

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 9, 2000-2001

Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante* de Roberto Bolaño

Celina Manzoni

pp. 43-48

# **Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante* de Roberto Bolaño**

**Celina Manzoni**

*Rara vez es mudo lo espantoso.*

Eric Auerbach (1946)

*Alguna vez sentiste en un espacio  
de tu imaginación*

*que el grito de los perdedores*

*es sordo y mudo aunque griten juntos.*

León Gieco (1976)

**E**NTRE *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, dos novelas de Roberto Bolaño publicadas en 1996 con una diferencia de pocos meses, el espacio significante se ha saturado por el estallido de la historia de “Ramírez Hoffman, el infame”, el último cadáver enterrado en el vasto panteón de los infames de la primera novela. Resucitarlo en *Estrella distante* sugiere una vampirización de la propia escritura, pero también sugiere el palimpsesto, en tanto realiza las condiciones de co-presencia y de comentario entre dos textos y la transformación del texto del cual deriva; para decirlo en los términos de Gérard Genette (1989), entre ambas escrituras se reconocen relaciones de intertextualidad, de metatextualidad y de hipertextualidad.

La duplicación, el estallido en la segunda novela de un episodio fundamental de la primera, arrastra otros desdoblamientos que luego se constituyen en serie. La historia original le habría sido contada al autor de *La literatura nazi* por: “Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho con el resultado final”.

Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión de sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí (*Estrella distante*, p. 11).

La narración es el doble de otra narración y Arturo B, coautor, es el doble del autor-narrador-personaje

---

Argentina. Es Profesora de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha publicado **Un dilema cubano. Nacionalismo y Vanguardia** (Premio Ensayo 2000, Casa de las Américas), *La Habana: Casa de las Américas, 2001*; **El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio**, Buenos Aires: Biblos, 1994; y artículos en libros y revistas especializadas. Ha dictado cursos y conferencias en Argentina, Brasil y Estados Unidos.

Roberto Bolaño exiliado en España. Además, casi toda la primera parte actualiza a su vez la narración diferida que son las cartas de otro doble del narrador, el poeta que se quedó en Chile elaborando fantásticos proyectos entre los que figuraba la escritura de un libro "que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente" (p. 52).

¿Por qué simular ser otro u otros, desdoblarse para narrar de nuevo, otra vez, un relato que ya había sido narrado? ¿Por qué "la repetición de lo semejante"? La construcción de un mundo doble o directamente de un doble que confirme las convicciones primitivas o los recuerdos reprimidos, según Freud, puede realizarse a través de dos recorridos: una indagación acerca del sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término "siniestro", o una acumulación de todo aquello que en las personas o en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones nos produzca el sentimiento de lo siniestro (Freud 1979). La intensidad con que la poética del doble se expande en el segundo texto, parece orientada a un modo muy arriesgado de recuperar el "arte de la memoria" que desde la antigüedad viene asociado, por una parte, a la reconstrucción de la *imago*, de las imágenes mentales, y por otra, al re-encuentro del *phantasma* oculto por la opacidad de la representación del mundo.

Entonces: una cierta articulación de la imagen y la memoria es, además de una duplicación **querida** del mundo, una duplicación **no querida** del memorioso: la fusión del sujeto y el objeto en la fantasmática del Doble (Grüner 1996).

El trabajo de recuperar la memoria entre la construcción de la *imago* y el reconocimiento del *phantasma* podría ser considerado parte de una estrategia orientada a establecer, además, una distancia respecto de una historia siempre difícil de contar; en el caso del escritor chileno Roberto Bolaño, la historia de la desaparición de personas.

La ilusión de ser otro, de desplazar a otro espacio y otro tiempo lo que no se puede explicar, el horror

que se resiste al discurso, lo inefable, funciona como un juego de la imaginación que permite construir o construirse un mundo en el que la historia pueda volver atrás, en el que la muerte no sea definitiva. Como el personaje del film *Tiempo de revancha* (1981), crear la impostura de la mudez, vivir en ella, hasta que no se la puede soportar. Pero no basta con que el narrador construya un doble de sí mismo; la complejidad de lo que se quiere narrar, la dificultad para encontrarle un sentido a lo narrado se intensifican, aunque pueda parecer una paradoja, porque de algún modo, socialmente, por una parte, es como si ya

todo hubiera sido narrado y por otra, porque es como si los lenguajes de la narración se hubieran agotado.

Los cuerpos atravesados por la historia desconían del engaño de un lenguaje y de una discursividad que se pretenden transparentes en el marco de los códigos propios del relato realista o del testimonio y aun de alguna poesía del exilio que, por lo menos en el caso chileno, se vio obligada a realizar un profundo proceso

de autorreflexión para rechazar los clichés que, como toda forma de repetición automatizada, insisten en el sentimiento de la pena, la lejanía, la pérdida, sin trascender la buena voluntad de la denuncia casi siempre tan alejada de la buena poesía (ver Bianchi 1992; y algunas reflexiones en Garretón *et al.* 1993).

Si la pérdida de tradiciones democráticas que parecían tan rotundamente afirmadas en Chile ha fragmentado la Historia, y con ella los lenguajes, la literatura de Bolaño parece proponerse como una respuesta al fracaso de los intentos de construcción de una narrativa a partir de un único punto de vista que además busca perpetuarse en una retórica que formula una política de transacción y de olvido. Una voluntad estética orientada a capturar el despliegue de las diferencias, le permite a su vez diferenciarse de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria y antigua eficacia colocada en las verdades dichas con estridencia, para



adoptar en su lugar los lenguajes de la reflexión, no sólo estética sino también ética y política.

Además de apelar a una proliferante literatura universal que no se había recuperado en la literatura latinoamericana desde *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, se desliza con comodidad a la incorporación desprejuiciada de códigos no literarios: los de la música, las artes plásticas, el cine, aun en sus variantes menos ortodoxas o mejor, en sus variantes menos ortodoxas: el *gore*, la *snuff movie*, la pornografía; la velocidad del *video-clip*, el enigma del *video-game*, la inocencia de la historieta que, como sabemos, se ha vuelto arma terrible en las diversas operaciones que realiza Art Spiegelman en *Maus*, por ejemplo (1986).

Con algunos de esos recursos conforma la grotesca galería en que se constituye *La literatura nazi en América* que culmina con "Ramírez Hoffman, el infame". El regreso del mismo personaje en *Estrella distante*, aunque sea la misma historia, convierte a la segunda novela en otra historia. Para lograrlo utiliza la expansión, la digresión, cambios de nombres por razones a veces oscuras, y sobre todo, como ya se dijo, una elaboración minuciosa de los dobles que trasciende la duplicación que es el texto en sí.

Construida casi como una novela de enigma, el narrador introduce en el mundo adolescente de los talleres literarios de poesía que proliferaban antes del golpe, a Alberto Ruiz-Tagle, probablemente el único personaje de doble apellido, pero también, como se descubrirá después, el único que llevará una doble vida y con ella otros nombres, y el único a quien su casa vuelve particularmente siniestro; en ella se vivencia un vacío: "lo que faltaba era algo innombrable [...], como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda" (p. 17); como si algo hubiera sido sustraído de las paredes demasiado vacías. En un movimiento característico del relato, se reproduce en estilo indirecto, a través de la voz del narrador, una carta en la que el emisor dice "que se había sentido como Mia Farrow en *El bebé de Rosemary* [...]. Faltaba algo". Y luego, sin transición, otra voz se desliza como una continuidad, sin marcas sintácticas y apenas un ligero cambio en el tono.<sup>1</sup>

En la casa de la película de Polanski lo que faltaban eran lo cuadros, descolgados prudentemente para no espantar a Mia y a Cassavettes (p. 17).

La narración desplaza ligeramente el punto de vista para ratificar o aclarar una sensación que reproduce la voz del otro y al mismo tiempo insinúa un diá-

logo de voces narrativas. La casa de Ruiz-Tagle, lo mismo que su dueño, se enmascara en una doble fachada; confirma el aura de desconfianza infantil y a la distancia, explica también en parte, por qué se trata de una historia tan difícil de narrar:

probablemente, lo único que sabía era que deseaba marcharse, decirle adiós a Ruiz-Tagle y no volver nunca más a aquella casa desnuda y sangrante. Son sus palabras (p. 18).

El recuerdo de que esa casa "desnuda y sangrante", objetiva, devela el fantasma que se esconde detrás de la imagen y acumula sentidos al siniestro en que se constituye la máxima hazaña de Carlos Wieder, el verdadero nombre de Ruiz Tagle: una confianza ciega en su capacidad de **hacer**, no de escribir, una poética nueva, diferente, que revolucionaría la poesía chilena.<sup>2</sup> Con el golpe y la desbandada empiezan las conjeturas acerca del destino de los otros pero también empieza a cumplirse la pesadilla que es el sueño de Carlos Wieder.

Su primer acto de poesía revolucionaria se funda con el asesinato de las mellizas Garmendia, bellas asistentes al taller de poesía: "entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz" (p. 33). El segundo, es el de la poesía escrita en el cielo: "como engendradas por el mismo cielo, en el cielo aparecieron las letras" (p. 35). El humo gris del avión escribe (re-escribe) el texto del Génesis en latín, en el momento del crepúsculo sobre la ciudad de Concepción. Su inicial acto poético en el cielo dobla, duplica, uno de los más antiguos textos sobre los orígenes del mundo en un código misterioso, que por eso mismo se lee como amenaza, crea expectativa, miedo y una mudez que se acentúa cuando al final escribe su propia última palabra: "APRENDAN".

Los actos poéticos públicos de Wieder se multiplican, siempre en los crepúsculos; dibuja "una estrella, la estrella de nuestra bandera, rutilante y solitaria sobre el horizonte implacable" (p. 41), pero él mismo es una estrella: "la estrella más brillante y enigmática es sin duda Ramírez Hoffman" (*La literatura nazi*, p. 196). En otros poemas en el cielo oblicuamente se refiere a "las gemelas" y junto con el verso "Aprendices del fuego" escribe nombres de mujeres: "Patricia", "Carmen": "Algunos de sus más íntimos [...] supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas" (p. 43).

La identificación de Ruiz-Tagle con Wieder y con el asesino de las hermanas Garmendia y de otras poetas por propia confesión o alarde: "Todas las poetisas

1 La excepcional cualidad de Bolaño para apropiarse de los diversos tonos de los hablantes alcanza el virtuosismo en *Los detectives salvajes*, novela publicada en 1999 por la que recibió el Premio Rómulo Gallegos.

2 El único antecedente de una ambición poética semejante es la que realiza el poeta alemán nacido en la Colonia Renacer de Chile, Willy Schürholz, uno de los tres escritores chilenos de *La literatura nazi en América*. Desarrollo este aspecto en Manzonei (2000).

están muertas”, desata la locura filológica que a lo largo de cuarenta líneas traduce las posibles acepciones del nombre *Wieder* en sus variantes antiguas y modernas y en sus posibles combinaciones. Si *Wieder* quería decir en algunos contextos “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en otros adquiriría el sentido de futuridad: “una y otra vez”, “la próxima vez”. De sus variadas combinaciones y variantes parecen reveladoras e incluso aterradoras *Widernatürlichkeit*, monstruosidad, aberración y también *Weiden*: “regodearse morbosamente en la contemplación que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (pp. 50-51).

Mientras, la exitosa carrera de *Wieder* continúa con un viaje al Polo Sur puntuado por escalas en las que escribe sus poemas en el cielo y que terminará en la Antártida con la reivindicación de los derechos chilenos: “LA ANTARTIDA ES CHILE”. Ante los periodistas

declaró que el mayor peligro había sido el silencio [...]. [E]xplicó que el silencio eran las olas del Cabo de Hornos estirando sus lenguas hacia el vientre del avión, olas como descomunales ballenas melvilleanas o como manos cortadas que intentaron tocarlo durante todo el trayecto, pero silenciosas, amordazadas, como si en aquellas latitudes el sonido fuera materia exclusiva de hombres. El silencio es como la lepra [...] (p. 54).<sup>3</sup>

Es como si todo se estuviera preparando para lo que constituirá su último acto poético público; la culminación de su estética de lo nuevo en una exposición de fotografías. Como se recuerda en ese capítulo, *Wieder* había llamado la atención entre sus relaciones, por la frialdad de su mirada: “como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos” (p. 86), una tematización del doble pero también de las pesadillas recurrentes ante ojos que “carecen de mirada”, que saltan como chispas sangrientas, encendidas y ardientes, que son robados, canjeados, que despiertan en el personaje de “El hombre de la arena”, el relato de Hoffmann que está en la base de la elaboración de “Lo siniestro” de Freud, el sentimiento de que “la muerte lo contemplaba amigablemente desde las profundidades” de otros ojos.

Si la fotografía es un arte de la mirada, pero también de la duplicación, y el autor de las fotografías es un doble de sí mismo que se oculta de muchos modos, pero también detrás de sus propios ojos, para *Wieder* la exposición fotográfica con la que espera

sorprender a sus invitados es “poesía visual, experimental, quintaescenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos” (p. 87). A la espera de ese reconocimiento invita a “empaparse un poco con el nuevo arte” y recupera su aire dominante “con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta” (p. 93).

Las reacciones de los espectadores ante las fotos son, literalmente, viscerales. Las que están expuestas en las paredes siguen una línea argumental, una historia; las pegadas al cielorraso parecen un infierno, pero un infierno vacío y las colocadas en las esquinas semejan una epifanía. “Una epifanía de la locura”.

La mayoría son retratos de mujeres, en algunas se reconoce a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos; en un escenario que casi no varía, las mujeres parecen maniqués desmembrados, destrozados, aunque también parecen estar vivas; entre los escasos elementos simbólicos que incluyen las fotos se encuentran un dedo cortado tirado en el suelo de cemento, la foto de la foto de una mujer rubia y la foto de la portada de un libro de François Xavier de Maistre.<sup>4</sup> El relato, que repite una vez más la narración de un testigo de la exposición, es despojado, tan carente de emoción como el propio *Wieder* ante el personal de Inteligencia, que se lleva las fotos, recomienda silencio a los presentes y lo deja a él de pie frente al ventanal con un vaso de whisky en la mano y la mirada perdida en la noche santiaguina. Nadie vuelve a saber de él hasta que ya en democracia se empieza a reconstruir su prontuario.

*Wieder* ingresa entonces, aunque en otra categoría, en la lista de los desaparecidos, no los de 1973, entre los que también figuran los poetas Juan Stein y Diego Soto, quienes, como podría haber dicho Borges, cumplen “su destino sudamericano”. La incorporación de la historia de un nuevo personaje, Lorenzo/Lorenza/Petra, poeta, dibujo entrañable, un posible otro de Diego Soto, narrada como un cuento dentro del cuento, también termina con la muerte. ¿Qué los uniría, además de la circunstancia de haber nacido en Chile? Para el narrador, quizás un libro, mejor la lectura de un libro de Frederick Perls, psiquiatra fugitivo de la Alemania nazi, *Ma gestalt-thérapie*.<sup>5</sup>

La reconstrucción del *curriculum vitae* de *Wieder* (de su prontuario se ocupa la justicia) se realiza con los Archivos de la Biblioteca Nacional que contienen

3 “En el centro del texto está la lepra”, un verso de Bolaño recogido por Soledad Bianchi, *Op.cit.*, p. 100.

4 También se podría haber encontrado el maniquí que representa a Olimpia, la hija de Spalanzani en “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffmann.

5 En las versiones que he podido encontrar en bibliotecas el título aparece como *Gestalt-thérapie*. Sin embargo lo más interesante es la elección de un autor que re-enlaza a las dictaduras del cono sur con el nazismo. Sin embargo, su opinión sobre Javert, el policía implacable de *Los miserables*, coincide con una observación de Gramsci: “De Javert nace quizás una tradición según la cual el policía también puede ser ‘respetable’”. Véase Gramsci (1961).

las poesías aéreas y su reproducción fotográfica casi completa, una cronología, una obra de teatro firmada por Osvaldo Pacheco, una *Entrevista con Juan Sauer* y un conjunto de revistas de diversa procedencia en las que se reconoce su poética; en una de ellas habla sobre el humor, el grotesco, los chistes cruentos e incruentos de la literatura y concluye que nadie puede erigirse en juez de esa literatura menor. En la obra de teatro de Pacheco cuya tesis sería: "sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de **revelarla**" (p. 104, subrayado en el original), los personajes son hermanos siameses que, siguiendo las pautas de un juego, se torturan mutuamente durante ciclos que alternan el torturado y el torturador; el único límite que no se puede traspasar es el de la muerte del otro (que sería obviamente, la muerte del mismo). El juego (la representación) se realiza en el espacio cerrado de la casa de los siameses y en el espacio abierto de una playa de estacionamiento.

El límite de la reconstrucción de la trayectoria de Wieder, el re-encuentro personal, se constituirá en el privilegio y el riesgo del narrador-protagonista y se produce con el ingreso de Abel Romero, un famoso policía en la época de Allende, ahora detective privado tras los pasos de Carlos Wieder. Ya que su propio conocimiento de la literatura además de escaso es absolutamente canónico, no pasa de Víctor Hugo, Lope de Vega y Gabriel García Márquez, necesita la ayuda de un poeta.<sup>6</sup>

Aunque el narrador se niega inicialmente a secundarlo en la convicción de que Wieder es un criminal, no un poeta, lee cuidadosamente las revistas que le deja Romero para descubrirse "[c]ada vez más involucrado en la historia de Wieder, que era la historia de algo más, aunque entonces no sabía de qué" (p. 130). Un sueño se lo revela:

Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar *¡itornado! ¡itornado!*, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento,

mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada para evitarlo (pp. 130-131).

Se recupera el motivo del naufragio, muy frecuente en casos de catástrofes sociales como por ejemplo la deportación masiva de los judíos a los campos nazis, tema que ha sido estudiado en la obra de Primo Levi. Y también como una metáfora que reúne diversos elementos tematizados en la poesía chilena:

Matérialisée dans bon nombre d'écrits poétiques actuels, la symbolique du naufrage souligne chez leurs auteurs la présence d'un esprit de génération miné par un sentiment de défaite et de perte. Cette attitude lyrique [...] cristallise dans une construction de langage très dépouillée, finement élaborée, que l'on découvre aussi bien au niveau conceptuel qu'au niveau rhétorique (Castillo-Berchenko 1998, p. 126).

No es casual que la metáfora del naufragio, la tematización del miedo y un complejo discurso que se hace cargo de una responsabilidad ante la Historia, aparezcan cuando la presencia de Wieder en las revistas y en unos videos, acerca el momento del reconocimiento, la anagnórisis de los antiguos griegos, una posibilidad aterradora: verlo, reconocerlo es arriesgarse a ser visto y reconocido.

Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés [...] (p. 152).

El doble horrendo que ratifica la pesadilla recupera una tradición literaria, psicoanalítica y también histórica; todos podemos ser otros sin dejar de ser los mismos en nuestros sueños y en nuestras pesadillas, pero, cómo escribir el destino de los otros, de los condenados que pudimos ser nosotros y no fuimos. Walter Benjamin lo dijo mejor:

No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de recordar la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro (Benjamin 1967, p. 46).

Quien comparte la conciencia del horror y con ella el destino de quienes lo sufrieron, realizará el trabajo de construir la imagen y de develar el fantasma, bus-

6 "Le thème du naufrage parcourt l'ensemble de l'oeuvre de Primo Levi de manière latente et souvent allégorique. Présent aussi bien dans ses récits sur la déportation que dans ses poèmes, ce thème semble se rattacher à toute une symbolique littéraire et poétique destinée à transmettre une réalité historique souvent difficile à décrire par de simples mots. L'image du naufrage semble tenir lieu de symbole et de figure rhétorique susceptible de palier l'absence d'un langage capable de décrire l'indicible d'Auschwitz. Si l'on reprend au sens propre la notion de naufrage, on rappellera qu'elle véhicule communément l'idée de catastrophe, de désastre et d'engloutissement; l'engloutissement d'un individu ou d'un groupe plongé dans un univers qui lui est étranger et hostile, l'univers marin, dans lequel il est quasiment impossible de survivre" (Nezri 1998, p. 99).

cará que los modos del relato no nos confirmen y conformen en la seguridad de que lo que pasó ya no puede volver a pasar; no filmará *La lista de Schindler* sino *Shoah*: la devastación pero también la conciencia de que la articulación del nazismo y, en otro nivel, la de las dictaduras militares del Cono Sur, que hicie-

ron de la ausencia una forma del fantasma, introdujeron en la cultura una dimensión de opacidad, que habrá que romper una y otra vez; habrá que re-producir la molestia, la irritación e inevitablemente cierto desencanto porque ya no es posible repetir las ilusiones; quizás haya que re-inventarlas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Benjamin, Walter (1967). "Tesis de Filosofía de la Historia", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur.
- Bianchi, Soledad (1992). *Viajes de ida y vuelta. Poetas chilenos en Europa*. Santiago, Chile/Ottawa, Canadá: Ediciones Documenta/Ediciones Cordillera.
- Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Castillo-Berchenko, Adriana (1998). "La métaphore du naufrage dans la poésie chilienne d'aujourd'hui", *Cahiers d'études romanes*, Nouvelle série, *Naufages*, N° 1, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p. 126.
- Freud, Sigmund (1979). *Lo siniestro*. Hoffmann, E.T.A. *El hombre de la arena*. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius.
- Garretón, Sosnowski, Subercaseaux (1993). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México-Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gramsci (1961). "Sobre la novela policial", en *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Lautaro.
- Grüner, Eduardo (1996). "Elogio del fantasma. Memoria/Imagen: la Historia y su Doble", en *SYC 7*, septiembre, pp. 43-55.
- Manzoni, Celina (2000). "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". En William Rowe/Claudio Canaparo/Annick Louis (comps.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires-Bacelona-México: Paidós (pp. 119-127).
- Nezri, Sophie (1998). "Primo Levi ou le naufrage de la déportation". *Cahiers d'études romanes*, Nouvelle série, *Naufages*, N° 1, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p. 99.
- Spiegelman, Art (1986). *Maus: a Survivor's Tale* [1973]; *Maus: a Survivor Tale II* [1986]. New York: Pantheon Books. En español: *Maus. Historia de un sobreviviente. I. Mi padre sangra historia* [1994], Buenos Aires: Emecé Editores, 1998, 3ª reimpresión; *II. Y aquí comenzaron mis problemas* [1994], Buenos Aires: Emecé Editores, 1997, 2ª impresión.
- Tiempo de revancha* (1981). Película dirigida por Adolfo Aristarain; interpretada por Federico Luppi y Haydée Padilla.

