uno de los mayores traumas psicológicos en Argentina, y la práctica del alga Purita de atrapar a mujeres para procrear su estirpe invasora realimenta aquel sentido. Igual que en la historia argentina reciente, la magnitud del crimen se amplifica por el intento de cubrirlo de olvido; cuando el alga atrapa a alguna bella joven desprevenida que nada en el río, primero la viola con sus filamentos vegetales y luego la regresa a la superficie sin memoria de lo sucedido: “[...] para que no recuerden, el alga purita y padre suelta un líquido brillante en el agua marrón y ellas olvidan” (62).

Los niños atemorizados por los efectos del agua mágica dejan de tomarla, pero dos de ellos, Beto y Mario, conservan sus poderes sobrenaturales y al final combaten contra el alga Purita en una batalla épica que concluye la novela. Sin embargo, lo único que perciben los habitantes de Buenos Aires es una extraordinaria tormenta eléctrica seguida de apagones de luz, granizo e inundaciones, única señal visible de la mítica batalla que ha tenido lugar bajo las aguas. Sólo el olor a podrido y amoníaco que emana de la costa por semanas, y los restos de algas que se encuentran en la playa y sorprenden a las autoridades, indican que algo fuera de lo normal ha sucedido; eso y una mínima nota periodística que informa de la desaparición de un niño de nombre Beto poco antes de desatarse la tormenta, cuyos padres recorren desesperados los hospitales, comisarías e instituciones de caridad: “[...] se lo tragó la tierra. En verdad, se lo tragó el río” (189). Todos ignoran que la ciudad se ha salvado de la invasión gracias al acto generoso de Beto y Mario, y sólo los niños pobres honran el sacrificio de sus heroicos amiguitos con un graffiti que aparece misteriosamente y bien podría confundirse con un lema futbolístico: “Beto campeón, Marito vence” (193).

Cuando Beto y Mario se zambullen en el Río de la Plata para combatir contra el alga, se lee lo que podría ser un grito del narrador o de los niños mismos: “A matar o morir” (184). Ese grito reminiscente del “A vencer o morir” de la guerrilla argentina

Gohan y Ten Shin han llegado al planeta Namec. Krilin ha muerto, despedazado por la energía de Saiazin. Vuelan sobre la tierra, auxiliados por la fuerza de Freezer, su amo y señor” (49).

en los años setenta confirma la lectura alegórica propuesta por la novela, con los pequeños protagonistas como continuidad en los noventa de los jóvenes combativos que constituyeron la mayoría de las víctimas de la dictadura. El hecho de que la maestra de la villa miseria les lea a los niños *El Principito* y discuta con ellos la célebre frase del libro “Lo esencial es invisible a los ojos” (33) también forma parte del sistema de alegorías entrecruzadas. Como es sabido, en la poética obra de Saint Exupéry un niño invisible que los adultos no pueden o no quieren ver visita brevemente la Tierra antes de volar de regreso a su planeta; en *Los niños transparentes*, Beto y Mario desaparecen y sus cadáveres se pierden para siempre porque según el relato “[c]uando el río furibundo los volvió densos, soltaron sus cuerpos y volaron a los planetas” (193). Volar, ser invisibles y desaparecer después de traer un mensaje a la Tierra y de combatir el mal en cualquiera de sus monstruosas encarnaciones: he aquí la universalidad de un mito en que se aúnan el Principito, Beto y Mario, y los desaparecidos cuyo sacrificio fue negado o ignorado por la sociedad.

En *Los niños transparentes* no queda claro si al final el alga Purita muere en el “vientre de la abominación” (133) que es el Río de la Plata o si simplemente se ha retirado a “su dormir comatoso y [a] recuperar energías vaya a saber por cuántas décadas” (193). En *El lago*, Ana deduce que el animal antediluviano reaparece cada tantas décadas. Esta latencia de lo oculto bajo las aguas y el temor a que regrese el monstruo son altamente significativos en un país que todavía hoy debate el sentido del terrorismo de Estado en los setenta, buscando los medios apropiados para representar aquella tragedia. En referencia a las palabras del general Videla ya mencionadas –“¿Dar a conocer dónde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el Río de la Plata, el Riachuelo?”– el escritor Nicolás Casullo reflexiona sobre su significado y piensa en el agua como símbolo del terror ante la imposibilidad de confrontar el espanto por medios que no sean los de la metáfora: “Lo pavoroso, la muerte, el terror: tales palabras resultan nuevos territorios, inconcebibles, de la comunidad en ruinas [...] Lo oceánico, el fondo del mar y del río como secuelas, y en paralelo, a los ‘bajofondos’ de la conciencia comunitaria [...] Comarcas: bordes metafóricos de un inmenso Leteo a navegar [...]” (Casullo 30). Casullo menciona el mitológico río Leteo y Christian Gundermann retoma esa imagen cuando escribe que en Argentina el Río de la Plata es el territorio de la muerte por definición: “La metáfora del ‘río’ conjuga la mitología griega del reino de las sombras con el hecho pavoroso de que en las aguas del Río de la Plata, los militares hicieron desaparecer a la mayoría de los detenidos” (Gundermann 270).

¿Por qué la necesidad repetida una y otra vez en los últimos treinta años de aproximarse artísticamente a lo inenarrable por medio de la metáfora, la alegoría y el símbolo? Ante lo indecible sólo cabe aludir y tocar sus bordes no desde la racionalidad, sino desde la intuición poética. En la última proposición del *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Ludwig Wittgenstein resume en una paradoja la necesidad del silencio ante lo que no

se deja narrar: de lo que no se puede hablar, es mejor callar. Pero para Wittgenstein el silencio no implica la negación de lo que existe más allá de las palabras, sino por el contrario su reafirmación por otros medios. Respecto a la famosa proposición de Wittgenstein, dice Hernán García Hodgson: “[...] se postula el silencio, no ya como la ausencia o privación de la palabra sino como un ejercicio filosófico por el cual se efectúa el pasaje de la ‘demostración’ conceptual y argumentativa de la cosa a su ‘mostración’, permitiendo que la cosa ‘hable’ en lugar de hablar de ella” (13). La metáfora, la alegoría y el símbolo forman parte de esa mostración por otros medios de lo impronunciable, algo que *El lago* y *Los niños transparentes* llevan a cabo bajo la figura del monstruo fantástico que amenaza desde las profundidades insondables del agua.

BIBLIOGRAFÍA

- “Adiós a una cazadora de monstruos”. *Word Press*. 27 sept. 2006. <<http://luchadores.wordpress.com/2006/09/27/9-los-37-anos-murio-la-notable-escritora-paola-kaufmann/>>. 26 junio 2009.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- Bases y Reglamento Concurso de Esculturas. “Parque de la Memoria”. Buenos Aires: Oficina de la Comisión Pro Monumento, s.f.
- Bersuit Vergarabat. “Vuelos”. *Libertinaje*. Buenos Aires: Surco/Universal Music, 1998. Grabado en Estudios Panda. Productor Gustavo Santaolalla.
- Bonsager, Kristina L. “teatro argentino y la construcción de la memoria colectiva en una estación de tren y un bote salvavidas: *El sur* y *después* de Roberto Cossa, y *Atando cabos* de Griselda Gambaro”. *Autos, barcos, trenes y aviones: medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*. Fernando Reati, comp. Córdoba: Alción Editora, 2011. 221-228.
- Borello, Rodolfo. *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1991.
- Brodsky, Marcelo, comp. *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca, 2005.
- Casullo, Nicolás. “Una historia de la memoria para las muertes de la Argentina”. *Confinés* 9/10 (2001): 9-43.
- Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. *Proyecto Parque de la Memoria*. Buenos Aires: gobBsAs y Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2003.
- Dal Masetto, Antonio. “Agua”. *Ni perros ni gatos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987. 123-25.
- Dolinko, Silvia. “Juan Carlos Distéfano. En torno a la figura humana”. <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia21/16.dolinkonota.html>> 3 nov. 2009.

- Dubatti, Jorge. “Las aguas bajan turbias...” *Revista Ñ*, Suplemento Cultural de *Clarín* (7 marzo 2009): 36.
- García, Fernando y Hernán Ostuni. “*El Eternauta*.” *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 2/7 (2002): 125-52.
- García Hodgson, Hernán. *Wittgenstein y el Zen*. Buenos Aires: Quadrata, 2007.
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Huertas, Jorge. *Los niños transparentes*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Kaufmann, Paola. *El lago*. Buenos Aires: Planeta, 2005.
- Kersner, Daniel. “El modelo mitológico como recurso para la inscripción histórica social”. *Efectos psicológicos de la represión política*. Diana Kordon y Lucila Edelman, comps. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1986. 129-35.
- López Ocón, Mónica. “Con las mejores intenciones”. Reseña de *El lago*. *Revista Ñ*, suplemento cultural de *Clarín* (28 enero 2006): 20.
- Seoane, María y Vicente Muleiro. *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Spinetta, Luis Alberto y Spinetta Jade. “Maribel se durmió”. *Bajo Belgrano*. Buenos Aires: Interdisc (Universal), 1983.
- Stier, Oren Baruch. “Different Trains: Holocaust artifacts and the Ideologies of Remembrance”. *Holocaust and Genocide Studies* 19/1 (Spring, 2005): 81-106.
- Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.