



Las posmemorias

Perspectivas latinoamericanas y europeas

Les Post-mémoires

Perspectives latino-américaines et européennes

Teresa Basile y Cecilia González (Editoras)



EDICIONES
DE LA FAHCE



Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

LAS POSMEMORIAS

PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS Y EUROPEAS

LES POST-MÉMOIRES

PERSPECTIVES LATINO-AMÉRICAINES ET EUROPÉENNES

TERESA BASILE Y CECILIA GONZÁLEZ (EDITORAS)



2022

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: DCV Federico Banzato

Tapa: DGP Daniela Nuesch

Imagen de tapa: Niña y choclo (técnica mixta, 2006), de María Giuffra. <https://www.mariagiuffra.com.ar/> , <https://www.instagram.com/maria.giuffra/?hl=fr>

Editora por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión FaHCE: Leslie Bava

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2022 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-2104-8

Pasados Presentes, 4/Maison des Pays ibériques, Série Amériques (Directrice de la collection : Carla Fernandes)

Cita sugerida: Basile, T. y González, C. (Eds.). (2022). *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux. (Pasados Presentes ; 4/Maison des Pays ibériques ; Série Amériques). doi:10.24215/978-950-34-2104-8

Disponible en <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/169>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

ÍNDICE

Las posmemorias en acto, por Teresa Basile y Cecilia González 7

1. PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

Argentina

Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as, por Teresa Basile 33
Testigos impertinentes. La militancia de los padres en la narrativa de Hijos, por Cecilia González 75
Hijas aguafiestas. Memorias y experiencias de la segunda generación en Argentina, por Mariela Peller 99

Uruguay

Memorias irreverentes. Organizaciones de segunda generación en Uruguay (1985-2018), por Natalia Montealegre y Graciela Sapriz 121
La visita carcelaria: un hito en las memorias de la segunda generación en Uruguay, por Natalia Montealegre y Alondra Peirano 145
Hijitud: conceptualizar la identidad de los hijo/a/s de las dictaduras latinoamericanas, por Luciana Aznárez 173

Chile

Memoria intergeneracional en la narrativa reciente del Cono Sur: interacciones al recuerdo y diálogos pendientes, por Sandra Beatriz Navarrete Barría 201
La memoria de la dictadura y del padre en las novelas de la generación de las hijas en Chile, por Lorena Amaro Castro 223
De víctimas y colaboradores: lazos familiares e identidad en el cine documental de la segunda generación en Chile, por Bernardita Llanos 245

Narrar la vergüenza: *Los perros* de Marcela Said y *El pacto de Adriana* de Lissette Orozco, por Andrea Jeftanovic265

Brasil

Cartografia da pós-memória no Brasil, por Carlos Augusto Carneiro Costa ..283
Filhos de presos políticos no Brasil: a arte de elaborar um passado que não passa, por Wilberth Salgueiro299
Post-mémoire, post-fiction et héritage de l'exil dans *A resistência*, de Julián Fuks, por Ilana Heineberg311
Escavações literárias sobre a Guerrilha do Araguaia: o lugar da pós-memória, por Tânia Sarmento-Pantoja331
Tradução: multi(pós-)memória, por Marcelo Paiva de Souza345

Perú

Viaje y memoria familiar en la novela peruana del posconflicto, por Mónica Cárdenas Moreno367
Mirar al familiar abyecto: lo fallido y lo incomprensible en dos documentales de la descendencia subversiva peruana, por Oswaldo Moisés Bolo Varela387
Silencios familiares y uso del testimonio en el documental *Sibila* de Teresa Arredondo, por Constanza Vergara415

América Central

Silencios que hieren: la presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana de la generación de post-guerra, por Magdalena Perkowska431
De la memoria afiliativa a la contramemoria en *Heredera del viento* de Gloria Carrión Fonseca, por Valeria Grinberg Pla453

II. APERTURAS EUROPEAS

España

Imágenes del pasado en la novela española desde el cambio de milenio, por Celia Fernández Prieto475
La mémoire du bourreau dans le roman espagnol actuel, por Hans Lauge Hansen501

L'exil après. Les enfances de la diaspora dans la littérature de la mémoire des républicains espagnols, por Luz C. Souto 521

Élaborer le spectre de la mémoire. Poétique pluraliste contre le repli, por Jesús Izquierdo Martín 547

Italia

Le récit des années de plomb par les auteurs italiens de seconde génération : les conditions de la post-mémoire, por Martine Bovo 565

Portugal

Les Mémorables de Lídia Jorge : oubli, souvenirs et commémorations de la Révolution du 25 avril 1974, por Silvia Amorim 587

Europa del Este

Puestas en escena de la memoria: algunos dispositivos, por Luba Jurgenson 603

Crisis de la cultura y nuevos regímenes de narratividad, por Alexandre Prstojevic 625

Acerca de las editoras 637

LAS POSMEMORIAS EN ACTO

Teresa Basile y Cecilia González

Terminada la segunda década del siglo XXI, las violencias de masas, las tecnologías de guerra, las biopolíticas exterminadoras, los desplazamientos colectivos de población que marcaron el que Hobsbawm denominara “corto siglo XX”, siguen resonando en las voces de quienes, nacidos mayoritariamente en las décadas de 1960 y 1970, recibieron esta historia como herencia. Una profusa producción cultural –literaria, plástica, museística, teatral, monumental, cinematográfica, historietística, performática– toma el relevo, desde finales de los 90, para seguir contándolas y exponer una exigencia de justicia. En algunos casos lo hace en contextos transicionales y de inmediato posconflicto; en otros, saca a la luz memorias enterradas o soterradas; preserva o reactiva memorias más antiguas enlazándolas de diversos modos con el presente; reorganiza colectivos que revisitán la historia. Sus narrativas se urden en el entramado de los cuatro formatos de la memoria caracterizados por Aleida Assmann (2010): la memoria individual, la memoria social, la memoria política y la memoria cultural.¹

Las historias contadas por estas diversas capas de generaciones del después constituyen la materia de este libro coral, que convoca a 28 investigadores especializados en diversas áreas lingüísticas y culturales de América Latina y Europa para proponer síntesis o estudios de caso sobre las narrativas de las

1 A. Assmann parte de una objeción formulada por Susan Sontag, quien señalaba que no hay memoria sino individual, que la idea de “memoria colectiva” es del orden de lo estipulado y no de lo experimentado (2010, p. 38). En esta línea, no habría, en sentido estricto, memoria de las generaciones del después. Para responder a esta reflexión, Assmann desarrolla dos argumentos: el primero es que la memoria individual se trama dialógica y dialécticamente con representaciones, relatos, discursos que no corresponden exclusivamente a la experiencia vivida; el segundo es que el concepto de “memoria colectiva” propuesto por Maurice Halbwachs corresponde a tres formatos diferentes de la memoria: social, político y cultural (2010, pp. 40-44).

generaciones del después de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Perú, América Central, por un lado, y de España, Italia, Portugal, Europa central y los países del antiguo bloque soviético, por otro. El gesto mismo de reunirlos y hacerlos dialogar, fruto de un trabajo de tres años y diversos encuentros, en Bordeaux, en La Plata, en Bogotá, ha suscitado cuestiones teóricas que intentaremos puntuar en estas líneas introductorias, aunque los artículos, en toda su diversidad, proponen sus propias líneas de acercamiento a estas cuestiones.

El primer rasgo que interesa destacar es la dimensión de acto de estas producciones que testimonian, intervienen, militan, elaboran duelos, transmiten. Todas ellas participan en la construcción social de narrativas memoriales de nuestro tiempo y, por otra parte, afirman a menudo su voluntad heurística: comprender, interrogar, dudar, imaginar, investigar con los medios propios de las prácticas y las artes convocadas que forman parte de su horizonte. En esta línea nos preguntamos cuál es el aporte específico de esta segunda promoción (y las subsiguientes), que marca su diferencia respecto a la primera generación. ¿Cuál es su agencia en los procesos de construcción de memoria? ¿Cómo trabajan, a través de complejos procesos de recuperación, desvío, descarte, resignificación, la memoria de sus antecesores? ¿Qué nuevas prácticas llevan a cabo –desde otros horizontes políticos y desde otros saberes– que no fueron instrumentadas por sus ascendientes?

Un segundo nudo de reflexión tiene que ver con las distintas categorías que han sido utilizadas en contextos diversos, aunque a menudo vinculados con la memoria de la Shoah, para circunscribir y caracterizar el singular lugar de enunciación de estas generaciones del después, una denominación que remite en cada ocasión a un proceso histórico singular. El término “generación del después” proviene del título de la película de Robert Bober, *La génération d'après* (1971), que trataba específicamente de los niños sobrevivientes de la guerra. El acto mismo de la nominación, como vemos, la reapropiación y los préstamos que suscita, introduce algunos de los principales problemas planteados por la literatura teórica en torno a la delimitación de estas sucesivas generaciones o a la pertinencia de utilizar términos como posmemoria o segunda generación, cuando existe efectivamente una memoria individual –por precoz y enterrada que haya quedado– de las pequeñas víctimas de las violencias de la historia; o, por el contrario, cuando no hay ya memoria individual en las segundas generaciones y las siguientes.

Sin intención de agotar el sinfín de nombres, términos y etiquetas, veremos desfilar algunos de los más usados (y otros no tanto) para nominar a esta promoción, como segunda generación, generación 1.5, *child survivor*, tercera y cuarta generación, hijos/as de, nietos y biznietos, generación de posdictadura, generación de *post-guerra*, secundarios, huérfanos, huérfanitos, bastardos, coetáneos, prójimos; o, para aludir a la índole de sus memorias, como

postmemory, mémoire interdite, “blessures de mémoire”, mémoire trouée, “mémoire absente”, pasado vicario, entre otros.

El tercer problema, evidenciado por el acercamiento de variados contextos nacionales, regionales y transnacionales, deriva del punto anterior y tiene que ver con la circulación de categorías y dispositivos narrativos. La transferencia de conceptos que han sido forjados para pensar experiencias y procesos en toda su singularidad acarrea no pocos riesgos de deshistorización, despolitización o, en todo caso, de alisamiento de otras interpelaciones que el común denominador de sujetos universalmente definidos por su estatuto de víctimas. Con un cuidado particular por historizar, precisamente, sus condiciones de producción, Michael Rothberg (2009) defiende y asume tanto la porosidad e hibridez de una memoria “multidireccional” como la potencia creadora de su necesario anacronismo (p. 17). La inscripción de las narrativas de las generaciones del después dentro del juego de “memorias en conflicto” –humanitarias, políticas, dominantes o minoritarias, globales o nacionales– es indispensable en el marco de una historia de las memorias del siglo XX, de sus inflexiones y sus desafíos. Dentro del ámbito estudiado en este volumen, se abre así un abanico de interrogaciones vinculadas con la circulación: ¿cuáles son las reflexiones y las contribuciones sobre segundas generaciones (e incluso tercera y cuarta) que se iniciaron en torno a las víctimas de la Shoah y de acontecimientos similares como la Guerra Civil y el franquismo en España, las prisiones soviéticas, el genocidio ruandés?; ¿en qué medida constituyen un antecedente, se articulan o sirven para iluminar los casos latinoamericanos?; ¿de qué modo las experiencias latinoamericanas abren nuevas lecturas sobre las europeas?; ¿cuáles son las lógicas, los intercambios, las tensiones entre las historias locales y las globales? (Mandolessi, y Alonso, 2015); ¿qué operatividad presentan conceptos y reflexiones desarrollados alrededor de una memoria transcultural en sus diferentes facetas: “*travelling memory*” (Erll, 2011), “*connective memory*” (Hoskins, 2011), “*diasporic memory*” (Baronian, Besser y Jansen, 2007), que instauran un complejo movimiento de interacción no carente de diferencias y conflictos, entre las diversas políticas de la memoria en el espacio globalizado? Desde luego que no es nuestra intención responder a estas preguntas que se multiplican o a estas categorías que se expanden sin cesar, sino solo borronear algunas líneas de lecturas que permitan detectar la agencia de estas promociones, y en esta línea recuperaremos algunos planteos que fueron surgiendo en los diversos trabajos.

Una última zona de reflexión tiene que ver con los vínculos de las narrativas posmemoriales contemporáneas con las modalidades y redefiniciones de la literatura, el cine, el arte del siglo XXI, con las narrativas del giro autoficcional, con las prácticas intermediales, con las renovadas formas de activismo artístico, con la porosidad creciente entre la escritura literaria y la escritura de la historia y de las ciencias sociales, con las nuevas variantes del testimonio. Se trata de

literaturas del presente que difícilmente puedan deslindarse de otras zonas de la producción contemporánea, pero cabe preguntarse si existe una recurrencia de procedimientos, temas, dispositivos narrativos, gestos metaficcionales que las singularizan y las vinculan de contexto en contexto, de continente a continente. ¿Hay una nueva “entonación” inaugurada por estas promociones que marca una diferencia respecto a las precedentes?

Las aproximaciones teóricas sobre las segundas generaciones europeas fueron empleando diversos términos para nombrarlas y caracterizar la especificidad de sus memorias, cada uno de los cuales introduce perspectivas enriquecedoras de los procesos posmemoriales. En el campo de los estudios sobre el Holocausto se destacan claramente, en principio, dos categorías: mientras la “segunda generación” apunta a quienes, siendo hijos/as de víctimas, no vivieron personalmente el genocidio de los judíos perpetrado por los nazis que se abatió sobre los padres ni tienen recuerdos personales de la guerra; en cambio el “niño superviviente” sí ha soportado de una u otra manera la persecución, la estancia en el campo de concentración, los desplazamientos, huidas y exilios, la pérdida de sus padres y familiares (Suleiman, 2016, pp. 260-315). Ciertas etiquetas procuran capturar la índole de la memoria de estos hijos/as, tales como “*absent memory*” (Fine, 1988); “*inherited memory*”, “*belated memory*”, “*prosthetic memory*” (Lury, 1998; Landsberg, 2004); “*mémoire trouée*” (Raczymow, 1994); “*mémoire des cendres*” (Fresco, 1984); “*vicarious witnessing*” (Zeitlin, 1998); “*received history*” (Young, 1997), entre otras (en Hirsch, 2008).

Nadine Fresco en su artículo “*Remembering the Unknown*” (publicado originalmente en francés como “*La Diaspora des cendres*”, en 1981) se centra en la tensión por momentos irresoluble entre el silencio y la transmisión de la violencia radical padecida por los padres, entre el decir y el callar, entre la repetición obsesiva de un relato cristalizado o el empleo de un habla fragmentada e incomprendible, provocando una incertidumbre que perturba a estos hijos/as cuyas vidas han transcurrido al margen de la catástrofe. Con el fuerte concepto de una “memoria prohibida” (*forbidden memory / mémoire interdite*) Fresco descubre la trama que ahoga a estos niños, atrapados entre la negación de los padres a hablar y su propia decisión de no inquirir. Mientras los mayores no quieren reavivar las heridas propias o no pueden dar cuenta del inhumano despojo, o no desean lastimar a sus descendientes entregándoles esa memoria lacerante, sus hijos/as asumen una autointerdicción a preguntar para evitar desatar el drama, los llantos, los ataques de dolor y depresión de sus padres –esos *acting out* que advienen al frenar e inhibir la liberación de la memoria–. Con ello se obstaculizan los trabajos del duelo.

Con una gran lucidez, Nadine Fresco recorre las heridas de la memoria (“*wounds of the memory*”/ “*blessures de mémoire*”) que esta trampa suscita en los miembros de la segunda generación, señala el costo de no haber estado allí, de

haber llegado tarde a la escena genocida: estos hijos/as reciben el peso desgarrador de un pasado traumático que no han vivido, pero que al mismo tiempo se constituye en la sustancia de sus deseos más profundos, se convierte en una nostalgia ilegítima y vacía de objeto, en el dolor fantasmático de una mano amputada que nunca fue cortada, un dolorpectral en el cual la amnesia ocupa el lugar de la memoria. Este impulso irrealizable e inmovilizador del deseo de haber participado de un pasado ya clausurado los convierte en inevitables traidores, a la vez que sus padres se vuelven poderosos.

Por su parte, Henri Raczymow, en “*Memory shot through with holes*” (1994), nos introduce el concepto de una memoria agujereada o memoria fusilada, como suele traducirse el título original en francés “*La mémoire trouée*” (1986). Sin embargo, para este debate nos resulta más productiva su idea de una memoria ausente (“*empty memory*”/ “*mémoire absente*”), similar a lo que Fresco describe como “*Remembering the Unknown*”. “A memory devoid of memory”, afirma Raczymow (100). Esta memoria desprovista de memoria, esta memoria vaciada de contenido, cuyo centro es el silencio, se convierte en una paradoja para el escritor acosado por un abrumador deseo de escribir: ¿en qué medida se puede escribir sobre la destrucción de los judíos con nada, se puede ser escritor sin nada que decir? (“*My place here is somewhat paradoxical. I am supposed to speak, yet I have nothing to say*”, Raczymow, 1994, p. 98), ¿y con qué derecho y legitimidad se puede hablar no siendo víctima, ni sobreviviente, ni testigo? Lejos de cualquier intento por llenar o restaurar esos vacíos, para Raczymow la escritura (imposible) consiste en colectar residuos, coser retazos, juntar cenizas.

James E. Young, por su parte, propone dos categorías operativas para pensar esta singularidad. Respondiendo al planteo de Alice Kaplan: “¿qué pasa con la memoria de la historia cuando deja de ser testimonio?”, forja un concepto cuya operatividad en otros contextos resulta innegable: “Se convierte –afirma– en memoria de la memoria de los testigos, en un *pasado vicario*” (1998, p. 670, traducimos y subrayamos). Vinculada con la primera, la segunda categoría propuesta es la de “historia recibida” (Young, 2000, p. 23), un tipo de narrativa que enlaza la historia contada por los sobrevivientes con su recepción por parte de quien la recoge y, por empezar, por parte del historiador o del estudiioso de la Shoah.

Recuperando varios de estos aportes, Marianne Hirsch (2008, 2012) elige la categoría de *postmemory* para hablar de la memoria de la segunda generación, atravesada por la paradoja de los hijos/as de los sobrevivientes de la Shoah que han vivido en la diáspora norteamericana, distantes de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial acaecidos antes de su nacimiento. Si bien no han sufrido las persecuciones y los calvarios de sus padres, si bien no han estado en los campos, tienen una conexión vital, un conocimiento incorporado (*embodied*) y una fuerza afectiva con el trauma de los padres sobrevivientes. Han logrado

acerarse y apropiarse de un pasado extraño en el que no han participado y que precisan comprender, de allí que desplieguen un arduo trabajo posmemorial para poder descifrar esta herencia de horror.

¿Cuál es el rol de estos miembros de la segunda generación, quienes deben franquear los obstáculos de una “memoria prohibida” (Fresco) y hacer hablar a una “memoria ausente” (Raczymow)? Para Hirsch, estos hijos/as deben interpretar y esclarecer la lengua desarticulada, los síntomas corporales, los silencios, las lágrimas y suspiros, los gritos y pesadillas de sus padres sobrevivientes y de este modo poder rearticular esa lengua, devolverle coherencia, construir un relato, armar una memoria, salir del silencio, tramitar la herida y restablecer la cadena de transmisión. Ya que carecen de un recuerdo propio, se valen tanto de los objetos, fotografías y relatos de la memoria familiar como de la memoria cultural y pública que suele ofrecer un depósito de formas más o menos pre establecidas (como las fotografías de los campos con los sobrevivientes desnudos).

En estas líneas, la denominada segunda generación se sitúa constantemente en una paradoja: sus partícipes no vivieron la Shoah, pero la sienten como propia; convierten la distancia temporal y espacial en cercanía corporal e imaginaria; asientan su memoria en la amnesia; poseen un saber fundado en el no saber; no son víctimas, pero secretamente desean serlo; carecen de ese pasado ajeno, aunque abrigan nostalgia de este; no son testigos, pero sienten una imperiosa necesidad de escribir. Todo lo cual los impulsa a gestar una prolífica producción literaria y cultural. En cambio, las conceptualizaciones sobre los “niños sobrevivientes” diseñan otras coordenadas.

Fue Susan Rubin Suleiman (2002) quien introdujo las nociones de generación 1.5 y de niños sobrevivientes para referirse a aquellos menores que padecieron los acontecimientos traumáticos del Holocausto sin comprenderlos del todo, debido a la corta edad que tenían. A medio camino entre la generación de los adultos llevada a los campos de exterminio y la segunda generación nacida en el exilio, estos niños sobrevivientes (*child survivor*) del Holocausto sufrieron la persecución, el ocultamiento, los trasladados, las huidas y el exilio, la vida en los guetos o en el *lager*. El factor de la edad resulta fundamental (como también lo será en todos los casos) para marcar las diferencias entre ellos: quienes eran demasiado jóvenes para recordar (hasta tres años); los que eran suficientemente grandes para recordar, pero demasiado jóvenes para comprender (de cuatro a 10 años) y los que eran suficientemente grandes para entender, pero demasiado jóvenes para ser responsables y tomar decisiones (de 11 a 14 años). Lo cierto es que, aun con su corta edad, en muchos casos fueron forzados a asumir responsabilidades y a hacer elecciones, lo que los convirtió prematuramente en adultos –el trauma en ellos ocurrió antes de la formación de una identidad estable–.

La autora también repara en los procesos de encuentro y reconocimiento de estos niños ya mayores, en la toma de conciencia de que pertenecían a una

específica generación de “niños judíos sobrevivientes del Holocausto”, en las decisiones de institucionalizarse formando colectivos, e incluso en la escritura de testimonios, como también en la decisión de encarar políticas de defensa de los derechos humanos (tal como explica Basile en su artículo).

A estas perspectivas se añade la necesidad de nombrar por doquier a las tercera y cuartas generaciones de nietos y biznietos, que en ciertos contextos como el español han adquirido un notable protagonismo, asumiendo otros roles. No solo se abocaron a la tarea de investigar el pasado conflictivo de sus antepasados, sino que además se ocuparon de rescatar y restituir una política de la memoria referida a la guerra civil española (1936-1939) y al franquismo (1939-1975), un desafío que la anterior generación de la transición no llevó a cabo, tal como explica Celia Fernández Prieto en este volumen.

En esta misma perspectiva, Hans Lauge Hansen propone una focalización sobre un corpus de novelas españolas que adoptan el punto de vista del victimario desde estrategias de multiperspectivismo narrativo que desarmen las oposiciones dominantes, en lo que denomina la narrativa “cosmopolita” de la memoria. Focalizándose en un caso particular, el de las narrativas de los hijos y nietos del exilio español republicano, Luz Souto Larios explora las complejas relaciones que estos han desarrollado con España y sus países de origen, y recuerda la existencia de justicia que hoy ve la luz sobre el extendido procedimiento de secuestro y robo de menores por parte del franquismo. Desde la herencia de los apasionados debates que recorrieron el ámbito de la historia durante el giro posmoderno, Jesús Izquierdo Martín propone una reflexión sobre los modos de acercamiento literarios e historiográficos a la historia española del siglo XX en las generaciones del después.

Una tarea análoga llevan a cabo Alexandre Prstojevic sobre el área centroeuropea y Luba Jurgenson sobre la literatura postsoviética: en el marco de una reflexión teórica aguda sobre los desafíos teóricos y formales de los nuevos “regímenes de narratividad” de la literatura contemporánea, de la redefinición del lugar de lo literario que viene llevándose a cabo desde la vuelta del siglo (William Marx, Dominique Viart, Antoine Compagnon, Alexandre Gefen), sus artículos esbozan algunos dispositivos narrativos y estrategias de acercamiento entre literatura, historia y ciencias sociales en la narrativa de las generaciones del después.

Dentro del espacio de la Europa meridional, Silvia Amorim estudia la construcción novelesca de la segunda generación en la narrativa portuguesa que se interesa por los usos políticos de la Revolución de los Claveles en el Portugal de comienzos del siglo XX. Martine Bovo presenta, por su parte, un panorama de la narrativa de la segunda generación italiana que interroga los cercanos y a la vez silenciados “años de plomo”.

Al considerar las segundas (y siguientes) generaciones, nos encontramos en principio con un *significado restringido* que apunta a quienes mantienen lazos de

sangre y parentesco con las víctimas de la primera generación, y un *sentido amplio* que incluye a los coetáneos o afiliativos, quienes asumen el mismo compromiso afectivo, ético o político desde la libre elección y sin ataduras genéticas, como el caso de los filiativos. De esta extensión, que se confirma en los diversos casos nacionales estudiados, da cuenta el propio recorrido de Marianne Hirsch entre la publicación de *Family frames. Photography, Narrative and Post-memory* (1997) y la de *The Generation of Post-memory* (2012). Su caracterización del trabajo de la posmemoria resulta particularmente operativa para pensar el cruce entre las diversas producciones culturales estudiadas en la medida en que la reactivación y la *re-embody* pueden persistir “*even after all participants and even their familial descendants are gone*” (p. 33).

Otra de las cuestiones que surge a la hora de revisar estas promociones del después es la emergencia, la reunión, el autorreconocimiento e incluso la organización de los hijos/as de victimarios y perpetradores de varios países tanto europeos como latinoamericanos, quienes inauguran una nueva perspectiva ya sea para defender a sus padres o para interpelarlos, cuestionarlos o denunciarlos. Asimismo, nos preguntamos por la existencia de otras segundas generaciones que aún no han logrado articular una voz pública; en este sentido pensamos, por ejemplo, en las comunidades indígenas y rurales de varios territorios de América Latina que han sufrido una violencia extrema.

¿Cuáles son los términos con los que se aborda esta promoción en las posdictaduras, pos guerras y posconflictos de América Latina? “Segunda generación”, “generación de posdictadura”, “generación de posguerra”, “secundarios”, “hijos/as de”, “literatura de hijos/as”, “huérfanos”, “huerfanitos”, “bastardos”, “coetáneos”, “prójimos”, “hermanos/as” van iluminando los diversos contextos.

Segunda generación se presenta como el término más general y abarcador, capaz de instalarse por encima de las diferentes experiencias de sus miembros. Se ha discutido su pertinencia para quienes sufrieron el terrorismo de Estado y la violencia política siendo niños, y se perciben como víctimas comparables a la primera generación. Aquí reaparece el par –ya adelantado en los debates en torno a la Shoah– que opone a quienes experimentaron la catástrofe (“niños sobrevivientes”, “generación 1.5”) frente a los que no fueron sus víctimas directas, ya sea que nacieron luego de la guerra o en el exilio (“segunda generación”, “post generation”, “the generation after”, “hinge generation”, “guardianship of the Holocaust”, entre otros (Hirsch, 2008).

En el coloquio “Segunda generación: narrativas y políticas de la memoria en Argentina y Uruguay” llevado a cabo en la Universidad de la República (Uruguay, 2018) se suscitó un acalorado debate en el que varios hijos/as uruguayos (de padres presos y exiliados) rechazaban ser considerados como una segunda generación y reclamaban para sí formar parte de una primera generación. Al parecer, en esta impugnación se estaría filtrando cierto carácter secundario,

subsidiario, supletorio, accesorio (derivado de la palabra “segunda”), respecto a una primera generación que porta los principales valores, y no implicaría solo una diferencia temporal. No obstante, atendiendo a las diversas experiencias, resulta productivo distinguir (sin establecer jerarquías subordinantes) entre una primera generación –la de los padres– que tomó la decisión activa de militar en las agrupaciones de la izquierda revolucionaria y que luego padeció ciertas tecnologías del terrorismo de Estado, y una segunda generación que se vio implicada en ese contexto político sin haberlo decidido y que también exhibe modos particulares en que la violencia se ejerció sobre ellos –como es el caso de la apropiación de niños en Argentina, entre otros ejemplos–. Esto no supone un mayor o menor grado en la condición de víctima, sino una diferencia.

Por su parte, en este volumen, Luciana Aznárez elabora el concepto de “hijitud” –ante la existencia de los términos maternidad y paternidad– para caracterizar la experiencia de hijos e hijas de presos y presas políticos/as en Uruguay y que igualmente se puede trasladar a otros contextos. Para la autora, resulta una alternativa latinoamericana frente a los conceptos que se centran en distinciones generacionales.

Dentro del extenso mapa continental, un primer recorte posible nos remite al Cono Sur, cuya historia estuvo marcada por las dictaduras y las consiguientes transiciones hacia las democracias, las cuales, si bien comparten aspectos, también ofrecen variantes que atraviesan a estas promociones segundas. “Generación de posdictadura” es el término que elige Ana Ros para explorar en conjunto las memorias de Argentina, Chile y Uruguay en su volumen *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* del año 2012. Este trabajo desarrolla la hipótesis según la cual la militancia política de los padres adquiere contornos artísticos en la generación siguiente. Una línea que se vuelve a explorar en el volumen colectivo: las maneras como, desde el cine, el arte, la literatura, los hijos uruguayos, chilenos y argentinos modelaron la memoria colectiva de los procesos dictatoriales y las experiencias de radicalidad política vividas en sus respectivos países. Este texto se asume como parte del mismo colectivo generacional que estudia: la “generación [de la posdictadura], a la que pertenezco, es heredera de un pasado doloroso que también contenía la promesa del cambio social”; su interés por estudiarla parte de su recorrido biográfico (Ros, 2012, pp. 1-2) y el trabajo es definido por la autora a partir de la dinámica del encuentro que toma la forma de la “conversación” (p. 3) más que la de la aproximación académica.

Respecto a los nombres que reciben los hijos/as en Argentina es necesario primero detenernos en el proceso de institucionalización, a mediados de la década de 1990, de esta segunda generación a través de la agrupación de derechos humanos H.I.J.O.S. (Hijos/as por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) porque fue ese organismo y las prácticas políticas que crearon –como

el escrache— lo que los hizo visibles (Cueto Rúa, 2008). Pero además, dentro y fuera de H.I.J.O.S. se fue configurando al mismo tiempo una notable y fecunda producción artística que abarca la fotografía, el cine, la narrativa, la poesía, el Teatro por la Identidad, el testimonio, la *performance*, la plástica, las instalaciones, los discursos críticos y los blogs, entre otros. Suelen ser llamados en principio los “hijos/as de” las víctimas de la dictadura argentina (1976-1983), y aunque su centro está ocupado por los hijos/as de detenidos-desaparecidos, también lo integran aquellos de padres asesinados, presos políticos y exiliados. En tercer lugar, encontramos la producción de los coetáneos o afiliativos, quienes arguyen una pertenencia generacional por haber experimentado durante su infancia la violencia del Estado dictatorial. Otros nombres se despliegan para dar cuenta del tono irreverente de muchas de las obras de esta segunda generación, tales como “frankenstenianos”, “replicantes”, “mutantes” (Prividera, 2009) y “post-huerfanitos paródicos” (Gatti, 2011). Una introducción general sobre estas perspectivas se ofrece en el artículo de Teresa Basile.

Desde la particular “entonación” de carácter disruptivo (Drucaroff, 2011), los hijos/as revisan el pasado de los 70 ya sea para bucear en los ideales revolucionarios y en la militancia de los padres y reconstruir críticamente esa memoria heredada, o para explorar sus propias infancias atravesadas por el terrorismo de Estado, configurando diversas experiencias como la infancia educada, la infancia clandestina, la infancia huérfana, la infancia apropiada, la infancia exiliada, entre otras (Basile, 2019). Es esta doble memoria —la memoria de los padres y la memoria de la infancia— una de las marcas de los hijos/as argentinos que se ha constituido en la plataforma tanto de sus obras como de su política. En esta línea, el trabajo posmemorial de esta segunda generación ha sido continuo y se ha volcado en los espacios de la literatura y el arte, del psicoanálisis, de la militancia y de los juicios; lo que ha determinado sus tareas como militantes, escritores, artistas, testigos e hijos/as (Basile, 2020a).

No podemos olvidar lo que Sandra Navarrete Barría denomina en este volumen la “memoria dialógica intergeneracional”, que despliega la compleja necesidad de diálogo que los hijos/as tienen frente a sus padres ausentes, desaparecidos, muertos, convertidos en espectros, para poder elaborar el trauma infantil, una demanda de escucha que es clave en los relatos de filiación. También partir de esta memoria dialógica, y en la línea de sus trabajos anteriores sobre el cine y la literatura de las segundas generaciones latinoamericanas (2017, 2018a, 2018b, 2018c), Cecilia González estudia la perspectiva de la narrativa de hijos/as sobre la militancia de los padres. Enunciadas a partir de un régimen de historicidad “presentista” (Hartog, 2012), sus producciones interrogan el imaginario político de los años 60 y 70 desde el corte histórico y epistemológico de las últimas décadas del siglo XX y a través de los formatos y los desafíos de una literatura contemporánea transnacional.

Los hijos/as de los represores argentinos (grupo conformado por quienes defienden a sus padres y quienes los niegan) reclaman asimismo ocupar este lugar como segunda generación. Recientemente los “hijos e hijas desobedientes” han salido a la escena pública con la creación en 2017 del colectivo Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia, que ha forjado una nueva voz con sus peculiares aportes y demandas en las políticas y prácticas de la memoria; con la publicación del volumen *Escritos desobedientes* (Bartalini, 2018) donde vuelcan sus experiencias durante la infancia vivida en el interior de una familia militar y sus propuestas en las políticas de derechos humanos, y con las declaraciones de algunos de ellos en los juicios contra sus padres. Recientemente Pablo Verna reveló ante el tribunal en los juicios “Contraofensiva Montonera” las confesiones de su padre sobre el destino de cuatro militantes desaparecidos, que fueron arrojados en un auto a un arroyo de Escobar (Basile, 2020b).

En esta dirección, Chile cuenta con un significativo aporte de esta segunda generación sobre sus padres o parientes victimarios, como por ejemplo el conocido documental *El pacto de Adriana* (2017), escrito y dirigido por Lissette Orozco, así como el film *Los perros* (2017) de la directora, residente en Francia, Marcela Said, analizados por Andrea Jeftanovic atendiendo al concepto de vergüenza (individual y colectiva) como un dispositivo constructor de memoria. También Bernardita Llanos indaga el film de Orozco en el cual la sobrina se convierte en una investigadora que procura descubrir la verdad oculta en la historia de su tía, colaboradora de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) durante la dictadura, lo que pone en evidencia la persistencia de cuentas pendientes, de pactos de silencio y de la invisibilidad de ciertas experiencias del pasado silenciadas en el interior del hogar. En estos casos los hijos/as asumen la tarea de revelar esos secretos inconfesables e inconfesados de los mayores perpetradores o colaboradores.

Aunque no fue la única modalidad, la desaparición de personas constituyó la marca icónica de la dictadura argentina y ello condicionó a sus hijos/as a una búsqueda interminable de sus padres (desde sus huesos hasta sus ideas y deseos), lo que luego se convierte en el centro de sus relatos. En cambio, en la dictadura del Uruguay (1973-1985) el modo en que el terrorismo de Estado afectó a niños y niñas fue el dispositivo de la *prisión política prolongada*. De allí que la mayoría de los miembros de esta segunda generación uruguaya sean hijos/as de ex-presos y ex-presas políticos/as. Desde luego que esto también estuvo presente en el caso argentino, tal como puede leerse en los trabajos de Fernando Reati y Paula Simón (2020). Los artículos de Natalia Montealegre Alegría, Alondra Peirano, Graciela Sapriza y Luciana Aznárez examinan, en primer lugar, esta infancia con padres prisioneros políticos, y exploran los mecanismos de control, disciplinamiento, sojuzgamiento, hostigamiento y sanción a los que fueron expuestos

en las visitas a los establecimientos militares; dan cuenta de las complicaciones que surgían en los viajes hasta el penal, de la preparación y entrega –según un estricto protocolo– de los paquetes y cartas a los progenitores presos, etc. Es especialmente en los testimonios y entrevistas donde aparecen estas memorias de la infancia, muchas de las cuales fueron recopiladas por las autoras, algunas de ellas miembros del equipo de colaboración de Memoria en Libertad.

En segundo lugar, recorren las tres principales organizaciones y colectivos que nuclearon a los participantes de esta segunda generación, la mayoría de los cuales son hijos/as de ex-presos/as políticas: HIJOS, fundada en 1996 e integrada centralmente por hijos e hijas de uruguayos detenidos-desaparecidos; Niños en cautiverio político, creada en 2007 y compuesta por personas que nacieron o vivieron con sus madres durante el cautiverio político, y el colectivo Memoria en Libertad, que agrupa fundamentalmente hijas e hijos de ex-presos políticos, surgido en 2008, disuelto en 2011 y resurgido en 2018. Por su parte, Luciana Aznárez, además de analizar el régimen de las visitas, incluye las cartas como un medio de contacto entre los padres presos y sus hijos/as.

A propósito de estos hijos/as de ex-presos/as nos surgen otras preguntas al confrontarlos con los hijos/as de desaparecidos: ¿qué significa enfrentar el fantasma de los progenitores desaparecidos frente al regreso a casa de los padres presos durante tantos años? Varios/as hijos/as han expresado la compleja y conflictiva relación con el retorno de sus padres, ya sea dentro del hogar en el que ellos crecieron sin su presencia y en el que repentinamente deben convivir con quienes perciben como desconocidos, y que además regresan con las heridas de la prolongada prisión y de las torturas. También estos/as hijos/as constatan que la primera generación regresa, luego de la prisión, al espacio público y al campo de la política con fuerza y poder (algo que caracteriza de un modo peculiar la posdictadura uruguaya dentro del Cono Sur), lo que obstaculiza el recambio generacional en las estructuras de militancia y en la dirigencia de la izquierda, tal como advierten Montealegre y Sapriza.

Las autoras que intervienen en este volumen explorando la segunda generación en Chile coinciden en señalar una ampliación, respecto al caso argentino, de los que formarían parte de la literatura de hijos/as. Andrea Jeftanovic observa en el campo literario “la menor producción de hijos directos de víctimas” en Chile y, si bien muchos de estos son hijos/as de militantes de izquierda sobrevivientes, otros solo fueron hijos/as de familias “cómplices pasivos de la dictadura cívico militar”. Existe, en cambio, mayor producción de hijos/as de padres asesinados en los documentales y los filmes. La figura más presente es la del joven que indaga en un pasado desconocido, afirma Bernardita Llanos. Para Lorena Amaro Castro, en la “literatura de los hijos” chilena, sus autores buscan mostrar, a partir de perspectivas o recuerdos de infancia, cómo se vivió en el Chile de la dictadura y cómo esa experiencia se ha proyectado en el presente.

El escritor chileno Alejandro Zambra acuña en su novela *Formas de volver a casa* (2011) el sintagma “literatura de hijos”, que si bien tiene ecos argentinos, resulta más amplio y se abre para incluir a los escritores coetáneos. Su novela, incluso, puede ser leída como una metáfora de cierto lugar más o menos hegemónico (aunque no el único) del escritor hijo chileno. El protagonista se autoficciona como una figura de escritor, pero no es él quien tiene el saber sobre el pasado de la dictadura (sí Claudia, que se lo va a transmitir); tampoco es él quien tiene víctimas en su familia, sino Claudia. Además, es tres años menor que ella y cuando relata su infancia se percibe como un niño, mientras que en muchos textos de hijos/as argentinos/as domina la figura del *niño adulto*, el *pequeño combatiente* de Raquel Robles en su novela homónima (2013) o el *niño salvador* en el film *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, entre otros ejemplos. El pasado le resulta un territorio desconocido, confuso, incomprensible, ensombrecido por los secretos, silencios y mentiras. De allí que elige el término “secundarios” para referirse a su generación con relación a una primera que protagonizó la gran historia. Se trata de un término que difícilmente sea pertinente para iluminar el caso argentino, en cuya literatura es en general el hijo de una víctima el que suele protagonizar el relato y averiguar sobre el pasado violento más o menos entrevisto durante su infancia o padecido y experimentado de manera directa. Podríamos decir que el “yo” de *Formas de volver a casa* es un protagonista secundario.

Amaro Castro suma otras diferencias entre ambos países, ahora referidas al contexto: por un lado, las narrativas de la memoria en Chile surgen en un espacio político donde las violaciones a los derechos humanos nunca fueron resueltas del todo ni los principales actores de la dictadura recibieron condena, y por el otro, frente a la consolidación de la argentina H.I.J.O.S., en Chile la principal agrupación de este tipo es la de Familiares de Detenidos Desaparecidos, surgida en 1975.

A ello podemos agregar otros contrastes que afectaron a estas segundas generaciones: al primer y decisivo empuje del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) a las políticas de la memoria, verdad y justicia volcadas a través de la creación de la Conadep (1983), de la publicación del *Nunca Más* (1984) y de la realización de los juicios a las Juntas Militares (1985), se añade el nuevo impulso que los gobiernos kirchneristas dieron a estas batallas. Luego del apagón de la militancia durante los dos mandatos neoliberales de Carlos Menem (1989-1999), los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) lograron reencantar la política a través de una recuperación de los ideales de los setenta, tamizados por la matriz de los derechos humanos, abriendo un espacio para la militancia juvenil. Es en esta continuidad entre el pasado revolucionario de los padres y un presente militante de la memoria donde H.I.J.O.S. (y la segunda generación) encuentra un espacio movilizador

de sus perspectivas. En cambio, las segundas generaciones chilenas no hallaron un contexto que les fuera favorable y los motorizara, tal como puede advertirse en las palabras finales de la protagonista de *El edificio de los chilenos* (dirigido por Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010) cuando regresa desde Cuba a Chile a inicios de la transición y advierte que la ansiada revolución había fracasado y ellos dejaban de ser esos sujetos centrales del relato emancipatorio de los padres y de la esperanza futura de su país.

Bernardita Llanos advierte otro factor de la coyuntura chilena, “el orden normativo de la razón neoliberal”, que fue cuestionado e impulsó al movimiento estudiantil en sus protestas desde 2006. Asimismo, contra esta razón instrumental y su *homo economicus* se levantó el reclamo por el pasado, tal como se evidencia en la generación de hijos/as.

La perduración de la dictadura chilena por más de 16 años –desde 1973 a 1990– permite establecer diferencias en el interior de “hijos(as) de la dictadura”, tal como lo hace Milena Gallardo Villegas, al distinguir entre “los nacidos durante la década de los 70, es decir, quienes vivieron su infancia y adolescencia en dictadura” y “los nacidos a partir de la década del 80, quienes vivieron su primera infancia en dictadura, pero sus principales recuerdos se inscriben en el período de la transición a la democracia” (2015, p. 198).

Otra de las inflexiones que atraviesan a estas segundas generaciones es la cuestión del género y las nuevas luchas del feminismo, por momentos también conectada con la impronta que supieron dar las Madres de Plaza de Mayo. Lorena Amaro Castro interroga a la “generación de hijas” focalizando en la relación padre e hijas desde una memoria objetual que oficia como huella mnemotécnica de la presencia/ausencia paterna. Mariela Peller parte del concepto de “hijas aguafiestas” para explorar a aquellas hijas que resultan políticamente problemáticas y arruinan la felicidad familiar ya que no asumen el papel asignado de reproducir los saberes familiares. Desde esta noción aborda tres figuras –la hija indiferente, la hija infeliz y la hija indigna– cuyas prácticas van a perturbar los discursos establecidos sobre la memoria del pasado reciente en Argentina.

Las narrativas contemporáneas que vuelven a la larga dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985) parten de un problema planteado con claridad por Ilana Heineberg en su contribución a este volumen: ¿qué posmemoria en un país sin memoria? Los difíciles caminos de la construcción memorial brasileña son abordados por los cinco autores que lo enfocan en este libro de manera complementaria. Carlos Augusto Carneiro Costa propone una “cartografía de la posmemoria” que interroga los vínculos entre activismos políticos y producciones literarias y cinematográficas de los miembros de esta generación del después; Wilberth Salgueiro, por su parte, estudia dentro de un corpus testimonial tomado de *Infancia Roubada* (2014), dos escrituras literarias sobre el trauma y la memoria que vuelven sobre el diálogo intergeneracional arriba evocado: se

trata del poema de un preso político, Raphael Martinelli, dedicado a su hija de ocho años, y del cuento “Anos setenta”, de 2008, que esta escribe para su padre.

Desde el lugar de una literatura de ficción que viene a completar los huecos de un trabajo de memoria no realizado, Tânia Sarmento-Pantoja introduce en el volumen el estudio un conjunto de relatos centrados en la represión de la guerrilla de Araguaia, un episodio silenciado en la posdictadura. Ilana Heineberg explora la perspectiva de las infancias del exilio argentino en Brasil y, por eso mismo, abre el camino a una reflexión sobre la conectividad de las memorias. A través de un estudio de la novela *La resistencia*, de Julián Fucks, reencuentra formatos metaficcionales y autoficcionales análogos a los que abundan en la producción de las generaciones del después, que el autor redefine y amplía a través del concepto de “posficción”. Marcelo Paiva de Souza abre también la puerta a las circulaciones transnacionales al proponer una reflexión sobre la traducción como ejercicio de memoria cultural a partir de un corpus de versiones propias de autores polacos contemporáneos que vuelven desde el presente sobre las violencias del pasado de este país.

A diferencia de los casos nacionales hasta aquí evocados, cuando observamos los contextos de América Central o Perú (abordados en este volumen) ya no se trata de la generación de posdictadura, sino de la llamada “generación de post-guerra” por Magdalena Perkowska. Las dictaduras conosureñas han provocado enfrentamientos muy diferentes a los centroamericanos o peruanos, y asimismo las víctimas y los victimarios se distribuyen de otro modo. La pertenencia a una segunda generación instaura otras diferencias al sumar a las comunidades indígenas como una tercera fuerza política que entra en el escenario de estas guerras. ¿Podemos considerar una segunda generación formada por los/as hijos/as de las víctimas de los sectores rurales e indígenas? ¿Dónde encontramos su voz y sus acciones? ¿O se trata de una promoción invisibilizada?

En las dictaduras y posdictaduras ha existido un consenso respecto a considerar a los militantes de la izquierda insurgente como víctimas del terrorismo de Estado dictatorial ya que sufrieron el secuestro, el encierro en un centro clandestino de detención o la prisión prolongada en una cárcel, la desaparición o el exilio, aunque los militares reclamen el carácter de víctima para quienes sufrieron atentados guerrilleros.

En cambio, en los denominados “conflictos armados internos”, “guerra” o “período de violencia política”, la definición de víctima se vuelve más compleja y en no pocos casos se trata de víctimas y victimarios al mismo tiempo, de zonas grises que cambian según el punto de vista, como el caso peruano. Ello se debe a que en este conflicto entraron en juego tres fuerzas disímiles: el enfrentamiento entre las fuerzas militares-paramilitares y los grupos revolucionarios incluyó a las comunidades indígenas y campesinas (cuyas víctimas constituyen las tres cuartas partes), las que, si en algunos casos tuvieron alguna cuota de

decisión política respecto a quiénes apoyar, en gran medida fueron sometidas bajo amenaza y obligadas a participar en estas guerras. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en Perú imputó la violación de los derechos humanos tanto a los agentes del Estado como a las “organizaciones terroristas”, entre las que destaca a Sendero Luminoso por el empleo de una violencia y terror extremos. Esta situación marcará la distancia que media entre un hijo de un militante desaparecido argentino frente al que tiene padres senderistas.

En el caso del genocidio guatemalteco (1981-1983), ocurrido durante el período de la Guerra Civil (1960-1996), el Informe REMHI (Informe “Guatemala: Nunca Más” o Informe de la Recuperación de la Memoria Histórica) considera fundamentalmente a las víctimas indígenas de las comunidades mayas rurales, las que han padecido las mayores masacres perpetradas en un 93 % por los militares según el informe “Guatemala. Memoria del silencio” de la ONU, y estipula a las víctimas urbanas como un caso que debe ser estudiado en un análisis particular.

Aun con posibles diferencias, también en Nicaragua y El Salvador las principales víctimas han sido indígenas y campesinos de zonas rurales. Esta peculiaridad también condicionará la posibilidad de considerar la conformación de una segunda generación: ¿cuál es la agencia de un hijo de una víctima perteneciente a las comunidades rurales y cuál la de un miembro de una segunda generación urbana más proclive a volcar sus preocupaciones en el campo artístico? ¿Tenemos que introducir la pertenencia a los circuitos letrados urbanos como un factor importante al considerar a los miembros de estas segundas generaciones? Para Magdalena Perkowska, la generación centroamericana de *post*-guerra, creadora de una notable producción literaria y filmica, está formada no por hijos/as de víctimas –y menos aún de víctimas indígenas– sino por quienes durante su infancia fueron afectados por los conflictos políticos y el impacto de la violencia.

Respecto a Perú, las reflexiones de José Carlos Agüero –en especial las volcadas en su libro *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015)– resultan esclarecedoras para comprender la difícil situación de un hijo cuyos padres fueron militantes de Sendero Luminoso ejecutados extrajudicialmente por las fuerzas del Estado durante el conflicto armado interno del Perú (1980-2000). De este modo, sus padres son simultáneamente victimarios y víctimas, aun cuando el Estado peruano no ha reconocido a los militantes senderistas el carácter de víctimas. Agüero no se propone escribir una apología del grupo armado, ni defender sus crímenes, ni recuperar su posible épica; por el contrario, comienza por reconocer los asesinatos e incluso las atrocidades cometidas por Sendero Luminoso. Y a su vez critica desde luego los crímenes, las barbaries y las ejecuciones extrajudiciales cometidas por las fuerzas del Estado durante esta guerra, que hacen de sus padres víctimas.

Situado en el cruce entre dos relatos –el universo revolucionario de los padres (desprestigiado en el presente) y la narrativa humanitaria (protagonista en la evaluación del pasado) bajo la cual trabaja colaborando en diversas instituciones–, Agüero se convierte en un hijo “mediador” entre ambos mundos enfrentados por el conflicto, en un activista que desde la defensa de los derechos humanos se ocupa fundamentalmente de las víctimas de las comunidades indígenas, afectadas tanto por la violencia de los senderistas como por la del Estado represor. Pero asimismo defiende la necesidad de mostrar la complejidad de los militantes de Sendero y distinguir en su interior entre los líderes, los anónimos, los militantes pobres; reconocer los asesinatos, daños y vejaciones, pero también considerar sus ideales, ya que el “monstruo senderista” tiene mil cabezas y su demonización como “terrucos” entorpece nuestro entendimiento. Su mirada compleja y múltiple también observa, dentro de las fuerzas estatales represoras, a quienes fueron soldados pobres obligados a matar a supuestos enemigos, y asimismo evalúa las conductas de muchos pobladores de las comunidades indígenas, que si bien tuvieron espacios de decisión política, en muchas ocasiones se vieron atrapados entre las dos fuerzas en pugna que les exigían su adhesión. Por último, no deja de reprochar a ciertos militantes de derechos humanos, junto a los cuales ha venido trabajando, cierta radicalidad y simplificación de lo ocurrido que obstaculiza una comprensión de la complejidad de este conflicto interno en el cual no siempre resulta sencillo distinguir entre víctimas y victimarios.

Este hijo transeúnte entre distintas y opuestas instituciones, discursos, ideologías, políticas y generaciones, es un *dialoguista* que revisa las perspectivas monolíticas; es un intelectual, cercano al *intérprete posmoderno* (Bauman, 1997) capaz de articular los saberes inciertos y antiautoritarios de la *derrota* y del *desarme* desde la polivocidad, las incertezas, las dudas, la tolerancia, la compasión y el perdón. Atento al despliegue de la conversación, hace de la “razón comunicativa” de Habermas (2004) uno de los ejes de sus prácticas políticas y apuesta más a las preguntas y a la escucha que a las respuestas. Nos recuerda la tradición latinoamericana del intelectual intérprete, traductor y mediador entre culturas, inaugurada en sus *Comentarios reales* por el Inca Garcilaso, quien procuró establecer un diálogo e intercambio de saberes entre ambos universos culturales en los primeros tiempos de la conquista, sin desconocer las violencias y estragos gestados por ella.

En sus aportes a este libro, tanto Mónica Cárdenas Moreno como Oswaldo Bolo Varela y Constanza Vergara también advierten y examinan esta capacidad de miembros de la segunda generación para desbaratar los postulados de cada memoria cristalizada. En Perú es posible distinguir tres tipos de discursos memoriales: la “memoria salvadora” (construida por el Estado con el fin de legitimar la intervención de las Fuerzas Armadas para terminar con el “terrorismo”

y asegurar la paz), la “memoria cívica” (sostenida por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, la cual entiende el conflicto como el enfrentamiento entre dos bandos cuyas principales víctimas fueron los campesinos indígenas que se encontraron entre ambos fuegos) y la “memoria de los vencidos” (elaborada por los miembros o familiares de Sendero Luminoso o del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru - MRTA, y en cuyo interior Bolo Varela distingue dos tendencias entre la *memoria subversiva ortodoxa* y la *memoria subversiva heterodoxa* que formula críticas).

En cambio, los miembros de la generación posconflicto intervienen cada una de ellas para señalar aquello que no ven, el costado que humaniza a cada agente o las razones que permiten comprenderlo, para problematizar la categoría de víctima y la narrativa humanitaria, para cuestionar los relatos que demonizan al “terrero”. Mientras Mónica Cárdenas Moreno examina cuatro novelas de la literatura peruana del siglo XXI –*La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *La distancia que nos separa* (2015) de Renato Cisneros, *Retablo* (2004) de Julián Pérez y *La voluntad del molle* (2006) de Karina Pacheco–, Oswaldo Bolo Varela indaga en dos documentales –*Sibila* (Arredondo, 2012) y *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2006)–, y Constanza Vergara inspecciona *Sibila* introduciendo otras perspectivas que dialogan con las interpretaciones de Bolo Varela.

Un rol similar atribuido a la segunda generación es el que analiza Valeria Grinberg Pla en el documental *Heredera del viento* (2017) de Gloria Carrión Fonseca, quien interpela a sus propios padres –que fueron sido militantes del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)– sobre los ideales, los logros y costos de la Revolución Sandinista, pero a la vez entrevista a miembros de los “Contras”, es decir a los contrarrevolucionarios que combatieron al gobierno revolucionario nicaragüense (1979-1990) cometiendo violaciones a los derechos humanos. Esta articulación entre el relato revolucionario y las contramemorias silenciadas por el sandinismo coloca a la cineasta en el sitio del mediador entre las dos fuerzas enfrentadas en una guerra interna, en la tarea de quien quiere comprender las razones de ambos bandos. Además, esta hija y directora del documental configura una “narrativa del amor” –según Grinberg Pla– como alternativa a la “narrativa sacrificial” predominante en la primera generación y proyecta el “deseo de un futuro en armonía, en la Nicaragua actual”, visible en la inclusión de las palabras sobre el perdón y la pacificación de Nicaragua del contra Genaro Pérez Merlo.

Dada la variedad de casos que venimos observando, no resulta sencillo precisar las agencias de esta segunda generación tan necesaria e indispensable, en primer lugar, para la continuidad y transmisión de la memoria, ya que, como decía Luis Bruschein para el caso argentino: “El surgimiento de H.I.J.O.S. fue un hecho commovedor en el ámbito de los derechos humanos (...) proyectó una perspectiva de futuro” (2005, p. 4). Una continuidad que siempre implica

revisar las memorias y las políticas de la generación anterior, moverlas de sus certezas, correrles sus límites, abrirlas al presente para incluir aquello que urge y presiona en el hoy.

Desde la inspección de la intimidad familiar y el universo de los afectos dañados por la violencia radical hasta la repolitización (o la crítica) de los ideales de los padres revolucionarios, mezclada con las nuevas militancias en derechos humanos y/o feminismo (entre otras), esta generación oficia como *mediadora intergeneracional*, se encuentra entre dos universos de ideas, políticas y afectos en gran parte disímiles –el de los padres y el propio–. Y es en esta mediación que va ensayando diversos roles como el *heredero* que debe resolver el valor y el destino de esa herencia; como el *trasmisor* de la memoria en la cadena que va de los padres a sus propios hijos/as; como el *detective* que averigua e interroga lo acontecido en los años de plomo, quebrando los pactos de silencio; como el *terapeuta* de las heridas intrafamiliares que intenta recomponer los afectos y hacer el duelo por los muertos; como el *intercesor* que reclama por sus padres (para hallar sus huesos, para pedir verdad y justicia, para señalarlos como víctimas, para recuperarlos como revolucionarios, para rescatarlos de su demonización, etc.); como el *árbitro* que procura mediar entre las fuerzas políticas enfrentadas en el pasado ya sea para pedir justicia por las víctimas o para procurar colaborar en políticas de perdón y reconciliación. Tiene la certeza de que estas agencias no solo remiten a sus antecesores, sino que la involucran en su propia identidad; no solo la detienen en el pasado, sino que la impulsan al futuro; de allí que tanto sus militancias como sus producciones culturales y artísticas se constituyan en arena donde desplegar todas estas inquietudes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agüero, J. C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Assmann, A. (2010). Re-framing memory: between individual and collective forms of constructing the past. En K. Tilmans (Ed.), *Performing the past: memory, history, and identity in modern Europe* (pp. 35-50). Amsterdam University Press.
- Baronian, M-A., Besser S. y Jansen, Y. (Eds.). (2007). *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. Amsterdam: Rodopi.
- Bartalini, C. (Ed.). (2018). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.

- Basile, T. (2020a). De la *posmemoria* a la *doble memoria* en los hijos e hijas argentinos/as. *Revista Mexicana Tópicos del Seminario*.
- Basile, T. (2020b). Padre perpetrador. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina. *Revista Kamchatka*, 15, 127-157.
- Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bruschtein, L. (17 de abril de 2005). Una declaración de libertad. *Página/12*, p. 4.
- Cueto Rúa, S. (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata* (Tesis doctoral). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf>
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Erll, A. (2011). Travelling Memory. *Parallax*, 17(4), 4-18.
- Fresco, N. (1981). La diaspora des cendres. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 24, *L'entreprise*. 205-220.
- Fresco, N. (1984). Remembering the Unknown. *International Journal of Psychoanalysis*, 11, 417-427.
- Gallardo Villegas, M. (2015). Postmemoria y cine documental. Imágenes poéticas en *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló. En A. Salomone (Ed.), *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)* (pp. 197-218). Buenos Aires: Corregidor.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- González, C. (2017). Infancia y militancia en el cine latinoamericano de las generaciones segundas. *HeLix Romanischen Litteraturwissenschaft*, Dossier *Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y el cine hispanoamericanos contemporáneos*, 10. Recuperado de <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix>
- González, C. (2018a). Testimonio y militancia (1995-2013). En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol.12). *Una literatura en aflicción* (Dir. J. Monteleone) (pp. 109-143). Buenos Aires: Emecé.
- González, C. (2018b). Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *El premio*, de Paula Markovitch y *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán. En M. Semilla Durán, S. Hernández y M. Rosier (Coords.), *Memoria de la ficción, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica. Alter/Nativas* (pp. 306-329). Ohio University Press/LCE Lyon 2. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/assets/files/ebooks/MEMORIA%20DE%20LA%20FICCIÓN-FINAL.pdf>

- González, C. (2018c). La historia en modo menor en la producción de la ‘generación de los Hijos’ de Argentina. *Líneas*. Recuperado de <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2904>.
- Habermas, J. (2004). Derechos humanos y soberanía popular: las versiones liberal y republicana. En F. Ovejero, J. L. Martí Mármol y R. Gargarella (Comps.), *Nuevas ideas republicanas. Autogobierno y libertad* (pp. 191-206). Barcelona: Paidós.
- Hartog, F. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Fotography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). The generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hoskins, A. (2011). Media, Memory, Metaphor: Remembering and the Connective Turn. *Parallax*, 17(4), 19-31.
- Mandolessi, S. y Alonso, M. (2015). *Estudios sobre la memoria: perspectivas actuales*. Villa María: Eduvim.
- Prividera, N. (2009). Plan de evasión (texto leído en la presentación de *Los topos*, de Félix Bruzzone). Recuperado de <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/plan-de-evasion.html>
- Raczymow, H. (1994). Memory shot through with holes. *French Studies*, 85, Discourses of Jewish Identity in Twentieth Century France, ed. Alan Astro, 98-105. [“La mémoire trouée”, Pardès 3/1986].
- Reati, F. y Simón, P. (2020). Cárceles e incomunicación en la última dictadura militar argentina. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 de Córdoba. En T. Basile y M. Chiani (Eds.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: Edulp.
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Ros, A. (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.
- Suleiman, S. R. (2016). *La crisis de memoria y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Las posmemorias en acto

- Young, J. (1997). Toward a Received History of the Holocaust. *History and Theory*, 36(4), 21-43.
- Young, J. (1998). The Holocaust as a Vicarious Past: Art Spiegelman's "Maus" and the Afterimages of History. *Critical Inquiry*, 24(3), 666-699.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

1. PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

ARGENTINA

LAS NARRATIVAS DE LA MEMORIA EN H.I.J.O.S. E HIJOS/AS¹

Teresa Basile

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Vuelvo a pensar en Dante, vuelvo a decirme que en su atroz infierno no hay ni un solo niño; pero el de los militares argentinos responsables de las desapariciones está lleno de pequeñas sombras, de siluetas cada vez más semejantes al humo y a las lágrimas...

Argentina: años de alambradas culturales

Julio Cortázar

Los comienzos

La producción literaria de HIJOS/AS en Argentina, que aquí proponemos explorar (en especial su narrativa), constituye una *rara avis*: estamos ante un corpus elaborado por un grupo que pertenece a una segunda generación, formado por quienes fueron los/as “hijos/as de”² las víctimas de la dictadura argentina (1976-1983). Dos peculiaridades vuelven excepcional al aporte de esta comunidad cultural: la notable y fecunda cantidad de obras en diversos

1 El presente artículo es una reescritura del primer capítulo de mi libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (Basile, 2019).

2 Si bien reconozco el perfil patriarcal del lenguaje, considero que es necesario desarmarlo y apoyo las nuevas propuestas en torno al empleo del lenguaje inclusivo, he preferido utilizar, en adelante, el masculino genérico “hijo de” ya que resulta sumamente engoroso en esta oportunidad el empleo continuo del doble género.

formatos artísticos y las inéditas experiencias que allí se examinan, en especial las que remiten a la infancia bajo el terrorismo estatal, percibidas en muchos casos a través de la configuración de una voz o una mirada infantil, como indica, entre otros, Mariela Peller (2009). Si Walter Benjamin (1988) señaló la declinación tanto de la experiencia como de la posibilidad de narrarla por parte de quienes venían de la Primera Guerra Mundial, la voz de esta segunda generación argentina muestra obstinadamente lo contrario. ¿En qué otras oportunidades la literatura argentina ha sido vehículo para explorar los avatares de los niños durante la dictadura, sus desafíos para vivir en la clandestinidad política, los nacimientos en maternidades de centros de detención, los secuestros y apropiaciones por parte de miembros de los servicios, las búsquedas de sus padres emprendidas en los inicios de su juventud o los procesos de recuperación de sus identidades sustraídas?

Para abordar este corpus resulta imprescindible considerar dos modos de institucionalización de esta segunda generación. Por un lado, los procesos de creación de la agrupación de derechos humanos H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio); por el otro, la formación de un campo cultural.³ Si bien ambos gozan de lógicas propias, están íntimamente conectados: algunos miembros de la agrupación, además de militar, han proyectado sus inquietudes en el terreno del arte, mientras que otros han hecho lo propio por fuera de la institución. Incluso, la misma índole de ciertos eventos dentro de H.I.J.O.S. combina la protesta política con el arte, dando lugar a *prácticas político-artísticas* como las que pueden verse en los “escraches”. Más allá de la autonomía del campo cultural, el lugar protagónico de la agrupación –que logró instalarse rápidamente en la esfera pública y hacerse visible con una fuerte presencia– impactó en la esfera cultural. De uno u otro modo, los miembros de la segunda generación sienten la necesidad de definir su posición en relación con la institución H.I.J.O.S., ya sea para sentirse parte como para mostrar sus diferencias o desacuerdos –una peculiaridad que no se advierte en otros escenarios, como por ejemplo Chile o Uruguay–.

Para rastrear la arquitectura de esta segunda generación argentina estimamos productivo pensar en tres anillos: en el centro se encuentra H.I.J.O.S. porque efectivamente ocupó un lugar medular desde el cual irradió –como veremos– saberes, normas y prácticas; rodeándolos están aquellos hijos de padres desaparecidos, fusilados, caídos en enfrentamientos, presos, exiliados que no necesariamente se encuadran en la militancia del organismo de derechos humanos, y finalmente quienes no han tenido padres víctimas de la dictadura

3 Al abordar la producción narrativa de los HIJOS, en este libro tomaremos como punto de referencia la institución H.I.J.O.S., ya que fue la más visible. Sin embargo, es necesario mencionar que existen otras, como el Colectivo de hijos (Cdh) creado en 2010, pero detenerme en ello excede los objetivos de este trabajo.

pero que, sin embargo, sienten una pertenencia generacional desde la cual se manifiestan –son los “coetáneos” o los “hijos afiliativos” (Logie, 2016).⁴ ¿Cuáles son, entonces, las relaciones entre el organismo de derechos humanos y la comunidad cultural?

La agrupación H.I.J.O.S. nació hacia mediados de la década de los 90, a partir de reuniones y homenajes a los padres desaparecidos que se hicieron en algunas universidades en las que los hijos de las víctimas se conocieron, contactaron y fueron programando diversas alternativas de congregación y militancia. Una de las primeras decisiones consistió en definir la “población” que la integraría. El debate desplegó tres posibilidades. Reconocer solo a los hijos de desaparecidos y asesinados (dos orígenes), sumar a los hijos de exiliados y de presos políticos (cuatro orígenes) o considerar una población abierta y sin restricciones al ingreso. En muchos casos triunfó la primera opción bajo el argumento de que se trataba de una experiencia –la de hijos de padres desaparecidos– muy diferente a la de los hijos de padres presos o exiliados; en otros casos se abrió a los cuatro orígenes. Ambas opciones suponen definir la identidad y pertenencia sobre la base de los lazos de sangre, siguiendo en este punto uno de los modelos, acuñado ya durante la dictadura, de los organismos de derechos humanos: las Madres de Plaza de Mayo, las Abuelas y los Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, entre otros (Cueto Rúa, 2008). En el campo cultural, en cambio, las producciones van más allá de este límite trazado por la genética, pues es posible integrar a los coetáneos desde un concepto no biológico sino cultural de la identidad.

Estamos frente a una producción distintiva, que se desmarca de las configuraciones tradicionales del campo literario, se corre de las figuras y roles consabidos del escritor, escapa a los modos acostumbrados de escandir las periodizaciones, se ordena en determinadas series (serie literaria, filmica, documental, fotográfica, teatral, etc.), prefiere ciertas apuestas estéticas (el testimonio y sus desvíos, las escrituras del yo y sus derivas, entre otras). Nos preguntamos, además, por la índole particular de la memoria de esta segunda generación, tensada entre la *memoria de los padres* y la *memoria de los hijos*, y que dará lugar a diversos posicionamientos y políticas –memoria doble, dual, crispada entre sus estos dos polos que buscan acomodarse entre sí–.

4 Se utilizarán diversos términos para nombrar a la segunda generación: H.I.J.O.S. (con puntos) apunta a la organización de derechos humanos de un modo general, es decir, sin establecer diferencias entre las diversas ramas nacionales; HIJOS/AS alude a la generación como una instancia que va más allá de sus vías de institucionalización, incluyendo a los/as “hijos/as de” que no militan; los “coetáneos” son aquellos que no tienen lazos sanguíneos con padres víctimas, y finalmente “hijos/as” refiere al lazo familiar.

EL GUETO

El concepto de campo literario no parece adecuarse a los regímenes que instaura la literatura de HIJOS, ya que sus escritores establecen continuos e intensos diálogos, intercambios, préstamos e influencias con obras de otras ramas del arte, desbordando continuamente los límites de la escritura literaria en su proceso creativo.⁵ En cambio, la idea más amplia de un campo cultural permite comprender la lógica que rige la producción artística (y literaria) de HIJOS: en su interior se destacan ciertas series –algunas con más peso que otras– como la fotografía, el cine, la narrativa, la poesía, el Teatro por la Identidad, el testimonio, la *performance*, la plástica, las instalaciones, los discursos críticos, los blogs.⁶ Se trata de un quehacer que, en gran medida, se mira a sí mismo, y se recorta del amplio espacio de la cultura a partir de intereses, temas, tópicos, modos de elaboración, géneros discursivos y marcas que les son propios más allá de las diferencias específicas de cada serie. Resulta notable la insistencia con la que los HIJOS se leen, miran y comparten sus producciones: así, por ejemplo, varios describen el impacto que provocó el film *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Por su parte, el cineasta y escritor Nicolás Prividera presenta en 2008 la novela *Los topos* de Félix Bruzzone a través de un artículo, “Plan de evasión”, que le sirve para analizar con perspicacia las diversas posiciones y perfiles de los HIJOS. Lucila Quieto ofrece a sus compañeros sacarles una foto con sus padres desaparecidos, y con el resultado arma luego “Arqueología de la ausencia 1999-2001”, una muestra de impronta colectiva. Ciertos rituales,

5 Por su parte, Susana Rosano (2017) nos advierte sobre un territorio poco explorado en las producciones culturales sobre memoria al introducir la perspectiva de la transmedialidad para analizar los diálogos que entablan entre sí obras de distintos géneros, medios y soportes (fotografía, cine, literatura, imágenes, canciones, instalaciones, *performances*) o la intervención de lo tecnológico en el arte, lo que permite desplegar una potencialidad crítica capaz de dislocar los discursos y sentidos cristalizados de la memoria. Para la autora, este nuevo dispositivo de la transmedialidad debe incluirse en la genealogía crítica latinoamericana trazada por las concepciones sobre mestizaje, sincretismo, transculturación, heterogeneidad que culminan en la hibridez de Néstor García Canclini, cuyos cruces y desacomodos perturban las percepciones domesticadas.

6 Si bien aquí no la vamos a incluir, resulta pertinente señalar que parte importante de la poesía escrita por HIJOS se nuclea en torno a la colección *Los detectives salvajes* (de la editorial Libros de la Talita Dorada, City Bell, 1998), cuya fundación puede leerse como una singular acción de memoria emprendida por dos hijos de militantes desaparecidos, Julián Axat y Juan Aiub, quienes además de publicar sus propias obras y las de otros HIJOS (Emiliano Bustos, Pablo Ohde, Nicolás Prividera y María Ester Alonso Morales), reunieron los escritos de poetas desaparecidos o asesinados durante la última dictadura (Carlos Aiub, Jorge Money, Rosa María Pargas, Joaquín Areta, Luis Elenzvaig, José Carlos Coronel). Luego la colección se amplió para incluir la edición de poetas más jóvenes, varios nacidos en la década del 80, al mismo tiempo que editaron dos antologías: *si Hamlet duda, le daremos muerte* en 2010, y *La Plata Spoon River* en 2014. Tanto Eugenia Stracalli (2017a, 2017b) como Emiliano Tavernini (2016, 2017a, 2017b, 2018) han trabajado sobre diversos aspectos vinculados al proyecto editorial y a la poesía de estos HIJOS.

como las ceremonias de entierro que se hacen al recuperar los huesos de alguno de los progenitores, también suelen ser colectivos y ponen en escena lo que Ana Amado denomina como la “mística del sentido de pertenencia” (2009, p. 156).

Podemos hablar de una voluntad de *comunidad*, de un sentido de *pertenencia* que marcó a esta segunda generación desde los inicios de su institucionalización como agrupación de derechos humanos, y que se ajusta a partir de una historia compartida por ser “hijo de” padres desaparecidos, asesinados, encarcelados o exiliados, por reconocerse finalmente entre ellos y dejar de sentirse desubicados, por poder intercambiar sus historias y hallar contención entre sí. Es la matriz filiatoria la que los reúne a través de un lazo sanguíneo y de una historia similar, convirtiéndose en un sólido dispositivo identitario. Las Madres y las Abuelas también insisten en conformar una gran familia en la que ellas buscan a todos los hijos/nietos y no solo a los propios.

En los testimonios recopilados por Juan Gelman y Mara La Madrid en *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1997), varios H.I.J.O.S. dejan constancia del primer y sorpresivo reconocimiento mutuo con sus pares en las primeras reuniones y en los campamentos que fueron organizando a mediados de los 90. Allí se sienten parte, por primera vez, de un mundo de historias compartidas y entre ellos van a formar un espacio “familiar”: “Hacía media hora que nos conocíamos y ya estábamos todos pegados, abrazados como si fuéramos hermanos y llorando todos juntos”, dice Patricia (pp. 184-185). Tienen un lenguaje e historias afines: “Hablamos con códigos y nos entendemos entre nosotros”, sostiene Mariano (p. 212). Dejan atrás su condición de extraños, que los condenaba al silencio, al retramiento y a la soledad, para formar un nosotros: “Me cambió la vida el solo hecho de estar con otros hijos y saber que no soy la única”, comenta Paula (p. 303).⁷ Continuamente marcan la peculiaridad de H.I.J.O.S. como un lugar de reunión y contención, menos institucionalizado que el resto de los organismos de derechos humanos. Continúa Mariano:

A mí me da la impresión de que el resto de los organismos de derechos humanos se institucionalizó (...) Nosotros somos más un agrupamiento, un estar juntos, no somos una institución. H.I.J.O.S. es una red. No tenemos presidente, secretario, tesorero ni local, nada (p. 213).

Se trata de un espacio regido por los afectos, el amor y el cuidado. Agrega Mariano:

A los chicos les agarró de verse todo el tiempo y todos los días. Llamarse, cuidarse, ocuparse cada uno de la vida del resto como si fuera propia y de quererse frené-

⁷ “La gente a la que no le pasó no lo entiende, es un código del alma. En la práctica es encontrar a alguien a quien le pasó lo mismo. Para nosotros es un hallazgo porque en la realidad te da la impresión de que sos el único al que le pasó”, sostiene Mariano (en Gelman y La Madrid, 1997, p. 212).

ticamente (...) recibir al que recién llega como si fuera un hermano (...) Nos enamoramos entre nosotros (p. 214).

Mariana Eva Pérez, en su *Diario de una Princesa Mondonera. 110% verdad* (2012), percibe con ironía y ácida burla el carácter endogámico de esta comunidad a partir de la idea de formar parte de HIJIS, de ser una “militonta”, de estar siempre con el “temita”, de pertenecer o no al “vip del guetto porteño” – más allá de las críticas que formula y de los conflictos por los que ella ha pasado–. Esta condición da cuenta tanto de los procesos identificatorios en el interior de HIJOS como de la ajenidad que sienten –y han sentido desde niños– frente a sus compañeros de escuela, a los amigos del barrio, a sus pares. La niña protagonista de *Pequeños combatientes*, la novela de Raquel Robles (2013), expresa este sentimiento de dislocación respecto a sus compañeros que, sin embargo, la convierte en un ser especial: “Podríamos parecer niños cualquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes” (p. 16).

¿Cómo se traduce este sentido de comunidad en el interior del campo cultural o de la esfera literaria? Sin desconocer las diferencias que los separan e incluso enfrentan, los HIJOS comparten una historia similar durante la infancia y adolescencia, afrontan búsquedas y desafíos afines, integran un universo simbólico particular con sus propias metáforas y tópicos en gran medida exclusivos. ¿Cuáles son, entonces, las claves compartidas y los intereses comunes? ¿Qué problemas acarrea esta fuerte pertenencia generacional? ¿Cuáles son los alcances y límites de la etiqueta “literatura de hijos”?

RELACIONES PELIGROSAS: ENTRE EL ESCRITOR/A Y EL HIJO/A

La figura del escritor se halla tensada conflictivamente entre la posición identitaria de ser “hijo de” y el rol del escritor. ¿Qué se encuentra primero, la condición de escritor o la del hijo? ¿Se escribe porque se es HIJO, y entonces el estatuto del escritor resulta secundario, putativo, sospechoso de oportunismo, una ocasión para ingresar al mercado literario por la puerta trasera? ¿Hay que salvar al escritor del HIJO? Por otro lado, la producción literaria y cultural de HIJOS resulta altamente valorada por cierto público, tiene su propia legitimidad ya que parece ofrecer garantías éticas y hasta se rodea de un aura peculiar. En una conferencia dictada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, bajo el título de “Literaturas de la memoria. Herederos y entenados” (14 de septiembre de 2016), Raquel Robles se quejaba con lucidez del mercado que etiquetaba de manera apresurada su narrativa bajo la fórmula de “literatura de HIJOS”, y reclamaba ser leída simplemente como escritora. Es evidente que se trata de un vínculo problemático y equívoco, surcado por suspicacias y sospechas. Por momentos los HIJOS escritores ensayan otras narrativas que les permitan escapar al rótulo y concretar el deseo de ser escritor, sin más adjetivaciones. Lo cierto es que esta literatura

viene a reponer la “biografía” del escritor como principio que reorganiza el campo cultural, una biografía protagonizada por el ADN, por la biología, por el parentesco y la filiación. ¿En qué medida “ser hijo” autoriza la escritura literaria? El desenfado irreverente de algunas voces de los “hijos de”, que parece sobrepasar impunemente las vallas de lo políticamente tolerable, parece ser una de sus prerrogativas: ¿acaso el lector toleraría la burla sobre los desaparecidos en boca de cualquier otro escritor? ¿Alguien que no fuera Albertina Carri, Félix Bruzzone o Mariana Eva Pérez tendría la suficiente autoridad para hablar con una mordaz e irrespetuosa ironía de temas tan susceptibles? Ello se hace visible en lo que puede considerarse como el “tabú de la literatura de hijos”, una barrera a superar para todo escritor de la misma generación que aborde algunos de los temas y experiencias de los hijos. Este tabú funciona, por ejemplo, en la necesidad de justificarse de Julián López (un coetáneo) cuando escribe *Una muchacha muy bella* (2013), como si no tuviera la suficiente autoridad para abordar ciertas temáticas. En una entrevista se siente obligado a defender la “apropiación” que hace de ese lugar de HIJO a partir del derecho que le otorga haber pertenecido a esa generación (Páez, 2013). *Todos éramos hijos* (2014) es el título que elige María Rosa Lojo para señalar la impronta generacional en una de sus novelas.

Desde otro lugar, este vínculo entre el carácter de víctima y el rol de escritor resulta central en ciertas escrituras de la Shoah, tal como se advierte en *Si esto es un hombre* (1947) de Primo Levi y en *La escritura o la vida* (1994) de Jorge Semprún, dos textos seminales que nos muestran el largo alcance de esta cuestión. En ambos hay una *escena de iniciación literaria* que se forja en la necesidad de testimoniar el horror vivido y dar a conocer lo acontecido en el *lager* para contrarrestar la destrucción de las pruebas y las políticas negacionistas, ya que la víctima es “detentora de secreto” (*Geheimnisträger*), según afirma el escritor italiano. Cuando Levi, ya dentro del campo, ingresa a trabajar en el laboratorio químico del Doktor Pannwitz –un momento de tregua en la feroz lucha por sobrevivir– recupera la posibilidad de reflexionar y siente la desazón de “sentirme hombre” que lo lleva a intentar escribir: “Entonces cojo el lápiz y el cuaderno y escribo aquello que no sabría decirle a nadie” (p. 153). Como se advierte en el Apéndice escrito en 1976, esta escena de iniciación en la escritura es un acto simbólico, una proyección hacia el futuro de su trabajo como escritor que decide y asume en el campo: “tan fuertemente sentíamos la necesidad de relatar, que había comenzado a redactar el libro allí, en el laboratorio alemán (...) aun sabiendo que de ninguna manera habría podido conservar esos apuntes garabateados” (p. 191). Si, como en el caso de Primo Levi, es el campo de concentración el que hace nacer al escritor, esta escena es también central en *La escritura o la vida*. El vínculo de Semprún con Claude-Edmonde Magny a partir del texto que ella escribe, *Lettre sur le pouvoir d'écrire* (*Carta sobre el poder de la escritura*, 1947), va a dar cuenta de esta transformación en la trayectoria literaria del escritor español. Claude le señala que sus tempranas parodias de Mallarmé

carecían de gravitación, les faltaba “haber sido escritas por usted mismo” (p. 159), mientras que luego de su estancia en el campo de Buchenwald ella le reconoce que sus textos corren peligro de “tener demasiada gravedad” (p. 178). Si Semprún ya era escritor antes de su estadía en el campo, sin embargo es a partir del *lager* que renace como escritor, dotando a su obra de gravidez.

De este modo, la misión del testigo y la tarea del escritor, asumidas por Primo Levi y Jorge Semprún, aun con sus diferencias, resultan comparables: es la experiencia del *lager* la que constituye al escritor, lo crea, lo hace nacer, lo da a luz. En HIJOS también suele emerger el inevitable impulso de narrar aquellas experiencias en torno al horror que los configuran como sujetos y los convierte en escritores. En el libro ya citado, Mariana Eva Pérez coloca una escena de iniciación literaria en la que la escritora se deja ganar por las demandas de la hija:

El temita éste de los desaparecidos et tout ça viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto. Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofriantes entrevistas con el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡Allá vamos! (2012, p. 12).

LAS TRES MATRICES

En la literatura de HIJOS pueden advertirse tres matrices significativas que, sin agotar las múltiples y diversas derivas, nos pueden orientar en su universo de intereses, en los conflictos que abordan y en los tópicos y símbolos que eligen: la narrativa humanitaria, el relato político-revolucionario y la narrativa familiar.⁸

En cuanto organismo de derechos humanos, H.I.J.O.S. se forma –como adelantamos– siguiendo el modelo de aquellos movimientos que, nacidos durante la dictadura, se nuclean en torno a los vínculos de sangre: Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas, Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, etc. Por otro lado se encuentran aquellos organismos que se reúnen alrededor de los valores universales de los derechos humanos, como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), el Servicio de Paz y Justicia (Serpaj), el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), etc. En ambos casos, sin embargo, se esgrime una *narrativa humanitaria*, articulada sobre la violación de los derechos humanos por parte de los militares y que servía de base a un reclamo de tipo ético y jurídico, pero no político. De

⁸ Parto de las interesantes propuestas de Santiago Cueto Rúa (2008), quien, al analizar la institucionalización de H.I.J.O.S., advierte el cruce entre una narrativa humanitaria y una recuperación de los ideales revolucionarios de los padres. A ello agrego el relato familiar como una matriz muy presente en la experiencia de los HIJOS y en sus obras.

este modo se evitaba apelar a las fuerzas enfrentadas en la década de los 70 y a la retórica revolucionaria, distanciándose tanto de los argumentos del Estado terrorista como de la izquierda armada. En esta narrativa se sustituyeron las categorías de pueblo/oligarquía o de proletariado/burguesía por la de víctimas/victimarios, consolidando una estrategia que fue empleada en los juicios a las Juntas Militares. Todo ello implicó un notable giro cultural en los inicios de la democracia, ya que se quebraban las tradiciones políticas previas al sustituirlos por los nuevos valores de memoria, verdad y justicia, y al mismo tiempo se ejercía una despolitización de lo ocurrido en los 70, visible en la figura de la “víctima inocente”. Fueron los militares quienes intentaron politizar a las víctimas, hablar de la militancia guerrillera y apelar a la “guerra” para justificar el empleo del terrorismo de Estado. En las obras de HIJOS, la narrativa humanitaria se hace evidente en la búsqueda de los padres a través del protocolo usual de los organismos de derechos humanos, en la apelación al Estado para que haga justicia y en el ejercicio de la militancia que ellos emprenden siguiendo este modelo de los organismos –y en especial en la toma de distancia, reformulación e incluso burla hacia aspectos de esta narrativa–.

En segundo lugar, H.I.J.O.S. va a reivindicar la lucha revolucionaria emprendida por los padres en la década de los setenta.⁹ Frente a las calificaciones de “subversivos”, “extremistas” y “terroristas” que los militares supieron atribuir a sus padres, y de “víctimas inocentes” dada por los organismos de derechos humanos, los hijos van a recuperarlos como “militantes”. En este sentido se consideraron diversos modos de recuperar el legado paterno (o materno): desde los hijos que defendieron la lucha armada y la revolución (los más *radicales*) hasta los que eligieron los ideales de esa juventud maravillosa cuya voluntad era cambiar el mundo (los *moderados*). Finalmente, en sus primeras reuniones acordaron una fórmula que proponía “reivindicar el espíritu de lucha” de sus padres para no contradecir el carácter de organismo de derechos humanos.¹⁰

9 Es posible recuperar el contexto de debates sobre las militancias en el volumen *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, coordinado por Cecilia González y Aránzazu Sarría Buil (2016), ya que allí se exploran tanto las militancias radicales de los sesenta y setenta en América Latina (y en España) como su recuperación y relectura llevadas a cabo a fines del siglo XX e inicios del XXI. Este recorrido supone no solo una brecha temporal sino un cambio de paradigma político e ideológico tanto en Europa como en América Latina.

10 En “Mitos, íconos y consignas de la militancia revolucionaria en la narrativa argentina del siglo XXI” (2016), Cecilia González señala cuatro modos de relectura de los setenta, construyendo así un panorama complejo en el cual sitúa el aporte de HIJOS en diálogo con el resto de las perspectivas: el testimonio de los militantes protagonistas que, reelaborado con el paso del tiempo, integra ahora dimensiones como el género, la afectividad y la vida cotidiana; la producción de la generación de los hijos de los militantes, abocados a la tarea de averiguar el proyecto político y existencial de los padres; el empleo de estrategias de distanciamiento, extrañamiento y autorreflexividad para desautomatizar los clichés y las memorias cristalizadas, y finalmente el uso de la parodia, el grotesco y

Esta perspectiva sin duda colisiona con la narrativa humanitaria, ya que, entre otras cuestiones, la izquierda revolucionaria procuraba derrocar la democracia –a la que consideraba una máscara que ocultaba una forma de dominación– a través de las armas para instaurar la revolución, lo que no resulta fácilmente compatible con el escenario democrático. Los padres, además de militantes, serán también víctimas de la violación de los derechos humanos a la hora en que reclaman justicia a las instituciones del Estado, creando una contradicción que a veces no termina por resolverse. Pero son también estas tensiones no del todo zanjadas las que enriquecen sus apuestas y les permiten renovar las prácticas de la memoria, corriéndolas de su solemnidad.

Un claro ejemplo lo constituye el escrache, concebido como una vía de denuncia en el contexto de impunidad de mediados de los 90, cuando se creó H.I.J.O.S. y luego de las leyes de obediencia debida (1986) y punto final (1987) promulgadas en el gobierno de Raúl Alfonsín y los indultos (1989-1990) sancionados por el gobierno de Carlos Menem. El escrache combina ambas matrices. Por un lado, se trata de una práctica a través de la cual los hijos eligen la casa de un represor que sigue en libertad y visitan a los vecinos para contarles de quién se trata y cuál es su *currículum mortae*. El acto de protesta consiste en arrojar pintura roja a las paredes de la casa, llevar carteles, colocar señalizaciones, y entonar cánticos alusivos acompañados por la música, el baile, los movimientos y la alegría de alguna murga. Hay cierta ambivalencia y equívoco en el escrache, ya que por un lado se ofrece como una forma autónoma de implementar justicia, como un fin en sí mismo, una justicia paralela en época de impunidad (que “todo el país sea su cárcel”), y por el otro es un modo de señalar a un represor para que luego actúe la justicia. Se trató de una práctica legítima pero ilegal que combinó la apelación a la justicia estatal (característica de los organismos de DD. HH.) con la ilegalidad de la condena (y cierto uso de la violencia) por fuera del Estado (más cercana a los postulados de los 70). Desde esta *narrativa militante* los hijos exploran los ideales y la lucha política de los padres (en algunos casos con una fuerte dosis de crítica), e instauran su propia militancia como una continuidad del legado de ellos: “Nacimos en su lucha, vivimos en la nuestra”.

El universo “familiar” es la tercera matriz que caracteriza a esta segunda generación e impregna sus producciones culturales, aunque se inscribe en una tradición anterior ya que los militares (y también, aunque en menor medida, la izquierda revolucionaria), y luego los organismos de derechos humanos, apelaron a la “familia” en sus discursos y estrategias políticas. Por otro lado, constituyó un dispositivo central en ciertos giros teóricos de las ciencias sociales en las últimas

la farsa para corroer el discurso épico de los mitos, consignas e íconos de la imaginación político revolucionaria (pp. 63-87).

décadas. Desde su puesta en foco se articulan dos intereses: la familia como *política* y la familia como *afectividad*, aunque ambas están íntimamente relacionadas puesto que la dictadura militar supo quebrar los límites entre lo público y lo privado al introducirse en la intimidad de los hogares.

Respecto a las dimensiones políticas de la familia, Elizabeth Jelin en *Pan y afectos* (2010) analiza el control que desplegó el gobierno militar sobre la familia, considerándola célula de la Nación, constitutiva de la “Gran Familia Argentina”. En el relato de los militares, ambas instituciones –Nación y familia– se encontraban invadidas por ideas foráneas que venían a contaminar y destruir los valores de la argentinidad, a cuya defensa acudían las Fuerzas Armadas en su calidad de defensores de la Patria. En esta tarea de salvación, interpelaban a los padres, de quienes esperaban ayuda y colaboración para proteger el hogar y cuidar a sus hijos con atención, vigilancia y disciplina (la propaganda oficial insistía en preguntar: “¿Sabe usted dónde está su hijo ahora?”). De este modo la privacidad familiar se vio avasallada por el poder público y sus políticas de monitoreo y represión.

La autora también indaga la centralidad del vínculo familiar (el *familismo*) en los organismos y las políticas de derechos humanos surgidas durante la dictadura, ya que eran solo los parientes de las víctimas quienes podían reclamar por sus deudos ante la clausura de los canales democráticos. La creación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por razones políticas (1976), de Madres de Plaza de Mayo (1977) y Abuelas (1977), y posteriormente H.I.J.O.S. (1996) y Herman@s (2003), exhibe la injerencia del lazo familiar en las políticas de la memoria, como una respuesta y un espejo invertido al foco puesto en la familia por los militares. Además, la búsqueda que Abuelas emprendió de los nietos apropiados condujo al desarrollo de técnicas de estudios genéticos por parte de la comunidad científica internacional –y luego a la creación de un Banco Nacional de Datos Genéticos– que mostró una vez más la importancia de los lazos biológicos. De este modo el ADN, la genética, la biología y la sangre se volvieron centrales e indispensables para las políticas de los organismos de DD. HH.

Sin dudar de la importancia de las pruebas genéticas, Jelin también señala cierto riesgo del *familismo* en el campo político-cultural en tanto dota de autoridad y legitimidad a quienes tienen un lazo biológico con las víctimas: con ello no solo se reifica y esencializa una “verdad” fundada en la biología (que les pertenece a quienes son familiares y afectados directos), sino que además se obstruye la posibilidad de participar en las luchas por la memoria a otros miembros de la sociedad. Este *familismo* se contrapone a la construcción de una ciudadanía universal e igualitaria, basada en los principios impersonales de las leyes y de los derechos, y restringe los mecanismos que amplían la participación social. En cambio, propone el desafío de construir un compromiso cívico con el pasado que sea más democrático e inclusivo.

Desde una perspectiva situada en el otro extremo, Ana Amado (2003) argumenta en favor de las políticas ejercidas desde el dispositivo familiar retomando la figura de Antígona, teorizada recientemente por Judith Butler en *El grito de Antígona* (2001). En el texto de la filósofa estadounidense, la figura de Antígona es el emblema de la política ejercida desde el interior de la familia, desde los derechos del parentesco, desde la Ley del Hogar que domina en un estadio prepolítico frente a la Ley del Estado ejercida por Creonte, que es de carácter no familiar sino universal y sobre la cual se estructura la sociedad. Creonte lucha por hacer valer un orden ético y universal frente a la demanda de Antígona fundada en los lazos familiares con sus hermanos. Si bien los argumentos de Butler se orientan a revisar las actuales políticas del feminismo y a interrogar sobre las nuevas arquitecturas que quiebran el modelo de la familia ideal, heterosexual y ordenada desde el tabú del incesto, sería interesante preguntarnos: ¿cómo regresa Antígona en el Cono Sur? ¿De qué modo, ciertamente novedoso, las políticas del parentesco se institucionalizan en organismos de DD. HH., se convierten en políticas de Estado, intervienen en la justicia e incluso aportan nuevas leyes a las legislaciones internacionales y dejan de ser una práctica prepolítica?

Por su parte, Ana Amado se sirve del texto de Butler para defender el ejercicio de las políticas de la memoria desde el parentesco, iluminando el vínculo entre el lazo familiar y la política. Arremete críticamente contra quienes desconfían de la legitimidad de la familia afectada para demandar justicia y frente a los que leen los relatos familiares desde una “pura sustancia afectiva” del dolor que obturaría el discurso político. Si el Estado desplegó su potencia criminal dentro de lo que debía proteger –la familia–, es desde la familia, es decir, desde una genealogía filial en la cual lo social y lo histórico no pueden disociarse, de donde deben surgir las voces para interpelar al Estado. Asimismo, es necesario rehacer los vínculos filiales deshechos por la dictadura, y en este sentido la recuperación de los nietos apropiados que llevan a cabo las Abuelas se inscribe en este orden de restauración.

Producto de ciertas propuestas renovadoras en las ciencias sociales –la historia de la vida privada, el giro subjetivo y el giro afectivo, el interés por la intimidad, entre otras–, varios investigadores han señalado el destacado papel jugado por la familia en la historia reciente, abordando su importancia no solo para el gobierno militar y las políticas de los derechos humanos, sino también para la izquierda revolucionaria.

Si Elizabeth Jelin estudiaba la recuperación de la “familia” por parte de los militares y los organismos de DD. HH., Alejandra Oberti en su libro *Las revolucionarias* (2015) explora, a partir de una serie de documentos y testimonios del PRT-ERP y de Montoneros, el impacto de la militancia política y armada en la *familia revolucionaria*, en la vida cotidiana y en la afectividad, haciendo

hincapié en las tensiones sufridas por las mujeres militantes. Las madres-militantes enfrentaron fuertes desafíos ante estructuras tradicionales y sexistas que les asignaban los consabidos roles del género (tareas domésticas, contabilidad del hogar, cuidado de la salud), y que tendían a privilegiar, dentro de la pareja, la participación de los varones en reuniones políticas, en clases de instrucción, en comisiones, en desmedro de las mujeres que debían quedarse a cuidar a los hijos. Ante las fuertes exigencias de la militancia, algunas mujeres preferían no tener hijos. Oberti examina las prácticas que estas mujeres-militantes llevaron a cabo y las estrategias con las que fisuraron esos roles asignados para transformar con su género las estructuras donde se insertaron. Lo hicieron desde las puertas inauguradas por la militancia, que, aunque atravesadas por la subalternización de la mujer, les abrieron la posibilidad de convertirse en agentes de la historia. En algunas pocas ocasiones, las tendencias en boga del feminismo lograron presionar con sus demandas estos espacios organizados en torno a sus propias lógicas combativas y a sus valores masculinos.

En este sentido, también las organizaciones de la izquierda radical (como los gobiernos militares, aunque con muy diverso carácter) invadían la intimidad de la vida privada y la sometían a mandatos políticos. HIJOS, en cambio, invierte esta lógica jerárquica entre lo privado y lo público para liberar lo familiar de su atadura, empoderarlo y reconvertirlo en un dispositivo político –como ya lo habían hecho otros organismos de DD. HH.–.

Por ello las dimensiones *afectivas* del universo familiar se vuelven protagónicas en las perspectivas sobre las experiencias de las infancias bajo la dictadura que vierten en sus obras, y constituyen uno de los aportes más contundente de la producción cultural de HIJOS, cuyos miembros activan políticamente los afectos en la búsqueda de los padres, en el conteo de las pérdidas y rupturas de la familia ocasionadas por el terrorismo de Estado, en las críticas a las normas y valores que la militancia imponía a la familia revolucionaria. En múltiples ocasiones hay un reclamo hacia esos padres que prefirieron la acción política por sobre la vida hogareña, o se representan los desarreglos en la vida cotidiana y las desarticulaciones de la familia ante las urgencias de la lucha o frente a la desaparición de alguno de sus miembros. Pero también el *familismo* fundamenta las diversas militancias de esta segunda generación y autoriza sus voces en el campo cultural. En *La imagen justa...* (2009), texto en el que analiza la producción filmica de los HIJOS, Ana Amado señala la importancia de los afectos y de lo individual como núcleo desde el cual esta segunda generación interroga la historia reciente, frente al imperio de los enunciados políticos y colectivos de la primera (p. 164). Lucas Saporosi, por su parte, se sitúa decididamente en las perspectivas teóricas del “giro afectivo”: su tesis para la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata se titula “La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as

desaparecidos/as. La construcción de un archivo afectivo” (2018). Allí aborda desde la potencialidad de los afectos la producción cultural de HIJOS, anclando especialmente en la *escena amorosa*, que le permite detectar tres series analíticas: la experiencia del amor como vector de búsqueda y clave de lectura, como vía para reconfigurar las identidades y como una forma singular del duelo.

El interés por la subjetividad, además, inflexiona en los relatos de esta segunda generación, que se vuelcan primordialmente hacia los géneros autobiográficos y autoficcionales. La literatura de HIJOS rearticula la pulsión testimonial del yo, ya que ellos han sido víctimas y partícipes de la historia reciente, a la vez que la atraviesan con la ficción para desarmar algunas de sus certezas, para evidenciar las fallas y huecos de la memoria y para introducir las posibilidades de la imaginación. De allí la preferencia por la autoficción. Leonor Arfuch en *Memoria y autobiografía* (2013) analiza el auge en las últimas décadas de los géneros autorreferenciales, que abarca desde las formas más canónicas del testimonio, las memorias, la biografía y la autobiografía, la entrevista, los relatos de vida o de trayectorias hasta formas híbridas, intersticiales, como las autoficciones, los cuadernos de notas, los diarios de cárcel, cartas personales, agendas, obituarios, fotografías, recuerdos y blogs. Arfuch pone estos géneros en contacto con las *narrativas del pasado reciente*, con las voces de víctimas de la dictadura, de hijos de desaparecidos, de exmilitantes, de exiliados, de testigos, de autores y artistas que remueven sus recuerdos. Aborda los vínculos entre memoria y estos géneros del yo para iluminar los modos diversos en que se inscribe la huella traumática de los acontecimientos en los destinos individuales (pp. 13-25).

Una modalidad peculiar de la autoficción se fragua a través de la construcción de un/a narrador/a infantil en muchos textos de HIJOS, tal como postula y analiza Mariela Peller en su examen de un corpus de narradoras HIJAS (“La historia de las niñas...”, 2016). Esta voz de la infancia se convierte en una oportunidad para revisar y elaborar el pasado desde el presente: las autoras se colocan los zapatos de las niñas para decir lo que en su momento no lograron expresar y para dotar de nuevos sentidos a la experiencia vivida. Esta figura de la niña protagonista y narradora establece un peculiar pacto de lectura, ya que se vincula a la escritora adulta provocando cruces entre el universo infantil y el adulto a la vez que introduce elementos ficcionales en los trazos autobiográficos (Peller, 2016).

Ciertos deslindes en los debates sobre el giro subjetivo y los géneros autorreferenciales resultan necesarios para explorar las narrativas de HIJOS. Por un lado, se suele sospechar de la verdad de los relatos en primera persona que no están refrendados por documentos o por instrumentos “científicos” de verificación. Es la crítica que esgrime Beatriz Sarlo (2005) a la autoridad de la primera persona y al testimonio como vías para comprender la historia reciente. Por otro lado, el género testimonial se legitima frente a la ficción por reponer lo “real” y provocar

la identificación del narrador con el autor. Es este segundo gesto el que convierte al texto en un espacio para volcar una experiencia atravesada por la violencia radical y legitimar su “verdad testimonial” (siempre en términos de pacto de lectura). El regreso del *autor*, que Roland Barthes había puesto al costado ante el protagonismo del narrador, el retorno del *testimonio* y la recuperación de lo *real* (luego de que el giro lingüístico advirtiera sobre su carácter mediado por el lenguaje) constituyen marcas de las narrativas de HIJOS, formando un grado cero desde el cual luego van a jugar para desviarlo, desarticularlo, atravesarlo por la ironía y la burla, quebrarlo con el fantástico y los fantasmas, hacerlo tambalear con la ficción, sin por ello perder su carácter vivencial (“yo estuve allí”). Una voluntad de sumergirse en las propias experiencias de la infancia bajo la dictadura marca las producciones culturales de HIJOS, por apresar lo real (que apunta no solo a su sentido literal, sino que también supone aquello que escapa a la representación en términos de Lacan). Tanto la experiencia como el testimonio, cuando trabajan con lo real, se constituyen como espacios agrietados y controvertidos: la violencia radical, intolerable para el sujeto, provoca la escisión de la experiencia que queda latente, obtura la cognición y la verdad de la misma, reaparece en las pesadillas y en los síntomas, y destruye la trama narrativa, desarticulando el relato testimonial. La imposibilidad de lo vivido da lugar a la imposibilidad de narrarlo.

DE LA POSTMEMORY A LA DOBLE MEMORIA

Los HIJOS comparten una historia de vida, es decir, una peculiar experiencia que atraviesa su infancia y se continúa en la adolescencia y adultez, y que será en gran medida el foco de su literatura. En este sentido me interesa recuperar la capacidad que la literatura tiene para sondar las múltiples significaciones de la experiencia y en especial para internarse en aquellas que aún no han sido exploradas. Por momentos la crítica literaria, tan atenta a la dimensión estética, a la factura de una escritura literaria, desplaza la capacidad de la literatura para interrogar nuevos universos, y el que propone HIJOS es, en gran parte, un complejo cruce de vivencias inéditas en la historia argentina. Sin olvidar las matrices estéticas, nos preguntamos por algunas de las experiencias anudadas en sus textos, aquellas que atravesaron su infancia.

¿Resulta pertinente el concepto de “posmemoria” para pensar la producción cultural de HIJOS en el contexto del Cono Sur? Marianne Hirsch (2008) acuña la categoría de *postmemory* para hablar de la memoria de los hijos de los sobrevivientes de la Shoah, nacidos en la diáspora norteamericana, que no presenciaron la vida de sus padres en los campos. Analiza la paradoja de una memoria que se articula en la distancia temporal y espacial del territorio estadounidense a la vez que se vive de un modo muy cercano, a través de una conexión vital, un conocimiento incorporado (*embodied*) y una fuerza afectiva que los hijos

mantienen con el trauma de los padres sobrevivientes. El pasado les resulta extrañamente desconocido, pero profundamente internalizado. Esta segunda generación activa un trabajo posmemorial para poder desentrañar la herencia del pasado de horror. Los sobrevivientes hablan a través de una lengua dislocada, de síntomas corporales, de silencios, lágrimas y suspiros, de gritos y pesadillas que sus hijos deben interpretar y esclarecer para armar una narración, construir una memoria, tramitar la herida y restablecer la cadena de transmisión. Ya que carecen de un recuerdo propio, se valen de los objetos, fotografías y relatos de la memoria familiar tanto como de la memoria cultural y pública que suele ofrecer un depósito de formas más o menos preestablecidas (como las fotografías de los campos con los sobrevivientes desnudos).

Los HIJOS en Argentina, en cambio, sí tuvieron una experiencia directa del terrorismo de Estado, que involucró a los padres y también a ellos, y padecieron de uno u otro modo el accionar de la dictadura: el secuestro de los padres delante de los niños, el allanamiento de la casa, la infancia clandestina y las mudanzas de casas, la visita a los padres en la cárcel, el nacimiento en cautiverio, la apropiación por parte de los represores, el abandono en Casa Cuna o la entrega a diversas familias, el exilio, las guarderías, etc. Aquí radica su especificidad respecto a la segunda generación abordada por Hirsch, por lo cual no parece adecuado hablar de posmemoria.¹¹

Nuestro caso se acerca más a la generación 1.5 de la que habla Susan Rubin Suleiman (2002) para referirse a aquellos niños que padecieron los acontecimientos traumáticos del Holocausto sin comprenderlos del todo debido a la corta edad que tenían. A medio camino entre la generación de los adultos llevados a los campos de exterminio y la segunda generación nacida en el exilio, estos son “niños sobrevivientes” (*child survivor*) del Holocausto que sufrieron la persecución, el ocultamiento, las huidas y el exilio, la vida en los guetos o en el *lager*. El factor de la edad resulta fundamental (como también lo será en HIJOS) para marcar las diferencias entre ellos: quienes eran demasiado jóvenes para recordar (hasta tres años), los que eran suficientemente grandes para recordar, pero demasiado jóvenes para comprender (de cuatro a 10 años) y los que eran suficientemente grandes para entender, pero demasiado jóvenes para ser responsables y tomar decisiones (de 11 a 14 años). Lo cierto es que aun con su corta edad, en muchos casos fueron forzados a asumir responsabilidades y hacer elecciones, lo que los convirtió prematuramente en adultos –el trauma en ellos ocurrió antes de la formación de una identidad estable–. La autora también repara en los procesos de encuentro y reconocimiento de estos niños ya adultos, en la toma de conciencia de que pertenecían a una específica generación

11 En esta cuestión, mis afirmaciones dialogan con las interesantes perspectivas que, sobre la categoría de la posmemoria, elaboraron Ilse Logie (2018) y María Belén Ciancio (2013).

de “niños judíos sobrevivientes del Holocausto”, en las decisiones de institucionalizarse formando colectivos, e incluso en la escritura de testimonios –datos no menores ya que la memoria se constituye en diálogo con las políticas–.

Rubin Suleiman destaca en su análisis la cuestión de la generación y elabora el concepto de una generación intermedia para hacer hincapié en la experiencia de aquellos niños que sí padecieron las políticas de exterminio de los nazis. En el caso argentino, estas perspectivas crean cierta confusión, ya que se cruzan dos cuestiones que convendría separar: la distinción entre generaciones para diferenciar a los padres de los hijos, y el grado en que padecieron, experimentaron, vivenciaron las políticas del terrorismo estatal. Por momentos ambas cuestiones se solapan y dan lugar a un presupuesto: hablar en términos de segunda generación supone un modo residual, tangencial y distante o mediado del sufrimiento de las políticas dictatoriales, implica el carácter de víctima indirecta, y alude a un estatuto secundario respecto a la primera generación. Este es el equívoco que sería necesario subsanar para diferenciar, sin jerarquizar, las experiencias de los padres y los hijos. Creo conveniente mantener el concepto de segunda generación puesto que las diferencias con la primera generación son notables e insalvables: los padres eligieron la vía de la militancia revolucionaria y participaron activamente en sus proyectos y acciones, en cambio sus hijos se vieron involucrados en ese contexto sin haberlo elegido y siendo menores. Además, las políticas del terror estatal sobre ambas generaciones fueron muy disímiles: mientras los militantes constituyeron el objeto privilegiado de la aniquilación, los hijos fueron primordialmente un botín de guerra, un objeto de apropiación. El punto de confluencia entre las dos generaciones es, sin duda, el carácter de víctima que alcanza, aunque de diverso modo, a ambas. En el caso argentino se vuelve poco productivo pensar estas diferencias en términos de grado ya que resulta evidente que la apropiación de niños es una grave violación a los derechos humanos. Un caso interesante resulta la autopercepción que los hijos de exiliados tienen sobre sí mismos pues muchos de ellos no se reconocen en sus entrevistas como “hijos de”, sino simplemente como exiliados. A partir de esta constatación, Mariana Achugar –ella misma hija de exiliados– advierte sobre la complejidad del asunto y sobre los límites del concepto de segunda generación en la propia percepción de los hijos (Achugar, 2016, 2018).

Más allá de posibles semejanzas o diferencias con los anteriores ejemplos de Hirsch y Rubin Suleiman, HIJOS se particulariza por relacionarse con dos memorias. Si, como ya dijimos, ellos mismos padecieron la experiencia del terror estatal en su propia vida, también fueron herederos de la memoria de la primera generación, edificada a partir de lo que compartieron en su infancia con sus progenitores y de lo que luego, siendo adultos, lograron reconstruir sobre ellos como un rompecabezas hecho de a retazos. Forjados en esta doble experiencia, los vínculos de la segunda generación argentina con el pasado se

articulan, entonces, en la tensión compleja, irresuelta y por ello productiva entre la *memoria de los padres*, heredada y (parcialmente) ajena, y la *memoria de la infancia*, propia y experimentada. En ocasiones, sin embargo, ambas memorias coinciden y se entremezclan, tironean entre sí, se cruzan y resultan difíciles de deslindar. La primera se narra a través del relato de la búsqueda, desde la necesidad de encontrar los huesos de los padres hasta la de recuperar sus historias (los gustos, costumbres e ideales por los que luchaban), guiados por el deseo de realizar el duelo. Esta búsqueda puede convertirse en una trampa que atrapa al hijo en el pasado de los padres, inmovilizándolo en su “hijitud”,¹² o en una vía para la recuperación de sus ideales y militancia política para el presente.¹³ En principio resulta peculiar este enfático regreso al pasado para resolver la inestabilidad identitaria por parte de una generación joven, pero es posible percibir un gesto similar en otros casos de escritores que, en América Latina y especialmente en el Cono Sur, emergieron hacia los 90. Ante la pérdida de la pulsión utópica revolucionaria de los 60 y 70 que exaltaba el futuro, se vuelven hacia el pasado para configurar sus discursos, en la certeza de que, como dijo Diego Trelles Paz, “El futuro no es nuestro” (2016).¹⁴

LAS INFANCIAS

La segunda, la memoria propia, se vuelca hacia la niñez vivida bajo la dictadura configurando diversas experiencias como la infancia educada, la infancia clandestina, la infancia huérfana, la infancia apropiada, la infancia exiliada, o la infancia con padres presos o sobrevivientes, entre otras.¹⁵ Tomemos tres casos a modo de ejemplo.

12 Luciana Ogando (re)utiliza el concepto de “hijitud” para señalar el rol de los HIJOS que miran a la primera generación de los adultos, sus padres, en cuanto agentes de la historia y portadores de un destino, mientras ellos quedan condenados al lugar subalterno y victimizante de la hijitud (Arenes y Pikielny, 2017). En cambio, Luciana Aznárez explora la potencia afirmativa de este concepto para abordar el universo de la segunda generación en su ponencia “Hijitud: una alternativa conceptual para caracterizar la experiencia de quienes tuvieron padres presos en la dictadura uruguaya (1973-1985)”, presentada en el Conversatorio “Segunda Generación: narrativas y políticas de la memoria en Argentina y Uruguay” (Montevideo, 21-22 de noviembre 2018).

13 Susana Kaufman (2006) explica, a través del concepto de la “transposición generacional traumática”, ciertos efectos del genocidio nazi en la segunda generación, y se detiene especialmente en el impulso a vivir en dos temporalidades y a compartir dos mundos, el presente propio y el pasado de los padres.

14 En *El desarme de Calibán* abordo ciertas dimensiones en la nueva narrativa chilena, en la nueva narrativa argentina y en los jóvenes dionisíacos uruguayos, y me detengo en la propuesta de una “retroescritura” (reescribir el pasado desde el desvío) que esgrime el escritor Amir Hamed (Basile, 2018).

15 Este recorte en torno a las peculiares infancias es el que he elegido para organizar los capítulos del libro *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (Basile, 2019), ya que permite explorar la

Los HIJOS suelen autonominarse como “huérfanos”, “huerfanitos” o “poshuerfanitos”, y entonces podemos preguntarnos ¿en qué consiste la peculiar e inaudita experiencia de una infancia huérfana de padres desaparecidos? Se trata de una *orfandad suspendida*, irresuelta, pendiente de solución, ya que en principio no cuentan con la muerte de los padres sino con su “desaparición”, y –como sabemos– esta particular condición se caracteriza por la indefinición, el desborde de los conceptos identitarios acuñados, la impertinencia categorial. Gabriel Gatti (2011) argumenta extensamente sobre la dificultad para asir la identidad del desaparecido, tensada entre la ausencia y la presencia en tanto se trata de un sujeto que no se halla ni vivo ni muerto y parecería situarse en una suerte de limbo, en un eterno “estar siendo desaparecido” que no termina de cerrarse, un sujeto sin lugar y descolocado del tiempo, desgajado de la comunidad y de la familia, un cuerpo separado del nombre o un nombre sin cuerpo y sin historia, un sujeto sin derechos ni ciudadanía, un “chupado”, “borrado”, un “vivo-muerto”, un espectro, un fantasma (pp. 61-65). Asimismo, Kordon y Edelman (2007) señalan que la desaparición implica una presencia-ausencia que se mantiene a lo largo del tiempo e incluso a pesar de conocerse la muerte del desaparecido, generando una situación de “duelo prolongado” (pp. 75-76). El duelo, necesario para metabolizar el sufrimiento psíquico provocado por la pérdida y lograr recolocar la libido en otro objeto, se encuentra obstruido por el desconocimiento de lo acontecido y la falta del cadáver, lo que impide realizar el rito funerario.

Esta irresolución del estatuto del desaparecido da lugar a dos situaciones claves en la vida de los hijos. Por un lado la *espera*, una espera angustiada que se articula en la tensión entre la ausencia de los padres y la incertidumbre de su regreso, que los niños experimentan durante los primeros años en que el destino de los desaparecidos aún era desconocido. Por el otro, la *búsqueda* que, con posterioridad, los jóvenes emprenden para encontrar los restos de sus padres y para averiguar y reconstruir ese tramo de la historia que ha quedado borrado e ignorado. Si el desaparecido se constituye como un fantasma, los hijos perseguirán esa figura fantasmática para procurar devolverle lo que se le ha sustraído.

Pequeños combatientes (2013) de Raquel Robles permite explorar el primer tramo de la orfandad suspendida, ya que la novela se inicia cuando la policía

capacidad que la literatura tiene para interrogar nuevos universos humanos. Todo recorte y toda elección suponen dejar algunos huecos: no he abordado la *infancia exiliada* puesto que requeriría desarrollar otro eje teórico de gran envergadura como es el exilio. Tampoco la infancia de padres en prisión, ni la de padres sobrevivientes, experiencias que resultan centrales para los contextos de Chile y Uruguay, donde la cárcel ha sido un espacio protagónico del accionar de las dictaduras y el número de sobrevivientes es significativamente mayor al de los desaparecidos (lo que de ningún modo quita su validez para el caso argentino). He añadido un capítulo sobre los hijos de represores, una *infancia violenta*.

ingresa a la casa, detiene y secuestra a los padres mientras los niños duermen. Ellos vivirán en la incierta alternativa de aguardar el regreso de sus padres o lamentar su pérdida, un desasosiego que también los conduce a la búsqueda e incluso al intento de rescatarlos y salvarlos. Asimismo, en *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, Rubén aguarda por mucho tiempo el regreso de su padre –el Camarada Luis Abdela, desaparecido en agosto de 1978– almacenando los ejemplares del diario *Clarín* y anotando comentarios y diálogos al margen de las noticias que cree importantes: “Yo era el único que seguía aferrado con toda mi fuerza a seguir esperándolo” (2011, p. 172). La narrativa de Félix Buzzzone, en cambio, aborda la segunda instancia de la orfandad suspendida, aquella que abarca las secuelas traumáticas que ha dejado la desaparición en los niños ahora jóvenes y en la cual la necesidad de la búsqueda es central. El nudo traumático del hijo de desaparecidos es la pérdida de alguno de sus padres o familiares y la necesidad de suturar ese vacío con la recuperación de sus cuerpos, de sus historias, de cualquier información que logre colmar ese hiato. La búsqueda constituye, entonces, la pulsión fundamental de la orfandad suspendida que precisa “encontrar” para atravesar el duelo, para concluir una etapa y comenzar otra, para terminar con esa “suspensión”. La búsqueda es la escena primaria de HIJOS, es el núcleo de sus relatos, aquello que puede convertirse en un deseo reasumido por sus hijos o en una pesada herencia, insoslayable incluso para quienes la rechazan.

A través de la *infancia educada* se procura investigar una de las experiencias, de notable particularidad, por la que atravesaron ciertos grupos de niños en Cuba. Contingentes de hijos de militantes de la izquierda armada chilena y argentina llegaron a sus costas para radicarse allí e ingresar a una guardería, mientras sus padres regresaban desde el exilio a sus países para retomar la lucha armada. Uno de los motivos de esta aventura se encontraba en la necesidad de dejarlos a salvo y no exponerlos a los avatares de la clandestinidad ni a los peligros de la lucha. Pero este imperioso acto de resguardo implicaba al mismo tiempo todo un proyecto educativo piloto que partía de los saberes y consignas de la izquierda para forjar –siguiendo el modelo del *hombre nuevo* guevariano– un “niño nuevo”, depositario del futuro promisorio que el triunfo de la revolución abriría. Es posible rastrear estas vivencias en un par de documentales y en un libro: *El edificio de los chilenos* (2010) dirigido por Macarena Aguiló y Susana Foxley, *La guardería* (2015) dirigido por Virginia Croatto, y el libro de Analía Argento *La guardería misionera: la vida en Cuba de los hijos de la Contrarrevolución* (2013).

¿Cuál es, entonces, el concepto de niño que estos relatos conciben? ¿En qué medida supone una transformación de las ideas tradicionales de la familia y de los lugares consabidos del padre y la madre? ¿Cuáles son los nuevos roles, derechos y deberes de estos niños? ¿Cómo se proyectan en el futuro de la revolución? Estas son algunas de las preguntas suscitadas por el corpus. La militancia en

la izquierda radical de las décadas de los 60 y 70 provocó una considerable transformación en la configuración de la familia y en las funciones de padres y madres, en los vínculos sanguíneos y en los lazos entre compañeros, en las relaciones de pareja y en las normas sexuales, en la vida cotidiana e incluso en las casas en que habitaban. Los hijos ocuparon un lugar especial en esta nueva cultura que se proponía transformar la historia, socavar las costumbres burguesas, superar a través de la revolución los diversos modos –políticos, económicos, culturales– de dominio del ser humano, para inaugurar un nuevo mundo y un nuevo hombre en sociedades más equitativas.

¿Cómo se representa la *infancia clandestina* en la literatura de la segunda generación? ¿Cómo se articula la experiencia en aquellos niños que vivieron la década de los setenta bajo un doble régimen: el del mundo “secreto” de los padres militantes sometido al terror estatal, y el del mundo “normal” y cotidiano de un niño que va al colegio, se reúne con sus compañeros, festeja sus cumpleaños? ¿En qué sentido estos desacuerdos crispaban sus vidas? ¿De qué modo los niños debieron lidiar con la disyunción de los roles paternos entre el militante, absorbido por las demandas de la política y sus severos valores bajo un clima de peligro, persecución y temor, y el padre/madre de quien se espera que debe proteger al niño y rodearlo del universo íntimo de los afectos y sentimientos? El desafío de vivir en un mundo escindido está en el embrión de la idea de “clandestinidad”: mientras se milita a escondidas y en secreto se vive en una cotidianidad en apariencia normal, aunque plagada de simulaciones y falsas identidades. Los avatares de la vida infantil en la clandestinidad se vierten en una serie de textos literarios y filmes tales como el libro *Kamchatka* (2003) de Marcelo Figueras y la película del mismo nombre dirigida por Marcelo Piñeyro (2002); *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba; el filme *Infancia clandestina* (2012) dirigido por Benjamín Ávila; *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López y *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles. Los conflictos en el interior de ambos espacios (la política y el hogar) se vuelven un principio constructivo importante en los textos y en los filmes, y suelen organizar las tramas, en especial los desacomodos en el interior de la casa familiar cuando esta se ve invadida por la militancia clandestina. El arco de posibilidades va desde aquellas propuestas que muestran la incompatibilidad y los desacuerdos hasta las que procuran vislumbrar una posible armonía; desde las que enfrentan el rol de padres al de militantes –“grandes militantes” y “terribles padres” o al revés, para decirlo en términos de Fernando Reati, (2015)–, hasta las soluciones integradoras de “buenos padres” y “buenos militantes”. Sin duda, la negociación entre la militancia y la familia es el marco en cuyo interior se juega parte importante de la vida del niño.

Es evidente que la escritura literaria adquiere varias dimensiones en estas experiencias de los HIJOS. Encontrarse a sí mismos a través de la indagación

sobre sus padres constituye un impulso identitario. Los hijos van a procurar hablar con ellos, a leer sus cartas y mirar sus fotos, a conversar con sus compañeros, a recuperar las voces de sus padres a través de la prosopopeya.¹⁶ María Inés Roqué lee la carta de su padre a lo largo del film *Papá Iván* (2000), y *Los rubios* (2003) comienza con la lectura en voz alta de un pasaje del libro de Roberto Carri, a cargo de la actriz que representa a su hija, como un punto de partida para reacomodar su propia subjetividad. La voluntad de testimoniar ocupa, asimismo, un lugar destacado en ciertos textos, como por ejemplo en *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, y va acompañada del proceso por el cual los “hijos de” comienzan a ser convocados en los Juicios para testificar aportando un punto de vista propio.

Además, la dimensión terapéutica de la escritura cobra especial protagonismo. Varios investigadores han señalado la importancia de la transmisión en las segundas generaciones, desde Marianne Hirsch hasta la argentina Susana Kaufman. En “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” (2006), esta última comienza por señalar los quiebres en la transmisión de las memorias dentro de las familias causados por el impacto de la violencia política extrema, y que dan lugar a un relato fragmentario, hecho de silencios, secretos y pesadillas. La fractura en la transmisión a los hijos y en la constitución de lazos afectivos tiene múltiples consecuencias, ya que impacta en la formación de la subjetividad de los menores, corroa las estructuras psíquicas necesarias para que el niño enfrente su propia vulnerabilidad, impide el traspaso de costumbres y saberes familiares y da lugar a fantasmas y aparecidos que vienen a llenar los huecos de lo no dicho. La restitución de la cadena de transmisión y la recomposición de esa lengua dañada requiere el trabajo y la elaboración del trauma que puede darse en el espacio del psicoanálisis o en las posibilidades de construir un relato a través de la literatura y del arte. El reconocimiento del daño por parte de la justicia, de la política y del entorno social termina de consolidar el circuito de la reparación: “los espacios jurídicos y públicos de reconocimiento y legitimación inscriben en la subjetividad efectos de reparación real y simbólico” (52), sostiene Kaufman. El contexto argentino y las políticas de la memoria han acompañado esta posibilidad del habla, autorizando estas voces y sosteniéndolas desde diversas instituciones estatales, desde los organismos de derechos humanos, desde el campo cultural y también desde la recepción de la sociedad.

En este itinerario desde la herida hasta la reparación, la figura de los progenitores deja de ser un fantasma que acecha al hijo para convertirse en un ancestro reconocible al que puede enterrarse y que puede convertirse en punto de partida para la “acción responsable”, que adviene como instancia superadora del trauma

16 Ana Amado encuentra en la prosopopeya (definida por Paul de Man y recuperada por César Aira) un procedimiento por el cual los HIJOS hacen hablar a los padres muertos (“¿Cómo conceder el discurso a un espectro, a un ausente?”) a través de su propia voz (2009, pp. 166-170).

(LaCapra, 2008), habilitando la asunción de una praxis política. La imagen de la *resurrección* de los progenitores es la metáfora más significativa para dar cuenta de la militancia de los HIJOS a partir del legado paterno o materno.

LAS ESCRITURAS DE HIJOS

Varios críticos han señalado, tanto en la generación de los escritores nacidos en los 70 como en la producción más específica de HIJOS, la emergencia de una particular “entonación” de carácter disruptivo (Drucaroff, 2011) o un modo de narrar la violencia de la historia reciente que iría más allá de las vallas impuestas por la ética sobre la literatura (Dalmaroni, 2004).

En *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* (2004), Miguel Dalmaroni advierte tempranamente cierto quiebre ejercido por la literatura de HIJOS cuando explora los modos de narrar el horror de la historia reciente en la literatura argentina a lo largo de tres momentos, cada uno de los cuales está caracterizado por diferentes apuestas estéticas. El primero remite a la literatura escrita durante la dictadura, donde predominan las formas de representación oblicuas, fragmentarias y de ciframiento más o menos alegórico, que trabajan con lo no dicho, con la incompletud y los vacíos, en un contexto marcado por la censura. En torno a la publicación del *Nunca más* (1984), ya en democracia se articula un segundo momento, protagonizado por la proliferación de testimonios a cargo de ciertas subjetividades políticas radicalizadas, como los organismos de derechos humanos. Dalmaroni advierte un corte a mediados de la década de los noventa, entre 1995 y 1996, que daría inicio a un tercer momento en el cual se visualizan tres nuevos aportes: la presencia de las voces de algunos represores (como las confesiones, al periodista Horacio Verbitsky, del excapitán de corbeta Adolfo Scilingo, que fueron dadas a conocer en *El vuelo* en 1995); las publicaciones de relatos y testimonios de los setenta en que retoman la palabra numerosas voces de exmilitantes de las organizaciones revolucionarias de aquel pasado, volviendo sobre la experiencia de la militancia (lo que se advierte en los tres tomos que, desde 1997 y bajo el título de *La voluntad*, fueron compilados por Eduardo Anguita y Martín Caparrós); y el surgimiento de la red nacional de las agrupaciones de H.I.J.O.S., que introduce una nueva voz en las políticas de la memoria.¹⁷

En el marco de esta doble perspectiva, que recupera el debate teórico-crítico sobre los modos de narrar la violencia radical al tiempo que analiza un corpus

17 En el interior de esta tercera etapa, Dalmaroni (2004) analiza dos novelas, *Villa* (1995) de Luis Gusmán y *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, en las cuales advierte tanto la articulación de las voces de los represores como el regreso de cierta inflexión del realismo que procura narrar ya no desde la oblicuidad, sino intentando referir por completo y de un modo directo los sucesos y acciones más atroces e inenarrables (pp. 155-174).

literario a lo largo de tres momentos, Dalmaroni se pregunta si alguno de los textos de la última etapa ha ido más allá de los límites impuestos por la ética sobre la literatura, si existe un texto ideológicamente no controlado que fugue de la moral impuesta, si alguien ha escrito *El fiord* de la dictadura. Advierte que, si bien algunas novelas abren efectos perturbadores, se encuentran sujetas al dilema de la palabra bella/palabra justa, a los límites, las restricciones y los controles éticos impuestos sobre los modos de narrar el horror. No obstante, en otro de los capítulos de su libro, Dalmaroni avanza un paso más cuando analiza el libro *Atravesando la noche* (1996), de Andrea Suárez Córica, perteneciente a la generación de HIJOS. Señala el desvío de los procedimientos y retóricas de control ideológico o moral características del patrón testimonial, provocado por la intervención del sueño que traza relaciones entre unidades de sentidos dispares, alejando el texto de la coherencia ideológica y del control semántico (Dalmaroni, 2004, pp. 118-125).

Desde una lectura más volcada a los vínculos intergeneracionales (y por esto, parcialmente diferente a la de Dalmaroni), Elsa Drucaroff (2011) enumera algunas de las marcas de la nueva narrativa argentina (NNA) escrita por la “generación de la posdictadura”, entre quienes se encuentran los HIJOS. Mientras la generación anterior entonaba el grito, la acusación, la proclama o una reflexión sesuda con el fin serio de criticar y denunciar, los escritores de la NNA se toman todo menos en serio y en sus textos predomina la socarronería, la sonrisa, el empleo de cierta distancia irónica y autoirónica sobre lo que se cuenta, evitando así consolidar un mensaje claro, exhaustivo y explicativo (pp. 21-25).

El uso de la ironía, la burla, la incorrección política y el desvío del control semántico no es, sin embargo, una nota presente en toda la producción de HIJOS. Beatriz Sarlo (2005) reconoce dos modelos de HIJOS al contraponer *Los rubios* (2003) de Albertina Carri a los testimonios recopilados por Juan Gelman y Mara La Madrid en *Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos* (1996). Mientras la cineasta se enfrenta, con cierto desparpajo e irreverencia, a las opiniones de la generación de los compañeros de los padres para focalizarse en la necesidad de construir una historia propia, las voces recopiladas por Gelman y La Madrid se muestran interesadas por la militancia de la primera generación (pp. 125-158). En una reseña posterior sobre *Los topos*, Sarlo (2008) modifica su posición y valoriza la voz políticamente incorrecta de Félix Bruzzone.

Tanto Nicolás Prividera como Gabriel Gatti van a celebrar esta escritura que escapa al formato biempensante de la lengua, en parte cristalizada, de los organismos de derechos humanos. En “Plan de evasión” (2009), escrito para la presentación de *Los topos* de Bruzzone, Prividera distingue entre hijos replicantes, frankensteinianos y mutantes. Los replicantes son aquellos que repiten las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre (es decir, quienes continúan y reiteran el legado paterno), mientras los frankensteinianos pretenden escapar a

ese mandato negándose a su destino hamletiano de reclamar simbólica venganza (es decir, apostando al olvido). A partir de *Los topos* Prividera explora al mutante, quien marca una diferencia y un desvío del legado de los padres, asume su origen de “hijo de desaparecido” sin quedar preso en él, busca una salida en el presente o en el futuro más que en el pasado, siente la necesidad de individuación y de construir un inquebrantable mundo propio para no quedar atrapado bajo el peso de las generaciones muertas. En el tono díscolo de la novela advierte la articulación de una de las tendencias centrales en la producción cultural de la segunda generación, ya que exhibe la inadecuación de HIJOS, cuyas obras –también bajo el principio constructivo de la mutación– serán abiertas, imperfectas y de múltiples caras.

Por su parte, en su libro *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada* (2011), Gatti señala el quiebre que ocasionó la “catástrofe” de la desaparición de personas –ruptura de la unión entre cuerpo y nombre, ruptura con las cadenas filiatorias y ruptura con la comunidad social–, a partir del cual se gestan dos tipos de relatos. Una *narrativa del sentido*, a cargo de los “militantes del sentido”, procura recomponer los destrozos, curar las heridas, rehacer los vínculos y dar sentido a aquello que fue sustraído del sentido. Así, los arqueólogos devuelven sentido a las ruinas, los antropólogos forenses reponen el vínculo entre cuerpo y nombre, los archivistas buscan los datos de los desaparecidos y los psicoanalistas intentan curar el trauma. En cambio, la *narrativa de la ausencia de sentido* se niega a recomponer la catástrofe y prefiere habitarla para hablar desde las ruinas, desde la falta de identidad, desde el vacío de datos, desde la herida. Esta segunda posición se vincula fuertemente, según Gatti, a cierto sector de HIJOS cuya producción artística trabaja con la imposibilidad de representar, con el fragmento, con la herida del lenguaje, con la ruina del significado: entre otros ejemplos, menciona la fotografía *Ausencias* (2006-2007) de Gustavo Germano, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. La figura del poshuerfanito paródico o la del bastardo dan cuenta de esta posición en tanto dejan atrás el rol del hijo huérfano para asumir un lugar protagónico con una historia propia (“Ahora me toca a mí”). Se desvían de los discursos y prácticas solidificados de las políticas de la memoria, pero sin salirse por completo de las mismas –la lógica de la parodia consiste en repetir y alterar, y la ley del bastardo es el desacato, pero sin negar su pertenencia–. Se asemejan así al mutante de Prividera, y se oponen a la anterior retórica trágica, dura y militante de los organismos de derechos humanos mediante el uso de la paradoja, la ironía, el humor irreverente y la parodia. Son contrafiguras del HIJO que repone la lógica filiatoria y establece una continuidad con la lucha de los padres.

Estas reflexiones coinciden en colocar como vara la distancia o cercanía de los HIJOS respecto al legado de los padres, pero además exhiben un carácter

fuertemente evaluativo en tanto aprecian las posiciones de los HIJOS mutantes (Prividera) y los poshuerfanitos paródicos (Gatti) en detrimento de aquellos a los que se considera como seguidores del legado de los padres, tildados de repetidores de su lucha. ¿A quiénes remiten estas figuras de los replicantes y de los HIJOS obedientes? Si con ellas se apunta a los miembros de H.I.J.O.S. –quienes explícitamente vinculan su militancia con la de los padres y además ejercen una narrativa del sentido– pueden resultar una estimación injusta y ciega a las novedades que estos introdujeron al recuperar, valorizar y renovar la militancia juvenil en el contexto de impunidad, neoliberalismo y apatía de los noventa y frente a cierta cristalización de las prácticas de la memoria. Como ya vimos, el escrache introdujo una cuota de fuerte –y por momentos violenta– protesta y otra de alegría, música, cánticos y ritmo de murga, arrasando con la corrección política. Además, recuperar a sus padres como sujetos y agentes de la historia política, poniendo el foco en los 70, fue otra de las novedades respecto a los perfiles inocentes y lavados de víctimas roturados por los organismos de DD. HH. La reinterpretación de tradiciones, legados y herencias –como sabemos–, ha sido motor de cambios en la historia cultural e intelectual, e incluso bajo el giro posmoderno el concepto vanguardista de lo “nuevo” ha perdido vigencia.

Ana Amado (2009) elige un camino intermedio al señalar la convivencia y pugna entre la “repetición” (la identificación con la generación de sus padres) y la “refundación” de nociones de ley, de justicia y política (p. 155), entre los gestos de “autonomía” del yo que enuncia y la “dependencia” revelada en el apego al origen por parte de los HIJOS (p. 166). La polémica entre la autora y Hugo Vezzetti (1998) sobre el escrache resulta interesante. Mientras Vezzetti lo critica por consistir en una reactualización inerte de sentidos ideológicos cristalizados y de nula politicidad en su efecto de regresión a la epopeya de sus padres, Amado en cambio señala el corte histórico violento entre una y otra generación, y la distancia cultural que impiden la repetición: “Si se comparan los relatos que esta generación reconstruye e inventa sobre el pasado con los testimonios de los protagonistas de los años sesenta y setenta, queda en evidencia que los hijos no pueden repetir porque no han estado allí”, argumenta Amado (2009, p. 160). En esta línea, los relatos de HIJOS muestran un trabajo de reconstrucción de sentidos que no es mera reconstrucción retórica ni ideológica de clisés de aquella generación, sino rescate, relectura y apropiación de significados desde el contexto político del presente. El regreso al pasado para explorarlo, interrogarlo o desmenuzarlo es un camino que lo abre a las nuevas conexiones que ofrece el presente, e invita a gestar nuevos sentidos sobre la militancia de la primera generación, sobre los ideales revolucionarios y la lucha armada, sobre el terrorismo de Estado, sobre la democracia, sobre sus propios roles como padres, entre tantos otros.

Sin negar cierto predominio del tono irreverente en HIJOS, sus producciones revelan un panorama más complejo si consideramos algunos recorridos

pautados por lógicas diferentes. Por un lado, y desde una perspectiva diacrónica, ciertas obras fueron claves y establecieron una tendencia o marcaron un giro en la producción. Por el otro, desde un corte sincrónico conviven disímiles líneas con desigual espesor, que no necesariamente traman una sucesión. Si bien debemos ser cautos a la hora de establecer claramente etapas en la breve tradición cultural de HIJOS, es indudable la posible consideración de dos momentos. Uno inicial en torno a la formación de la agrupación a mediados de la década de los 90, hegemonizado por la necesidad de testimoniar, de contar sus historias, de relatar sus preocupaciones, de establecer proyectos y asumir desafíos en el clima de impunidad de los gobiernos de Carlos Menem. Y una segunda etapa, ya iniciado el siglo XXI, en la cual las producciones se desvían de este pulso testimonial, se cruzan con otras matrices genéricas, desestabilizan su estatuto no ficcional e introducen la burla políticamente incorrecta. Este momento puede leerse de manera sintética en la secuencia escandida por *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los topos* (2008) y *76* (2008) de Félix Bruzzone y *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez.

EL TESTIMONIO Y SUS FUGAS

Ni el flaco perdón de Dios: hijos de desaparecidos (1997), que reúne los testimonios recogidos por Juan Gelman y Mara La Madrid, puede considerarse como el texto que rotula aquel momento inaugural y da el primer paso en el proceso de institucionalización de H.I.J.O.S., visible en la configuración de una voz colectiva, en la autorización que los mayores (la primera generación representada por los editores y las otras voces que acompañan el texto) hacen de los jóvenes, en su presentación en sociedad de la mano de referentes en las políticas de derechos humanos (no son los HIJOS quienes organizan el texto), colocando la primera piedra que permite historizar la trayectoria de esta segunda generación. La publicación de este texto es, además, el inicio literario de HIJOS a partir del testimonio.¹⁸ En este espacio, ellos van a formular sus preocupaciones, deseos y demandas, van a explorar críticamente el contexto de los noventa que los rodea y celebrar este encuentro *inter pares*. Este conjunto de testimonios es un mosaico de aquellos temas que una y otra vez van a reaparecer, ya en este inicio parece estar todo: la desaparición en la infancia, la búsqueda y averiguación sobre los padres, las figuras alternativas de los progenitores como padres y militantes repartidos entre la política y la familia, la pérdida de la casa (la casa clandestina, allanada, las mudanzas), las rupturas filiatorias, el secreto o las mentiras familiares ante la desaparición de los padres, el contexto de impunidad

18 Margarita Merbilhá (2001) explora, entre otras cuestiones, el trabajo con la entrevista y las voces que intervienen, y señala el pasaje de los HIJOS desde el ámbito familiar y privado en que vivieron hasta este momento hacia el espacio público, lo que muestra el cruce entre las historias individuales y la historia social.

de los 90 con las amenazas que reciben y la paranoia que padecen, las críticas a las cúpulas de Montoneros, las terapias a las que se someten. Resulta interesante la inclusión, frente al consabido predominio de los HIJOS universitarios y de clase media, de los HIJOS de familias obreras con sus peculiares y diferenciadas historias, ya que no suelen tener voz en las producciones culturales.¹⁹

Solo quiero detenerme en el comienzo y en el final de *Ni el flaco perdón...* El breve texto de Adriana Calvo (miembro de la Asociación de exdetenidos-desaparecidos) oficia como prefacio en el que se articula un relato paradigmático en torno a la figura del HIJO. Una joven de 24 años, que ha vivido desde los 11 años en el exilio de París y nada sabe de la Argentina, decide regresar a Buenos Aires para averiguar sobre su padre desaparecido en 1975, y una vez allí golpea puertas en una búsqueda un tanto frenética, confusa y alocada. Luego de encontrar los restos de su padre, logra hablar en perfecto castellano, recupera su identidad, se convierte en militante de los derechos humanos y deja de ser la extranjera perdida en Buenos Aires: “Era otra persona, se había encontrado” (Gelman y La Madrid, 1997, p. 17). Resulta fuerte este relato inicial, de un alto voltaje performativo, que diseña el modelo del HIJO ejemplar en un recorrido que va de la extranjería a la recuperación identitaria obtenida por su compromiso con las políticas de la memoria –un modelo que será socavado incesantemente en las obras posteriores de la segunda generación–. El libro se cierra con otro relato ejemplar bajo el subtítulo “Indignaciones”: Mariano, el hermano de la escritora Raquel Robles, cuenta su conversación con un exmilitar que, habiendo conocido a su madre en cautiverio, se presenta como alguien que ayudaba a los presos haciendo todo lo posible por salvarlos. Mariano frena sus deseos de romperle la cabeza, acatando el tabú de la venganza –otro de los preceptos de las políticas de la memoria–.

Ciertas producciones van a desordenar este trazado en dos etapas. Ya en *Ni el flaco perdón...* despuntan en el centro de los testimonios los sueños de Andrea Suárez Córica, quien había publicado un año antes *Atravesando la noche* (1996). Como advirtió Dalmaroni, estos sueños escapan a la garantía de verdad y al control del sentido que caracterizan al testimonio.

Otra de las propuestas que en esta primera etapa interfiere la lógica testimonial es la temprana producción fotográfica “Arqueología de la ausencia” (1999-2001), de Lucila Quieto. Ella crea, a través del fotomontaje –construido a partir de una foto de los padres a la que se superpone la imagen presente del hijo– situaciones inexistentes e imaginarias, encuentros imposibles que acontecen solo en el tiempo anacrónico de la fotografía. Así, tanto el elemento onírico de Suárez Córica como el montaje de Lucila Quieto, procedimientos de ruptura del

19 En el conjunto de voces de los HIJOS siempre está la inquietud respecto a todos los que no están presentes, a los invisibilizados.

sentido, aparecen desde los comienzos junto al testimonio. Este cruce entre una apuesta a lo real –de la mano del testimonio– y la pulsión contraria que viene a fragmentarlo y desplazarlo, introduciendo las voces de los sueños y (sobre todo) la presencia de los fantasmas, señala, en el centro de la producción de HIJOS, la experiencia del hueco de la desaparición junto con la pulsión de colmarla.

El testimonio (entendido de un modo amplio) es, entonces, el discurso predominante en este momento inaugural de la primera etapa, autoriza las voces y exhibe los intereses de HIJOS. Se constituye en el género matriz que, en una segunda etapa que adviene luego de que H.I.J.O.S. esté sólidamente configurado y fuertemente institucionalizado, ellos van a desviar, socavar e interferir (sin abandonar esta pulsión testimonial) con otros discursos, géneros y estéticas como el fantástico, el sueño, las pesadillas, la ficción y la ciencia ficción. Entonces varios textos explorarán desde la burla, la ironía, el sarcasmo, posiciones políticamente incorrectas como punto de apoyo desde el cual renovar las retóricas ya cristalizadas y gastadas.

En esta línea se comprende la propuesta disruptiva de Albertina Carri en *Los rubios*, su enfrentamiento a la generación anterior y la toma de distancia hacia el testimonio de los compañeros de militancia de los padres, el cuestionamiento de la integridad de la memoria cuyo mecanismo de construcción se pone en escena, y la interferencia del testimonio de lo “real” con la introducción de la ficción (la duplicación de Albertina en la actriz Analía Couceyro).

El dispositivo onírico inaugurado por Suárez Córica, que interfiere el orden y la coherencia del testimonio, se expande y profundiza en la narrativa de Félix Bruzzone, en cuyos textos el sueño deviene pesadilla y termina por contaminar el encadenamiento narrativo de *Los topos* (2008), introduciendo cierta ambigüedad en las líneas divisorias entre los “buenos” y los “malos” y confundiendo los órdenes de lo real y lo imaginado en la perspectiva perturbada del narrador. Por momentos nos topamos con el equívoco que hace vacilar la consistencia de los acontecimientos, desordena la lógica del relato y disloca la coherencia del hilo de interpretación.

Diario de una Princesa Mowntonera. 110% verdad (2012), de Mariana Eva Pérez,²⁰ también desmorona, desde el título mismo, la condición de verdad

20 Mariana Eva Pérez nació en Buenos Aires en 1977. En la Universidad de Buenos Aires se graduó en Ciencia Política y se formó como investigadora en el marco del proyecto “Reconstrucción de la identidad de los desaparecidos. Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo”. Vivió cinco años en Alemania, donde trabajó en el proyecto “Narrativas del terror y la desaparición. Dimensiones fantásticas de la memoria colectiva” de la Universidad de Constanza, donde además desarrolló su investigación doctoral sobre representaciones de la desaparición en el teatro contemporáneo. Es autora de obras de teatro como *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, *Peaje* y *Ábaco*, blogs como *Decía mi abuelo*, *Irma y Orlando* y *Diario de una princesa mowntonera. 110% verdad* (luego publicado como libro), artículos periodísticos y académicos varios. El 6 de octubre de

que establece el pacto de lectura del testimonio, a partir de la hipérbole (110% verdad) y del efecto equívoco de la ficción: “si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (p. 9).²¹ Sin embargo, la babelización de la lengua madre testimonial en el cruce irónico y corrosivo con otras lenguas es el trabajo más osado de este texto. Esta máquina fagocitadora recupera en especial dos retóricas políticas de alta estatura, la lengua peronista y mandonera de los 70 y los discursos de los derechos humanos de los 80 y 90, es decir la lengua de los padres y la de los HIJOS.²² Las hace tambalear en su solemnidad y seriedad, en sus pretensiones de verdad iluminada, en su corrección ideológica, en sus reiterados estereotipos y en sus rasgos victimizantes, a través de la fricción con otras lenguas frívolas, sexuadas, infantiles, burlonas, leves, extranjeras, algunas salidas del *star system* y de los medios masivos de comunicación, otras del mercado global, del turismo, de la moda y de las redes sociales. Descarta en cambio las lenguas bajas y marginales que suelen portar un denso capital intelectual y una declarada política emancipadora. Crea una lengua infantil y juguetona, inventa neologismos y emplea diminutivos burlones (“temita”, “hijis”, “militonta”, etc.) para contaminar aquellas lenguas adultas desde la experiencia de una niñez herida.²³ Configura una tradición de princesas huérfanas que quiebra

1978, un grupo de tareas secuestró a José Manuel Pérez Rojo y Patricia Roisinblit, dos militantes de la organización Montoneros que vivían en una casa de la localidad de Martínez junto con Mariana, quien entonces era una beba de 15 meses. Tanto José Manuel como Patricia fueron trasladados a un centro clandestino de detención de la Regional de Inteligencia Buenos Aires (RIBA) de la Fuerza Aérea, ubicado en Morón, y aún permanecen desaparecidos, en tanto que Mariana fue dejada en la casa de sus familiares, en el barrio de Palermo. Ella fue criada por sus abuelos paternos. Mariana militó desde muy joven en Abuelas de Plaza de Mayo, donde llevó a cabo una investigación que le permitió encontrar a Guillermo, su hermano apropiado, para develarle su verdadera identidad. Ambos hermanos son nietos de Rosa Roisinblit, la histórica dirigente de Abuelas.

21 La ficción también le permite hablar, con cierta libertad, de los conflictos en el interior del espacio de los derechos humanos, ya sea las peleas con el Nene o con su hermano recuperado, una exploración de la intimidad dentro de las políticas de la memoria que no oculta los desacuerdos ni las broncas, sino que exhibe los problemas y disputas sin demasiados filtros y con desenfado, con “desvergüenza”, reconoce ella misma, (2012, p. 187).

22 Con ambos universos, la narradora va a marcar una posición compleja y crítica de acercamiento y distancia. Respecto a los 70 dice: “La Princesa está en las antípodas del Fervor Montonero pregonado por su padre (...) Ella es todo recato y pensamiento crítico” (2012, p. 70). También esgrime críticas a las políticas de ciertos organismos de DD. HH., a H.I.J.O.S. y a su propio vínculo con Néstor Kirchner, frente al cual no deja de establecer una cuota de distancia.

23 En su primera versión, este libro fue un blog, lo que también oficia una deconstrucción de la integridad de la lengua a partir de una escritura de carácter fragmentario, espontánea e inmediata, que va intercalando relatos, fotos, poemas, fotomontajes, diálogos, con fuertes marcas de oralidad, con la apelación al lector desde una primera persona autobiográfica que exhibe su intimidad. Resulta interesante el análisis de Jordana Blejmar (2012) sobre las características y potencialidades del blog o diario online presentes en el texto final de Mariana Eva Pérez: la indistinción entre lo público, lo privado y lo íntimo, la posibilidad de ir más allá de las fronteras de lo decible en torno a

el imaginario de la inocencia y felicidad infantil: “Siguen siendo princesitas huérfanas de la revolución y la derrota en el exilio eterno de la infancia” (p. 20). Con estas operaciones, se propone escapar a la lengua más o menos fosilizada de la narrativa humanitaria y de la academia –“nestum del sentido” (p. 46); “el paper o la prensa del guetto” (p. 88)– y, sobre todo, encontrar una vía catártica (el humor) para decir aquello (el trauma) que de otro modo no logra fluir.

Veamos solo algunos ejemplos: “Me dejo melonear como si me dejara chamuyar en una fiesta. Me gusta. Qué puta” (p. 10); “Princesa de su Jet-Set Francófono. *C'est la clase*. Luchás por la verdad y la justicia y al mismo tiempo acumulás millas” (p. 13); “El camarote de Norma Arrostito dice que era de ella, okay, yo quiero que pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood” (p. 18); “Jota aprovecha y le toca el culo. Ella es feliz. En la escalera que va de Capucha a Capuchita” (p. 18); “Todas Princesas Guerrilleras hijas de la revolución y la derrota” (p. 19); “Yo, la esmóloga más joven, otraña niña precoz de los derechos humanos” (p. 34); “Mandá TEMITA al 2020 y participá del fabuloso sorteo (...) ¡El Show del temita!” (p. 39); “*Disneyland des Droits de l'Homme*” (p. 126). Festeja que Camilo sea un hijo “chimentero” (p. 73) y pide que la Camiseta x el Juicio sea entallada (p. 75), y sobre todo se ríe de sus propios llantos –“¡Llanto y moco por doquier!”– vertidos en su blog, que debería estar auspiciado por los pañuelos descartables de Carilina (p. 90).

Este desenfado burlón, sin embargo, no diluye la herida en la trivialidad, sino que la acarrea hacia otros discursos, hacia otros imaginarios, hacia otras lenguas, para poder nombrarla, decirla, tramitarla (mal-decirla en la confusión babélica de las lenguas). Se trata de narrar la violencia, pero no desde una matriz trágica. En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, escrito en 1905, Freud ya estipulaba la importancia del humor en la superación de un trauma, otorgándole un valor catártico. Marie Anaut, en *Humor, entre la risa y las lágrimas. Traumas y resiliencia* (2017), explora –entre otras perspectivas– los vínculos entre el humor, el trauma y la resiliencia. Señala la capacidad terapéutica del humor como mecanismo defensivo y liberador frente a una situación dolorosa: nos hace capaces de tolerar lo intolerable, constituye una protección contra las amenazas

la dictadura, la apuesta a los imaginarios de los cuentos infantiles releinados desde una “niñez arrebatada”, la peculiar perspectiva –alejada de todo maniqueísmo– sobre Néstor y Cristina Kirchner, el registro breve, episódico, directo, coloquial, lúdico que autoriza el uso de diminutivos y humoradas gramaticales distantes de la prosa institucionalizada de la memoria o de la escritura académica, entre otras. Blejmar analiza el espacio del blog en cuanto construye una textualidad que se desmarca tanto del testimonio (ya que incluye la ficción, emplea un pseudónimo, no se focaliza en la denuncia y apuesta a entretenerte) como del diario íntimo (no exhibe un espíritu confesional sino detectivesco, no se centra en el relato de la vida del autor sino en un tema específico, no se funda en el principio de posteridad sino que es efímero, se escribe para intercambiar opiniones y diagrama un espacio comunitario compartido por los HIJOS, es dialógico e interactivo).

de desorganización psíquica, establece un distanciamiento que atenúa nuestros miedos excesivamente fuertes y favorece la elaboración del trauma. El humor también permite la expresión de lo inenarrable que de otro modo permanecería acallado y así colabora en dotar de sentido al daño recibido. Como sabemos, el trauma está atravesado por la dificultad para traducir la herida en palabra y para articularla en un relato. La risa es, también, una vía que facilita la comunicación y la convivialidad con su aporte lúdico, cordial y seductor. Se relaciona con la resiliencia, que es la capacidad de reconstruirse desde la pérdida potenciando la resistencia a situaciones nocivas y desarrollando recursos para resurgir de la adversidad. El valor catártico, terapéutico y resiliente, la capacidad de decir aquello que se resiste a ser nombrado y el costado comunicativo y atractivo del humor, son aspectos que se encuentran en el texto de Mariana Eva Pérez.²⁴

La narradora pide “que me ayuden a escribir hasta quedarme vacía y limpia y nueva” (p. 17). El empleo del humor se asemeja al tejido de lana que lleva a los juicios a los militares para poner algo de distancia que le permita soportar la situación de angustia: “aprendí que tejer sana y salva” (p. 38). Menciona las dificultades de los HIJOS para hablar sobre sus historias: “siempre tiene que haber de por medio una cerveza o un porrito, porque del todo lúcidos con el temita no se puede” (p. 46). A su analista le manifiesta el deseo de armar “una casa hecha de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar” (p. 77). A menudo se le desencadena el “vómito de la Historia”. La burla nunca termina de borronear la “tristeza” que siempre logra emerger: “Hasta que Jota entiende que toda esa bola, el conejo, la catedral, el silencio, la hostilidad, es tristeza” (p. 28). Este texto expone diversas vías catárticas de la angustia: la casa hecha con palabras, el tejido de lana, el vómito de la Historia, sí, pero también los mocos, la flema, la necesidad de escupir, y sobre todo las lágrimas, el llanto y el grito, tal como se desencadenan en torno a una noticia sobre la suspensión del juez Garzón en España –“toda la congoja acumulada se me sube a la cabeza y tengo que sacarme los anteojos para taparme la cara y llorar a gritos como no lloré con los testimonios de B. y Munú ni después” (p. 92)– o cuando visita Argel –“lloramos todo lo que no lloramos en Bélgica” (p. 133).

Las intervenciones sobre la matriz testimonial de ningún modo se circunscriben a estos pocos ejemplos, es posible encontrar infinidad de variantes. En *Magdalufi* (2018), Verónica Sánchez Viamonte²⁵ deslía el vector documental tanto desde la escritura como desde las fotos que coloca. Este texto se construye

24 En esta línea resulta imprescindible el volumen coordinado y editado por Brigitte Adriaensen y Carlos van Tongeren *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea* (2018).

25 Verónica Sánchez Viamonte es arquitecta, artista plástica y escritora; da clases en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Sus padres, Santiago Sánchez Viamonte y Cecilia Eguía, están desaparecidos, y ella vivió desde los tres años con sus abuelos.

a partir del *fragmento*, que va yuxtaponiendo textos breves de modo aleatorio y rompiendo la linealidad temporal (cada fragmento está precedido por letras que forman una secuencia no consecutiva y son narrados desde una primera persona que alterna entre los 10, 12, 18 y 35 años), y a partir del *borroneo* de una serie de fotos que se van intercalando entre los textos. Son fotos intervenidas con el recorte y el desencuadre, la colocación de una veladura, las erosiones intencionales de las imágenes, la exhibición de las arrugas y los resquebrajamientos, el montaje entre varias de ellas, y el *zoom* que agranda el tamaño de las figuras.²⁶ En algunos casos, las imágenes no corresponden a la historia de Verónica, así como en el texto la abuela ficcional está construida a partir del recuerdo de sus dos abuelas (Herenia y Amalia) y lleva el nombre de la abuela (Elsa) de su amiga Lucía García. La ventana, que ya se sugiere en la tapa, pero termina de definirse en el inicio del texto con el recorte de la hoja, no conduce a ninguna imagen en particular sino a una página en blanco: se vuelve así sobre sí misma, ya que interesa más el dispositivo desde el cual se organiza el recuerdo que el documento, más el trabajo con el pasado que su testimonio. Todo esto señala la distancia con esa niñez y la pérdida de definición que ella provoca, la sospecha sobre los alcances de la memoria y los vacíos que la habitan.²⁷

Estos mecanismos que corroen la integridad del documento y del testimonio se encuentran desperdigados en la gran mayoría de las producciones de HIJOS: como iremos viendo, las fotos suelen perder nitidez o ya no dicen nada nuevo, las cartas dejadas por los padres se cortan para armar un *collage*, las palabras de los compañeros no logran iluminar lo acontecido. Para estos HIJOS, el pasado tan insistentemente acechado puede ser inasequible, o convertirse en tierra maleable para sus propios deseos.

La publicación de *Una muchacha muy bella* de Julián López en 2013 parece dar un giro u ofrecer otra propuesta respecto a este itinerario que venimos siguiendo. Varios trabajos críticos han señalado los particulares aportes de esta

26 En una entrevista en CTV Noticias de TV Universidad (18 de mayo de 2018), Verónica Sánchez Viamonte explica el diseño del libro. Señala que la tapa es toda gris y tiene un sectorizado en laca gris también; la tipografía de *Magdalufi* es como si fuera la de un dedo en un vidrio empañado, que por un lado hace referencia al lugar detrás de la cortina y contra el vidrio donde se refugia en su soledad cuando ella era chica, y por el otro alude a la precariedad e instantaneidad de una escritura que se hace en un vidrio y se desvanece al momento. El cuidadoso diseño de la tapa es de la artista plástica Leticia Barbeito y las imágenes del interior del libro están basadas en la instalación *Fragmentos multiplicados* de Ana Orondo, Natalia Maisano, Verónica Sánchez Viamonte y Leticia Barbeito. Visto en <https://www.youtube.com/watch?v=Z7tm8SNQGbU>

27 Recupero ciertas perspectivas desplegadas en una interesante entrevista de Ramón Inama a Verónica Sánchez Viamonte, en el programa radial *Hijos de 30.000*, a propósito de la publicación de *Magdalufi*, donde se conversa sobre elementos claves de la arquitectura del texto. En: <https://radiocut.fm/audiocut/los-libros-de-la-buena-memoria-por-ramon-inama-magdalufi-fragmentos-de-un-discurso-amoroso/#f=radio&l=related>

novela, centrada en el relato en boca de un niño sobre el vínculo amoroso e idílico que lo une a su madre militante, a esa muchacha muy bella. Miriam Chiani y Silvina Sánchez (2015) la recolocan junto a aquellas producciones de HIJOS que las autoras denominan “narrativas del exceso de memoria”. Escritas luego de la sólida instalación del discurso de los derechos humanos durante los gobiernos kirchneristas, estos textos registran una necesidad de olvido y de purgar una carga memorística impuesta desde el Estado. En este contexto, el protagonista de *Una muchacha muy bella* está paralizado por la memoria de su madre y reducido a su condición de hijo, sin poder acceder a una vida propia, por lo que decide desligarse de la repetición y abandonar ese lugar de veneración de la imagen materna a través del duelo. En esta línea es posible vincular la novela de Julián López con la necesidad esgrimida por muchos HIJOS de apostar, frente al peso de la herencia de los progenitores, a la búsqueda de un destino propio. También Chiani y Sánchez advierten algunas sutiles líneas de fuga respecto a la narrativa de HIJOS, en especial la construcción idealizada de la madre y el relato amoroso de su hijo, frente a los más reiterados tópicos sobre la crítica o reclamo a los padres o la recuperación de sus ideales políticos. Por su parte, Ilse Logie (2016) también postula el acercamiento a la producción de HIJOS (visible en el rechazo al testimonio), pero marca asimismo ciertas novedades en el modo de representar la orfandad, explorar el trauma y hablar desde la posición de un “hijo afiliativo”. Logie detecta –y este es el punto clave para mi lectura– la apuesta deliberada por la escritura poética, que es posible vincular con la construcción de la imagen idealizada de la madre desde el lazo amoroso, ya señalada por Chiani y Sánchez.

Esta matriz poética de la escritura de López, a partir de la cual se configura lo que podemos considerar como una “escena edípica”, es la apuesta más fuerte de este texto. Si las tres interpretan esta novela como una respuesta crítica a los “excesos de memoria” (Chiani-Sánchez) o como el “mejor antídoto” (Logie) al discurso memorialístico de los gobiernos kirchneristas, entonces ¿no será posible considerar, por otro lado, la fragua correlativa de una distancia respecto al empleo de la ironía, el desparpajo y la burla, de un corrimiento frente a un *exceso de incorrección política*, desde el aporte de un relato amoroso dicho en una prosa lírica? Una estética caída en desuso se vuelve disruptiva e innovadora en el contexto de escritura de esta segunda generación.

Estos textos, inscriptos ya en una segunda etapa en la producción de HIJOS, formarían parte de la apertura de las poéticas del sentido hacia un más allá de la “verdad” del testimonio y de los tabúes en torno a los modos de narrar el horror, apostando a los desvíos y derivas de la letra, ya que se escriben en un contexto de fuertes políticas de la memoria, verdad y justicia impulsadas por los gobiernos kirchneristas, y dialogan con los sentidos ya instituidos e instaurados por la primera promoción de HIJOS. Sus propuestas responden con contundencia a

uno de los dilemas centrales alrededor de la posibilidad y los límites de narrar y representar el mal radical. Desde la frase de Theodor Adorno –“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”–, en varias oportunidades se ha cuestionado la posibilidad de representar la violencia extrema a través de la literatura y del arte, el intento de testimoniar lo intestimoniable (Levi, 2011a), de imaginar lo inimaginable (Didi-Huberman, 2004), de representar lo irrepre-
sentable (Rancière, 2005), de decir lo indecible (Agamben, 2009), de nombrar lo innombrable (Reati, 1992). La compilación de Saul Friedlander (*En torno a los límites de la representación. El nazismo y la “solución final”*, 2007) focaliza este debate suscitado en torno a la Shoah considerando dos puntos. Por un lado, se trata de la posibilidad de representar, a través de la palabra o de la imagen, aquello que por su violencia extrema e inhumana parece escapar a todo intento de captarlo, aquello que configura lo inenarrable propio de una experiencia de lo sublime. Por el otro, se pone en juego el vínculo entre literatura y ética, desde el cual se cuestionan algunas propuestas perturbadoras como el empleo del humor (sentido como una banalización del horror), el uso de la ficción que atentaría contra la “verdad” de lo acontecido y daría razones a los negacionistas del Holocausto, la elección de imágenes explícitas que alimentan a un mercado voyeurista o las estetizaciones que embellecen las barbaries.²⁸

Sin embargo, como ha sucedido con las producciones culturales sobre la Shoah, el arte no cesa de crear en estos terrenos tabicados e ir más allá de tabúes y prohibiciones, obedeciendo sin duda a su pulsión experimental e inquisidora. Si la literatura, si la densidad del valor estético y de la economía ficcional aceptan el desafío de “narrar el mal”, entonces se trata de elegir “qué es lo que se quiere representar y qué modo de representación se elige para este fin”, tal como asegura Jacques Rancière (s/p, 2005). La búsqueda que esta segunda generación argentina ha llevado a cabo en torno al dilema de cómo narrar el mal radical no se detiene en el testimonio o las estéticas del realismo, sino que emprende un cuestionamiento a las perspectivas miméticas, experimenta con modos oblicuos y sesgados de la representación e incluye el humor, la ironía o la parodia. Estas apuestas estéticas van a exhibir una constante e irresuelta tensión entre la voluntad de decir, de rearmar un relato, de recomponer las heridas y los destrozos ocasionados por el terror estatal y la contundencia del vacío, del hueco, del fantasma, del daño que socava aquel intento. Así, la distinción entre narrativas del sentido y narrativas de la ausencia del sentido que establece

28 Dalmaroni (2004) recupera extensamente las discusiones e intervenciones locales sobre esta cuestión, publicadas en las revistas argentinas *Confines* y *Punto de vista* y en la chilena *Revista de Crítica cultural*, que advierten sobre los peligros de embellecer y espectacularizar el horror, o los intentos por decirlo todo a través de una lengua sin fisuras, o la banalización de los relatos que cierran la reflexión crítica e inquisidora empleando retóricas míticas, heroicas, catárticas, complacientes o conciliatorias, entre otros riesgos.

Gatti se revela altamente productiva siempre y cuando no la consideremos como una oposición tajante (lo que por momentos parece hacer el propio autor) sino como una tensión, una pugna entre las pulsiones contrarias de restaurar y hacer ostensible la vacancia.²⁹ Tensión vinculada, además, a cierta paradoja del trauma que, a la vez que obtura la capacidad de decir y construir un relato, lo impulsa y exacerba como una vía restitutiva y terapéutica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, M. (2016). *Discursive processes of intergenerational transmission of recent history: (Re)Making our past*. New York: Palgrave MacMillan.
- Achugar, M. (2018). *Procesos discursivos de transmisión intergeneracional: cómo los jóvenes aprenden sobre el pasado reciente*. Ponencia presentada en el Conversatorio Segunda Generación: narrativas y políticas de la memoria en Argentina y Uruguay, Montevideo.
- Adriaensen, B. y Van Tongeren, C. (Eds.). (2018). *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Pittsburgh: Editorial Iberoamericana del IIII de Pittsburgh.
- Agamben, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguiló, M. y Foxley, A. (2010). *El edificio de los chilenos* [Película]. Producciones Aplaplac, Cuba: Les Films d'Ici, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC).
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Amado, A. (2003). Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria. *Revista Iberoamericana*, LXIX(202), 137-153.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Anaut, M. (2017). *Humor, entre la risa y las lágrimas. Traumas y resiliencia*. Barcelona: Gedisa.
- Arenes, C. y Pikielny, A. (2017). Que tu viejo rompa el silencio. *Anfibio*. Recuperado de <http://www.revistaanfibio.com/cronica/que-tu-viejo-rompa-el-silencio/>
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

29 En esta línea, me distancio de la oposición que establece Gatti (2011) entre las narrativas del sentido y de la ausencia del sentido y prefiero explorar la tensión que las producciones de HIJOS articulan entre ambas.

- Argento, A. (2013). *La guardería montonera: La vida en Cuba de los hijos de la Contraofensiva*. Buenos Aires: Marea.
- Ávila, B. (2012). *Infancia clandestina* [Película]. Argentina.
- Aznárez, L. (2018). *Hijitud: una alternativa conceptual para caracterizar la experiencia de quienes tuvieron padres presos en la dictadura uruguaya (1973-1985)*. Ponencia presentada en el Conversatorio Segunda Generación: narrativas y políticas de la memoria en Argentina y Uruguay, Montevideo.
- Basile, T. (2018). *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*. Serie Nuevo Siglo. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Benjamin, W. (1988). El narrador. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Blejmar, J. (2012). “Ficción o muerte”. Autofiguración y testimonio en *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad. Crítica Latinoamericana*.
- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bruzzone, F. (2009). Entrevista realizada por Matías Méndez en Buenos Aires en junio. *Cuento mi libro.com - Félix Bruzzone - Los topos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nXvkDQYxNfA>
- Bruzzone, F. (2012). *Entrevista a Félix Bruzzone*. (17^a Feria Internacional del Libro de Lima). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WXNt-ZiA5HDA>
- Bruzzone, F. (2014). *76. Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.
- Carri, A. (2003). *Los rubios* [Película]. Argentina/Estados Unidos.
- Chiani, M. y Sánchez, S. (2015). Entre quebrados y leales: Sobre *Una muchacha muy bella* de Julián López. Ponencia presentada en el *IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Lectores y lecturas*, La Plata.
- Ciancio, M. B. (2013). *Sobre el concepto de postmemoria*. Instituto de Filosofía: Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC.
- Croatto, V. (2015). *La guardería* [Película]. Argentina: Producción: Cepa/INCAA.
- Cueto Rúa, S. (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata* (Tesis doctoral). La Plata: FaHCE-UNLP. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf>

Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as

- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. (Letras críticas).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Figueras, M. (2003). *Kamchatka*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Freud, S. (2012). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Friedlander, S. (Comp.). (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Gelman, J. y La Madrid, M. (1997). *Ni El Flaco Perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, Espejo de La Argentina.
- González, C. (2016). Mitos, íconos y consignas de la militancia revolucionaria en la narrativa argentina del siglo XXI. En C. González y A. Sarría Buil (Eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI* (pp. 63-87). Madrid/Buenos Aires: Postmetropolis Editorial/Prohistoria Ediciones.
- González, C. y Sarría Buil, A. (Eds.) (2016). *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*. Madrid/Buenos Aires: Postmetropolis Editorial/Prohistoria Ediciones.
- Hirsch, M. (2008). The generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Inama, R. (2018). Entrevista a Verónica Sánchez Viamonte. Programa radial *Hijos de 30.000*. Recuperado de <https://radiocut.fm/audiocut/los-libros-de-la-buena-memoria-por-ramon-inama-magdalufi-fragmentos-de-un-discurso-amoroso/#f=radio&l=related>
- Jelin E. (2010). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kaufman, S. (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En E. Jelin y S. Kaufman (Eds.) *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kordon, D. y Edelman, L. (2007). *Por-venir de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

- LaCapra, D. (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo.
- Levi, P. (2011a). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Océano.
- Levi, P. (2011b). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Océano.
- Logie, I. (2016). *Una muchacha muy bella* de Julián López o el gesto reparador de la escritura. *Acta literaria*, 52, 59-79. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-68482016000100004&lng=es&nrm=iso
- Logie, I. (2018). ¿Postmemoria en el Cono Sur? Sobre la aplicabilidad de un concepto. En L. de Vivanco y T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Aproximaciones críticas a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 275-291). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Lojo, M. R. (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- López, J. (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Merbilhaá, M. (2001). Juan Gelman y Mara La Madrid, *Ni el flaco perdón de Dios*, Buenos Aires, Planeta, 1996. *Orbis Tertius*, 4(8), 179-180.
- Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Páez, N. (12 de agosto de 2013). La aparición de la novela más que una catarsis fue una reparación (Entrevista). *Tiempo Argentino*.
- Peller, M. (2009). La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. *Question*, 1(22).
- Peller, M. (2016). La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina. En Pittaluga, R., Giordano, J. P. y Escobar, L. A. (Coords.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente* (pp. 115-141). Santa Fe: María Muratore Ediciones.
- Pérez, M. E. (2012). *Diario de una Princesa Montonera. 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Piñeyro, M. (2002). *Kamchatka* [Película]. Argentina/España.
- Prividera, N. (2008). Plan de evasión (texto leído en la presentación de *Los topos*, de Félix Bruzzone). *Hacia el Bicentenario*. Recuperado de <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/plan-de-evasion.html>
- Rancière, J. (2005). El viraje ético de la estética y la política. Conferencia dictada en Chile en la Universidad ARCIS. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/JacquesRanciere.html>

Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as

- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Reati, F. (2015). Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina. *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal*, 5, Dossier *Las tramas de la memoria* (T. Basile y A. Trigo, Eds.). Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html>
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Roqué, M. I. (2004). *Papá Iván* [Película]. Argentina/México: Centro de Capacitación Cinematográfica, CONACULTA/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rosano, S. (2017). Efectos transmediales en las construcciones de memoria. *El taco en la brea*, 4(6), 158-173.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.
- Sánchez Viamonte, V. (2018). *Magdalufi*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas.
- Saporosi, L. (2018). *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/desaparecidos/as. La construcción de un archivo afectivo* (Tesis de maestría). FaHCE-UNLP. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1581>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (7 de diciembre de 2008). Condición de búsqueda. *Diario Perfil*.
- Semán, E. (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.
- Semprún, J. (1997). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Straccali, E. (2017a). La máquina imposible. En E. Straccali y B. Crisorio (Coords), *Atlas de la poesía argentina* (pp. 295 -311). La Plata: Edulp.
- Straccali, E. (2017b). Entrevista a Julián Axat: performatividad y justicia poética.
- Suárez Córica, A. (1996). *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*. Avellaneda: Ed. de la Campana.
- Tavernini, E. (2016). Procesos de recuperación y negación de la voz filial en las poéticas de hijos de desaparecidos. La colección de poesía *Los Detectives Salvajes. Cuadernos de Aletheia*, 2. H.I.J.O.S. 20 años (pp. 40-52).
- Tavernini, E. (2017a). Poesía, política y memoria en la Argentina kirchnerista. La colección de poesía *Los Detectives Salvajes* (2007-2015). *Izquierdas*, 37, 33-53.

- Tavernini, E. (2017b). Los trabajos de Sísifo. El regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos. *Tintas, quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7, 145-160.
- Tavernini, E. (2018). *Poesía, política y memoria en la Argentina reciente. La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)* (Tesis de maestría). FaHCE-UNLP. Recuperada de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1690>
- Trelles Paz, D. (Sel. y pról.). (2016). *El futuro no es nuestro*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Urondo Raboy, Á. (2012). *¿Quién te creés que sos?*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Vezzetti, H. (1998). Activismo de la memoria: el escrache. *Punto de vista*, 62.

TESTIGOS IMPERTINENTES. LA MILITANCIA DE LOS PADRES EN LA NARRATIVA DE HIJOS

Cecilia González

Université Bordeaux Montaigne, Francia

La narrativa de Hijos sobre la historia argentina reciente entronca con modos de acercamiento al pasado nacional surgidos en la posdictadura. Elsa Drucaroff se ha referido a la recurrencia, entre los escritores nacidos en las décadas de 1960 y 1970, de ciertas manchas temáticas compartidas: fantasmas y aparecidos, filicidios, memoria falsa, mediación de lo real por el lenguaje, entre otras (Drucaroff, 2011 y 2018). También ha señalado continuidades con la entonación desenfadada que inauguraron libros tales como *Historia Argentina* (1991) de Rodrigo Fresán, las novelas de Carlos Gamerro o la amplia sombra que, desde otra poética, proyecta la escritura de César Aira en la narrativa de los que siguieron.

Si se toma en cuenta el tratamiento de la militancia revolucionaria de los años 60 y 70 en la narrativa de la posdictadura, resulta útil añadir a esta serie la novela *Guerrilleros, una salida al mar para Bolivia*, de Rubén Mira, publicada en 1993 y reeditada en 2007. Los jóvenes protagonistas de esta reescritura paródica del diario del Che, hecha en clave *ciberpunk* y distópica, reeditan literalmente la empresa de 1984 a fuerza de pilas implantadas activadas con cocaína, encarnando así la consigna de toda una generación: “Seremos como el Che”. Pero no lo hacen desde el futuro que soñaron los relatos emancipadores de la modernidad tardía sino –la referencia a Orwell lo subraya– desde el futuro de una era poshistórica de capitalismo global. Este acercamiento desacralizado a la imaginación política revolucionaria de los 60 y 70 –y al mismo tiempo crítico de los efectos del neoliberalismo aplastante que siguió a su derrota– se prolonga en libros fundamentales como *Las islas* (1998), *La aventura de los bustos de Eva*

(2004) y, más tarde, *Un yuppie en la columna Che Guevara* (2011) de Carlos Gamerro, cuyo reconocimiento hacia la novela de Mira es explícito (2003).

Reencontramos la entonación irreverente, el gesto de interpelación, el recurso a estilizaciones paródicas de materiales y formatos de la cultura de masas –géneros del horror y la ciencia ficción, relato de espionaje, cuento infantil, animación– en toda una zona de producciones cinematográficas y literarias de *Hijos*, rasgo que comparten con algunos de sus coetáneos. El modo (auto)irónico de la escritura es un dato que ha sido señalado repetidamente con respecto a *Memorias de una princesa montonera. 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez o *Los topos* de Félix Bruzzone (2008). Tempranamente se ha constatado también el carácter inaugural que, desde el cine, ha tenido la perspectiva de Albertina Carri en *Los rubios* (2003), sospechada de ligereza, trivialización o aun despolitización en su acercamiento a la generación militante de los 70.¹

Ahora bien, ya sea que subrayen una distancia o que, por el contrario, se piensen encarnando la voz y el cuerpo de los padres ausentes, la narrativa de *Hijos* se produce a partir de una ruptura del tiempo histórico que no solamente supuso la derrota de un proyecto político y las consecuencias de un dispositivo de exterminio sistemático de opositores por parte de la dictadura, sino también un corte de época y una reconfiguración de la experiencia del tiempo, de las maneras de concebir la relación entre el presente, el pasado y el futuro (Hartog, 2012), sus actores, sus proyectos. Son, en este sentido, irreductiblemente, escrituras del presente, inscritas en las coordenadas de una producción nacional y transnacional que reinventa las fronteras de la literatura y el arte, sus relaciones con lo real, en el siglo XXI.

Memoria afiliativa o familiar, testimonial o escrita por los “testigos de los testigos”, en sus páginas se identifican rasgos compartidos con una producción que, en el tramo final del siglo XX, renueva enfoques y procedimientos, hace visibles resortes de la construcción de una memoria cultural² de otros pasados de violencias políticas a partir de la perspectiva de sus herederos.

Dentro de estos rasgos figuran fundamentalmente la perspectiva genealógica, el sesgo transgeneracional del acercamiento al pasado y la necesidad de suplir, a través de la investigación o de la imaginación, una memoria incompleta o “agujereada” (Raczymow, 1986). “De mi viejo –recuerda en este sentido una de

1 Remitimos a los imprescindibles trabajos de Teresa Basile (2019), Jordana Blejmar (2016), Gabriel Gatti (2008), Ilse Logie (2016), Fernando Reati (2017). Con respecto a la producción cinematográfica temprana de *Hijos*, ver entre otros Amado (2009) y Aguilar (2010). Este trabajo presenta, por otra parte, reelaboraciones parciales de trabajos personales anteriores (González, 2013, 2016, 2018a y 2018b).

2 Para una reflexión detallada sobre las relaciones entre memoria individual, social, política y cultural, remitimos a A. Assmann (2010, pp. 40-44).

las jóvenes miembros de H.I.J.O.S. en *Panzas* (Bondarevsky, 1999, 32'10") – lo que tengo son imágenes inventadas, imágenes inventadas a través de una foto y relatos de familia que es lo único que me quedó, una foto y los relatos de la familia". El carácter a la vez propio e impropio del recuerdo, imaginado y vivido, experimentado y recibido bajo la forma de relatos, fotos, cartas, objetos, acerca la narrativa de Hijos de Argentina a lo que Marianne Hirsch definió como el "trabajo de la posmemoria" (2012), categoría que designa prácticas de mediación y expresión estéticas de las generaciones del después, susceptibles de reactivar memorias políticas y culturales desde la vivencia individual y familiar.³

También a través de sus prácticas, sus géneros, sus modalidades, la narrativa de Hijos se presenta como una literatura del tiempo presente. Comparte los desafíos de una literatura contemporánea que en otros contextos nacionales se ha ido alejando de perspectivas formalistas celosas de autonomías estéticas para proponer renovadas formas de transitividad (Vercier y Viart, 2008) con la realidad social, con la actualidad, con los capítulos mal cerrados de las historias nacionales. Los comienzos del siglo XXI asisten, por otra parte, a una expansión de las fronteras de la literatura (Gefen y Perez, 2019) que vuelve a ponerse en sintonía con sus diversos "afuera": periodismo, ciencias sociales, historiografía, prácticas intermediales, escritura en red y redes, renovados activismos artísticos, voluntad de reparación y cuidado del prójimo (Gefen, 2017).

En estas páginas estudiaremos algunos de los modos y estrategias mediante los cuales, desde los desafíos y formatos de esta literatura del presente, la narrativa de Hijos reconsidera y construye sus vínculos con el imaginario militante y la experiencia de la generación de los padres. En primer lugar, se verá cómo una zona de esta literatura ha diseñado –desde la experiencia artístico-política del escrache hasta publicaciones de mediados y finales de la década de 2010– un modelo familiar de la militancia que perdura en el tiempo. De manera general, la memoria de las generaciones del después es –como se sabe– predominantemente genealógica: sus figuras mayores son las de la transmisión, la filiación, el legado, la herencia, la reconstrucción de cadenas interrumpidas. Pero la

3 En el conjunto de la producción posdiktatorial, la perspectiva de Hijos no es homogénea: corresponde ya a las escrituras de lo que sería una segunda generación –generación de la posmemoria, familiar o afiliativa (Hirsch, 2012, p. 35)–, ya a lo que Susan Suleiman definió, refiriéndose también al Holocausto, como generación 1.5 (2002): la de los niños que, siendo ellos mismos víctimas del dispositivo exterminador, carecían de las claves de comprensión de los adultos con respecto a la experiencia vivida. Con respecto a la definición del concepto de "trabajo de la posmemoria", reproducimos enteramente el fragmento al que hacemos referencia: *"Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument in this book – strives to reactivate and re-embodiment more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone"* (Hirsch, 2012, p. 33).

relación entre familia y ciudadanía planteada por el caso argentino ha seguido un derrotero que le es propio, en la medida en que permitió menos privatizar una memoria pública que politizar una memoria familiar, generando nuevas figuras de la militancia desde donde interrogar a los años 60 y 70.

Declinando también de una manera singular rasgos transnacionales de las escrituras de los herederos de otras latitudes y de las coordenadas actuales de la literatura, la narrativa de *Hijos* se acerca al recorrido militante de los padres –del cual la muerte, la desaparición, el exilio es la expresión terminal– exponiendo en sus relatos mismos la dificultad del acceso al pasado, la precariedad de los resultados, la inestabilidad de las identidades. El proceso de una búsqueda que se hace investigación, que reúne y ordena un archivo, que convoca a testigos, que completa los huecos, se narra al mismo tiempo que los resultados que se van encontrando. La dimensión metaficcional y autorreflexiva de estos relatos plantea el problema –común a la historia y a la filosofía contemporáneas– de la accesibilidad al pasado, del carácter mediado del recuerdo, del carácter construido de toda versión. Paralelamente, el recurso a escrituras del presente como el diario, el blog, la *performance*, caracterizadas por la inestabilidad de las versiones, la instantaneidad de sus realizaciones, el carácter fragmentario y heterogéneo de su composición, reenvían a sujetos cuyas identidades se encuentran en permanente proceso de elaboración.

“ESTA MADRE ERA COSA PÚBLICA”: EL PERSISTENTE MODELO FAMILIAR DE LA MILITANCIA

Crecieron
las princesas
son mayores
que Andreíta, que Annie, que Rose, que sus madres.
Son mayores que Antígona y que Hamlet seguro,
Sobrevivieron.

Ya se tiñen el pelo y se ponen cremas.

Y siguen siendo princesitas huérfanas
De la revolución y la derrota

En el exilio eterno de la infancia (Pérez, 2012, p. 20)

Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS –su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé– y estaba de novia con un chico que yo conocía de Moreno (Bruzzone, 2008, p. 18).

En estas citas, Félix Bruzzone y Mariana Eva Pérez señalan con distancia y lucidez el sesgo familiar que las políticas de la memoria adquieren en la posdictadura argentina. El primero lo hace a través de una interferencia léxica entre vocabulario familiar y militante⁴ que señala uno de los cortes fundamentales con respecto a los modos públicos de la militancia de los 60-70: la politización de lo familiar y la familiarización de lo político. La segunda precisa, a través de la metáfora de la infancia como eterno exilio, la singularidad de un lugar de enunciación: el modo menor desde donde se construye la derrota como legado. Se trata de una infancia concebida como lugar prolongado de enunciación minoritaria, como posición que dura en el tiempo e irriga la voz del escritor adulto induciendo distorsiones temporales e inversiones genealógicas que desarrollan aquella “cualidad anacrónica” de la memoria de la que hablara Michael Rothberg, capaz de “reunir el ahora y el entonces, el aquí y el allí” (2018, p. 17).

Las dos referencias literarias de la cita vinculan a las princesitas argentinas con otros célebres hijos o hermanos: Antígona⁵ y Hamlet, que cruzan también la serie política y serie familiar gritando su exigencia de reparación en la plaza pública o ejecutando complejas venganzas en el espacio de la corte. Las referencias teatrales propuestas por Mariana Eva Pérez evocan aquella función de la tragedia en la sociedad ateniense postulada por Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet: “la verdadera materia de la tragedia es el pensamiento social de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración” (2001, p. 15, mi traducción). Y también con el uso del arte como intervención, en la célebre puesta en abismo orquestada por el príncipe Hamlet. Pero a diferencia de estos ilustres hijos, cuyo papel ante Creonte o el monarca usurpador es individual, la serie familiar argentina se ordenó, desde los años mismos de la dictadura y más tarde, en los 80 y 90, en sujetos colectivos ciudadanos –Madres, Abuelas, H.I.J.O.S.– que expresaron el daño y la exigencia de justicia en un plano no solamente jurídico –privado, individual– sino también político.

Como lo recuerdan Ana Amado y Nora Domínguez en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (2004), “desde los años 70 hasta la actualidad un encadenamiento familiar parece recorrer como metáfora, ficción o consigna política la inteligibilidad cultural del presente nacional” (p. 16). Poco antes, Josefina Ludmer (2002) veía también en la familia un sujeto público privilegiado en la ficción argentina del nuevo siglo, un “articulador que liga subjetividades y

⁴ En “Sueño con medusas”, un relato de 76, el narrador trabaja esta misma proliferación militante de las ramas familiares del movimiento de DD. HH. (Bruzzone, 2015, p. 73).

⁵ Sobre la reactivación de la figura de Antígona, ver los análisis propuestos en Amado y Domínguez (2004) y Basile (2019).

temporalidades en formas biológicas, afectivas, legales, simbólicas, económicas y políticas” (p. 111); una idea que retoma en *Aquí América Latina* (2010), cuando afirma que la forma familia y la forma memoria se declinan al mismo tiempo en la Argentina del 2000, hasta el punto en que “las políticas de la memoria son políticas de los afectos, y también políticas de la identidad, la filiación y la justicia” (p. 73).

Desde el ámbito de las ciencias sociales, Elisabeth Jelin ha destacado la dominante familiar de la memoria en la Argentina posdictatorial, un rasgo que se gesta durante la dictadura misma, en el campo de las asociaciones de DD. HH., como eficaz estrategia de resistencia capaz de disputarle el ámbito de lo familiar al discurso represor. La politización de lo familiar que nace en los primeros embriones de resistencia a la dictadura parece conllevar también la familiarización de lo político que se ha vuelto dominante con el correr de los años y la incorporación de H.I.J.O.S. a la escena política a partir de 1995. Como recuerda Jelin (2011) la legitimación de la voz ciudadana por el lazo de parentesco presenta aristas complejas a pesar de su innegable eficacia en cuanto a la exigencia de justicia que encarna. Como consecuencia de una convergencia entre parentesco y ciudadanía, se corre el riesgo –señala la autora– de producir una suerte de jerarquización entre quienes han sido directamente afectados y quienes no, y dificultar así “la formación de un colectivo ciudadano amplio que se haga cargo y asuma como propias las memorias de la represión” (p. 568).

Si bien es cierto que esto ha introducido el tema de la posición de los escritores o artistas que carecen de estos vínculos familiares directos (Basile, 2019, p. 58; Logie, 2016, p. 62, Reati, 2017), la extensión más allá del círculo de los herederos “literales” (Hirsch, 2012, p. 35) de la perspectiva de los hijos se ha ido consolidando en trabajos como los de Julián López (*Una muchacha muy bella*, 2013) o Lola Arias, con su trilogía de proyectos documentales sobre Hijos en la que incluye su propia historia familiar (*Melancolía y manifestaciones*, 2016).⁶

Lo cierto es que la subjetivación política de lo familiar que tuvo lugar en Argentina ha conseguido reunir, con diversos grados de alianza o de tensión según los autores, dos figuras pertenecientes a narrativas memoriales en principio heterogéneas: la figura de la víctima –sujeto de una narrativa jurídica– y la del militante derrotado –sujeto de una narrativa política–. Enzo Traverso ha señalado repetidas veces cómo el giro memorial de finales del siglo XX, concomitante con lo que Annette Wieviorka llamó la “era del testigo” (2009), generó una relectura

6 Sin olvidar, por otra parte, que la visibilidad pública de la figura del hijo, conquistada desde mediados de los años 90, dio lugar, en la década siguiente, a un corpus de novelas escritas desde su perspectiva por escritores de distintas generaciones. Entre ellos encontramos a Carlos Gamerro (*El secreto y las voces*, 2002), Luis Gusmán (*Ni muerto has perdido tu nombre*, 2002), Cristina Feijóo (*La casa operativa*, 2007), Blanca Lema (*Taper Ware*, 2009), Teresa Andruetto (*Lengua Madre*, 2010), Leopoldo Brizuela (*Una misma noche*, 2012).

del pasado en la que ya no hay vencidos sino solamente víctimas (Traverso, 2005, p. 16). En *Melancolía de izquierda* (2016), el historiador retoma esta idea: “A diferencia del discurso humanitario dominante que sacraliza la memoria de las víctimas ignorando, cuando no negando, su compromiso, la melancolía revolucionaria dirige su mirada hacia los vencidos” (p. 8). Para precisar luego que esta otra tradición memorial se distingue de las grandes epopeyas, banderas, héroes venerados y certezas sobre el porvenir que pudo alimentar otra zona de las culturas de izquierda (p. 9).

Generada a partir de mediados de los años 90, como la propia agrupación H.I.J.O.S., confirmada y aun institucionalizada a partir de la gestión de Néstor Kirchner y la escritura del nuevo prólogo del *Nunca Más* en 2006, la repolitización de la figura del desaparecido favoreció la emergencia de una memoria de la militancia de los 70. Dentro de este proceso, la narrativa de Hijos articuló de diversos modos estas dos líneas memoriales –humanitaria y militante– sumando la exigencia de justicia para con las víctimas a un trabajo de acercamiento, conocimiento, interrogación, sobre los derrotados.

Partamos de un testimonio precoz, tomado de la película *Panzas* de Laura Bondarevsky (1999), de una joven miembro de H.I.J.O.S. sobre su participación en los escraches organizados por la agrupación. Este testimonio enuncia una cadena significante que vamos a reencontrar a lo largo de los años, reelaborada. En ella la transmisión se dice a través de la figura de la encarnación, en la que el hijo presta el cuerpo o la voz y deviene médium de un retorno:

A mí me gusta mucho estar en los escraches, yo me pongo muy feliz porque es la sensación de estar en un lugar y de representar nuevamente esa energía que de alguna manera me transmitieron de chica ¿no?, que me transmitió mi viejo, es de alguna manera poder ser la voz de mi viejo, es poder ser parte de él y poder comunicarlo” (Panzas 19'44”, el destacado es mío).

El reclamo de justicia para con las víctimas puede –a través de la junción de la militancia pasada del padre y la militancia presente de la joven miembro de H.I.J.O.S.– generar ese punto de encuentro, aunque este último se defina aquí menos en términos ideológicos que éticos o existenciales: su cifra es la “energía”.⁷ La anulación de la distancia o su graduación ha sido, como se sabe, objeto de experiencias estéticas diversas, que van desde los fotomontajes de Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia* o, en el extremo opuesto, a la exhibición simultánea de la construcción ostensiblemente diferencial del legado en las

7 La construcción de la figura de los padres militantes a través de la etopeya es notable en numerosas producciones culturales de Hijos. Puede mencionarse, a modo de ejemplo, la selección de testimonios de familiares y compañeros de los padres realizada en *Los rubios*. La militancia se presenta ante todo como un estilo de vida alternativo, centrado en la vida cotidiana, donde lo político está permanentemente imbricado con lo privado y aun con lo íntimo, incluso en la cárcel. Para un análisis más detallado de estos procedimientos, véase González, 2013, pp. 173-176.

pelucas rubias de Albertina Carri. Años más tarde, en *Mi vida después*, Carla Crespo –hija de un combatiente del ERP– propone convertirse en “doble de riesgo” (Arias, 2016, p. 43) de su padre, una figura que Lola Arias transforma en uno de los ejes de su proyecto documental: el del *reenactment*. De este modo se reelabora artísticamente el proyecto de prestar el cuerpo introduciendo una separación que pasa incluso, como era el caso de *Los rubios*, por procedimientos de distanciamiento teatral de raíz brechtiana.

La militancia sigue construyéndose a partir de figuras del legado y la herencia en la narrativa reciente, como se ve en *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, reconocida periodista y militante, que narra la recuperación y el entierro de los restos de su madre, Marta Taboada. En 2019, Raquel Robles, miembro fundador de H.I.J.O.S. publica su última novela, *Hasta que mueras*, una ficción en la que una hija asesina imagina su tarea vengadora como gesto de continuidad con la militancia de su madre.

La militancia como legado en dos relatos recientes: *Aparecida* (2015) y *Hasta que mueras* (2019)

En *Aparecida*, en efecto, estas operaciones siguen mostrando toda la potencia de sus inicios. Marta Dillon testimonia aquí sobre la desaparición de su madre y sobre su propia infancia y adolescencia marcadas por su ausencia. El relato responde casi ejemplarmente a las pautas de las narrativas transnacionales de las generaciones del después: Marta Dillon lleva a cabo una investigación sobre las circunstancias de la muerte de su madre a partir de restos, documentos, trazas, entrevistas. Se pone a sí misma en escena reuniendo retazos de su historia. La dimensión genealógica de este trabajo queda inscripta en la dedicatoria misma: “... A mis hermanos, Santiago, Andrés y Juan. // A los nietos de Marta Taboada: Nana, Tomás, Renata, Furio y Julia. A sus bisnietos, Jade y Marco. Y a quienes vengan llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra” (2015, s/p).

Esta última frase, ambivalente, abre sobre la constitución de un colectivo de memoria que supera la serie familiar: quienes se inscriban en la “genealogía” pueden ser tanto las generaciones futuras como los descendientes directos de Marta Taboada. La ambivalencia domina también la referencia al álbum familiar. Los *family frames* estudiados por Hirsch en su trabajo de 1997 aparecen ya en la fotografía de la portada, que muestra a la madre en la playa en una reproducción que no ahorra las “marcas” del paso del tiempo. A ella se suman, además de la dedicatoria, una cita de Hélène Cixous (figura referente de la segunda ola feminista que abre el encuadre del texto a través de su nombre, ya que no a través del contenido de la cita, a otras constelaciones militantes), y un texto también breve donde se describe una foto: “frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo” (2015, s/p). En el cierre del libro, que coincide con la preparación y

el desarrollo del entierro, la tensión –pero también la composición– entre lo privado y lo público se tematiza:

Mi hermano Santiago, sobre todo, clamaba por una mamá en singular, la única que quería recordar, siempre con una sonrisa en los labios. Pero yo no podía cumplir ese deseo, esta madre era cosa pública, tenía que reponer su lugar en la historia, el valor de un corazón generoso para mover al mundo (Dillon, 2015, Emp. 2402).

En este entierro que es manifestación, las “otras hermanas de H.I.J.O.S.” (Emp. 2290), las otras amigas, son convocadas también (Mullaly, 2016; Rosano, 2017). Entre ellas, Lucila Quieto, “la que a fuerza de querer una foto con su padre desaparecido había inventado para todos la forma de crear esa imagen deseada” (Emp. 2317). En esta referencia a la precoz exposición *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), retomada y completada en *Filiación* (2013), se anuda la condensación de las dos series: el duelo del padre deviene la invención de un procedimiento que afecta a un colectivo.

Un gesto análogo realiza Raquel Robles en *Hasta que mueras*, texto ficcional, metaficcional incluso en virtud de sus reflexiones sobre la oposición entre la escritura de una novela y la “otra” escritura, la que parte de la entrevista a la hija y de la permanente actualidad de una historia no cerrada. En el paratexto final del libro, la autora agradece, entre otros, a cuatro miembros de su generación que le “donaron su villano favorito para que pudiera morir en esta novela” (2019, s/p), integrando una dimensión colectiva generacional en la ficción. El personaje de la hija vengadora anuncia la asunción generacional de la misión, al tiempo que esboza las distancias que median entre su propia representación de la militancia de los 70 y la experiencia de la madre:

No hubo un momento específico. Lo supe, siempre. Digo, siempre creí que alguien los iba a matar. Fue pasando el tiempo y nadie hacía nada. Marchas, sentadas, firmas, cosas así. No tenía particular interés en ser yo, pero nadie lo hacía. Me imaginaba que mi mamá cuando se iba a las reuniones con los compañeros se juntaba a pensar planes para asesinarlos, para poner la balanza un poco más en equilibrio. Creía que les correspondía a ellos, porque ellos eran los ofendidos, ellos habían hecho esa guerra. Me sorprendió saber que no. Que pensaban en las elecciones, en las organizaciones de masas, en el trabajo en los barrios (p. 57).

La novela trabaja una vez más con el establecimiento de un linaje de militancias, la de la madre con sus compañeros, la de las movilizaciones y acciones de la generación siguiente. Pero en esta transmisión interfieren las versiones del pasado que se afrontan, las representaciones cristalizadas y reductoras de la militancia identificada con la guerrilla. El discurso de la guerra revolucionaria, el recurso a la violencia propia –existente pero problemático, sujeto a intensos debates en el seno de las organizaciones– le llega a esta hija vengadora desde la lisura de su

acercamiento presente a las prácticas del militantismo de la generación anterior. El legado que recoge –“supe que me tocaba a mí” (p. 57)– se basa, como lo pone de manifiesto este fragmento, en una incomprendión o desconocimiento de las prácticas de culturas políticas radicales, de sus debates y dilemas, históricamente situados. La novela de Robles encuentra así, en la problematización misma de la “historia recibida” (Young, 1997) sobre la militancia de los años 60 y 70, una preocupación que atraviesa a otros escritores de la posdictadura, como sucede con Martín Kohan en *Museo de la revolución* (2006).

TRANSITIVIDAD E INTERVENCIÓN: LA EXTENSIÓN DE LAS FRONTERAS DE LA LITERATURA

Aparecida de Marta Dillon, texto inclasificable desde el punto de vista genérico –escritura factual, testimonial, privada, pública, novelesca, periodística, poética, militante– responde a otro de los rasgos propios de una literatura contemporánea que se aleja –a pesar del innegable prestigio del que esta goza aun en la academia– de una literatura autocentrada, formalista. El entierro de Marta Taboada, que cierra el libro, se describe como un rito fúnebre organizado como una manifestación artístico política que convoca, por otra parte, a varias Hijas conocidas por su producciones cinematográficas, fotográficas, literarias: Albertina Carri, Lucila Quieto, Raquel Robles, entre otras, participan en la creación colectiva del objeto-caja-urna en el que la función ritual y política del arte se afirma en un desborde pre o posautonómico.

El cuestionamiento de las fronteras de la literatura forma parte de un debate y una reflexión que exceden el ámbito de la narrativa de Hijos, pero que esta integra generando modos específicos de acercamiento al pasado. Desde el mural, el testimonio, el activismo artístico, los diversos formatos no ficcionales de la literatura, la poesía, el teatro, el afiche, el documental, el “frente cultural” de las nuevas izquierdas latinoamericanas de los 60 y 70 propugnó un arte de intervención orientado a la transformación de realidades sociales y políticas. Los movimientos de derechos humanos y los colectivos de artistas que los acompañaron hicieron perdurar esa vocación de activismo artístico que –desde el siluetazo o las acciones del Grupo de Arte Callejero (GAC), entre otros– ocuparon de hecho una posición opuesta a la que, desde la academia y ciertas zonas del campo literario como el grupo Shangai y luego Babel, ostentaron una reivindicación de la autonomía de inspiración adorniana, como supuesto lugar de resistencia a lo que veían como una ineluctable recuperación por parte del mercado. Este debate ocupó los primeros tiempos de la posdictadura y los primeros años 90.

La narrativa de Hijos se instala ya en otro lugar, posterior a la crisis del 2001, por un lado, heredera de las prácticas estéticas y artísticas del campo de la militancia en DD. HH. De manera más general, se vincula también con usos

de la literatura vigentes en otras latitudes. Desde finales de los 70, afirma en este sentido Dominique Viart refiriéndose a la literatura francesa, el retorno del sujeto –bajo las más variadas formas de la autoficción y otras escrituras del yo– y del acontecimiento, que viene a menudo de los debates de la esfera pública, vuelven a convertirse en materia literaria. Esta vocación de reflexión, intervención, investigación, signa cierta literatura del presente donde este coincide con la “actualidad apremiante de ciertas cuestiones históricas aun mal resueltas”, que van de la Shoah a la colonización o a los procesos de descolonización de los años 50 y 60.⁸ La escritura del presente es, por así decirlo, “centrífuga” (Viart, 2012, Emp. 643). En el mismo sentido abundan Alexandre Gefen y Claude-Pierre Perez (2019) cuando constatan la extensión –y el debilitamiento– de sus fronteras que caracteriza a la literatura de la vuelta del siglo:

A finales del último siglo, hubo quienes se plantearon –filósofos o estudiosos de la literatura– la cuestión de las fronteras de la ficción. Eran las épocas en que el paradigma lingüístico y el giro posmoderno acercaban toda forma de narración a la ficción, a riesgo de fragilizar su valor de verdad. Esto fue el panficcionalismo. Ahora estamos en un momento de escrituras en redes, narraciones seriales, literatura de intervención. La pregunta que se plantea hoy es más bien dónde se encuentran –si existen– las fronteras de lo literario (2019, sl/p).

El acercamiento de la narrativa de Hijos a la militancia de los padres responde a diversas funciones: intervenir, testimoniar, reconstituir genealogías perturbadas, elaborar un duelo individual o colectivo, comprender un proyecto, distanciar relatos memoriales cristalizados o mitificados. Pero esta renovada transitividad de la literatura contemporánea en la que se inscriben, no significa una vuelta atrás, hacia postulados de realismo, transparencia u objetividad de formatos anteriores de relación entre literatura y realidad. En sus maneras de aproximarse al pasado, estas narraciones conservan la marca de la gran sospecha posmoderna (ver Prstojevic, infra). Como en otras latitudes, su escritura de la historia se presenta bajo el signo de la mediación: mediación del documento de archivo textual e iconográfico, del testimonio, de los discursos mediáticos, de las producciones de la literatura y de las otras artes. De lo que se trata no es de restablecer la verdad de los hechos a partir de una transparencia o de una accesibilidad no cuestionada al pasado. El sujeto que soporta el trabajo de acercamiento a la historia se exhibe en toda su precariedad: la memoria propia es incompleta, imperfecta, sesgada, engañososa; los materiales de archivo necesitan ser seleccionados, dispuestos en una narración que les dé sentido. La memoria

⁸ Viart señala, con respecto al caso francés, que “Es lo que muestran los libros que evocan las huellas aún no cicatrizadas de la guerra de Argelia (...) cómo durante las décadas anteriores el acento estuvo puesto en la Primera Guerra Mundial, luego en la Shoah. Hoy es la Colonización lo que se vuelve a tratar, a interrogar, al igual que la Comuna recobra una nueva ‘actualidad’ en los libros de Didier Daeninckx o de Marie Cosnay” (Emp. 493, mi traducción).

es el fruto de un trabajo lindero a la vez con la investigación y con la ficción: por la propia empresa de la narración, por un lado, por la necesidad de que la imaginación cumpla un papel de suplemento de lo no recordado, lo no sabido, lo inaccesible a partir de las fuentes.

El protocolo de la investigación y la puesta en escena de la génesis del relato

En la producción francesa actual de las generaciones del después se destaca la figura del historiador Iván Jablonka, que convierte en programa histórico literario estas escrituras híbridas –signadas por la factualización de lo ficcional y la ficcionalización de lo factual– que se vienen practicando bajo las formas más variadas del testimonio, la autoficción y la no ficción, pero que adquieren un sesgo particular en las generaciones de la posmemoria latinoamericanas y europeas.⁹ Así, en el comienzo de su *Historia de los abuelos que no tuve. Una investigación* (2012), Jablonka anuncia un programa sistematizado dos años más tarde en *La historia es una literatura contemporánea* (2014): “Pensada simultáneamente como biografía familiar, obra de justicia y prolongación de mi trabajo de historiador, mi investigación comienza. Es un acto de engendramiento, lo contrario de una investigación policial, y me conduce naturalmente al lugar donde nacieron” (2012, Emp. 256).¹⁰

El doble protocolo de la investigación y la búsqueda (ver Luba Jurgenson, *infra*) genera uno de los dispositivos narrativos más recurrentes en las producciones de las generaciones del después, característico, por otra parte, de las formas contemporáneas del “relato de filiación” (Viart, 2011, p. 199). Jablonka lo convierte en puerta de entrada para plantear una nueva relación entre la literatura y lo real: “para teorizar una literatura de lo real, no hay que partir del realismo, sino de las ciencias sociales cuando estas ponen en práctica una investigación” (2014, Emp. 545). En este caso, los protocolos de la investigación académica –entrevistas a descendientes de testigos, a sus propios padres y familiares en cuanto testigos, trabajo en archivos históricos, viajes y

9 Entre los numerosos ejemplos de este tipo de narrativa, destacamos algunos títulos procedentes de diversas áreas y memorias: *Una historia familiar del miedo* (2006) y *Viera Gran. La acusada* (2010) de la escritora polaca Agata Tuszynska; *Soldados de Salamina* (2001) y *La sombra del monarca* (2017) del español Javier Cercas; *El fin del Homo sovieticus* (2017) de Svetlana Aliévich, ganadora del Premio Nobel de Literatura. Por no mencionar las dos controvertidas novelas de Jonathan Littell, *Las benévolas* (2006) y de Yannick Haenel, *Jan Karski* (2009).

10 “Una reflexión sobre la escritura de las ciencias sociales permite interesarse por la forma de la investigación, pero también abordar bajo una luz nueva la cuestión de las relaciones entre la literatura y lo real. Negándose a identificar la literatura con la novela y las ciencias sociales con un no-texto académico, eligiendo encarnar un razonamiento en un texto, se llega a otra manera de hacer ciencias sociales y a otra manera de concebir la literatura” (Jablonka, 2014, Emp. 5425, mi traducción).

desplazamientos a los lugares de los hechos— se acompañan en su escritura con la exhibición de una primera persona enteramente involucrada, en su subjetividad, en su afectividad, en sus lazos familiares presentes, con la historia que narra. Más aun, rasgo por excelencia del acercamiento al pasado de las generaciones del después, completa con su imaginación los huecos del rompecabezas —siempre incompleto en algún punto— lo que lo convierte en versión, o especulación. Una razón más para alejarse del modelo de la investigación policial en su búsqueda de restablecimiento de la verdad. El pasado retrocede como un enigma en sus zonas de sombra, que solo la imaginación puede completar como suplemento de lo real deslizándose, incluso en el uso de los tiempos verbales, del pasado al presente.¹¹ La figura del abuelo, por otra parte, se construye a partir de una constelación de interacciones que integran la memoria del judeocidio a la memoria comunista y desborda hacia el lugar del refugiado y el indocumentado (“los indocumentados de mi familia”, Emp. 1993). A través de esta identificación múltiple se esboza una continuidad con un presente donde amenaza la ominosa presencia de la extrema derecha francesa y europea.

Como *Aparecida*, este libro desborda las fronteras genéricas y los protocolos especializados de escritura, para presentarse como una intervención en los debates del espacio público. Ambos textos se organizan a partir de una memoria que pone en escena una investigación, histórica o personal, que convoca masivamente el archivo (fotos, cartas, documentos administrativos), el testimonio de los sobrevivientes —vivido o transmitido por la generación anterior—, el posicionamiento dentro de los debates políticos y los usos públicos del pasado de la sociedad francesa de hoy, la escritura autobiográfica que comporta el acto testimonial del “testigo del testigo”. En este punto, su acercamiento a otros trabajos de la posmemoria es manifiesto.

Estas formas de integración entre investigación y puesta en escena de la investigación, trabajo con el documento de archivo y enunciación en primera persona, acercamiento al pasado e intervención en los debates memoriales y políticos del presente son recurrentes en la producción de los Hijos de Argentina. Aparecen ya en el cine de los 2000 a través de documentales subjetivos como *Papa Iván* de M. I. Roqué, de 2004 y *M.* de Nicolás Prividera, de 2007, por ejemplo, o de ficciones documentales como *Los rubios*. En ellos la reconstitución de las

11 Sobre la muerte de Matès, entonces: ... es posible imaginar cualquier cosa, liquidación, tifus, agotamiento, suicidio, evasión frustrada, pero en realidad su vida y mi relato no tienen final; Matès deja de ser, su vida se deshilacha como los jirones de cadáveres que se mezclan a la tierra de las fosas comunes, su existencia abandona este mundo (...) Matès Jablonka ya no está (...) ¿Lo mataron porque sí? ¿Pensó que el capitalismo fascista lo demolía por comunista, el antisemitismo hitleriano por judío, la locura humana por ser humano? ¿Entró en la muerte con los ojos abiertos? *Matès se hunde en la desesperación. El hombre invencible abandona. Su alegría legendaria –“canta y, por donde va, la gente se pone a cantar”– se apaga despacio, como una vela al amanecer* (Emp. 5472, las cursivas me pertenecen).

circunstancias de la desaparición de los padres se acompaña de una empresa personal de conocimiento, interpellación y aun cuestionamiento de su militancia (Amado, 2009; Aguilar, 2010; Oberti y Pittaluga, 2006).

También la narrativa del giro autoficcional (Blejmar, 2016) recurre a este dispositivo, como es el caso, por ejemplo, de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2011), que parte de una metáfora –compartida por otra parte con Lola Arias–: “los hijos son detectives de los padres” (Arias, 2016, p. 10 y Pron, 2011, p. 12). El dispositivo se duplica en la novela dado que el propio padre del narrador lleva a cabo una investigación sobre la desaparición de Alicia Burdisso, de la que él toma conocimiento y de la que da cuenta en las páginas de la novela: las piezas de estos expedientes –fotografías, volantes, artículos de prensa– son comentados o descritos por el narrador. El mismo régimen de narración a partir de un soporte visual tiene lugar en la escena que concluye el libro, en la que madre e hijo miran el álbum familiar. También aquí la imagen del narrador se desfigura en la foto Polaroid hasta casi desvanecerse, junto con la memoria familiar: “las fotografías comienzan literalmente a borrarse entre nuestros dedos”, insiste (p. 223). El hijo ocupa el lugar del que accede a la anamnesis –saliendo del sopor de su residencia europea y sus medicamentos– y consigue formular las preguntas justo antes de que la memoria de los testigos se deshaga. Estas anudan una vez más las memorias de las víctimas –representadas aquí por Alicia Burdisso– y la memoria de la militancia –la del padre que ha sobrevivido a la dictadura y ahora está muriendo–: “A tu padre no le apena haber peleado la guerra: solo le apena no haberla ganado” (p. 224), concluye la madre.

A estas distintas vertientes del doble relato de la investigación y la del objeto de la búsqueda se añaden otras, que retoman de manera elíptica, fragmentaria o francamente desviada, este dispositivo narrativo. *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba constituyen –pese al carácter casi opuesto de sus respectivos gestos– dos ejemplos de estos usos desviados del dispositivo de la investigación.

La novela de Bruzzone y su “desestabilización de los discursos de la memoria (...) operantes en la cultura argentina” (Portela, 2010, p. 182), parte de una derivación de los tópicos del relato de la búsqueda –del hermano apropiado, de Maira– y del proceso de construcción de la identidad que se resuelven en la construcción de genealogías desquiciadas y proliferantes (Basile, 2019, p. 156 y siguientes). Retomando la tarea de Lela, ocupando su lugar cuando la abuela muere (Bruzzone, 2008, p. 41), el narrador, fundamentalmente, busca:

Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con sus padres y – si éramos hermanos, con el mío– y ser, de cierta forma, su hermano mayor, que también es ser como una especie de padre. Tres padres en uno (Bruzzone, 2008, p. 128).

Esta búsqueda se narra a partir de referencias, distanciadas por el tratamiento paródico, de personajes y códigos propios de géneros de la cultura de masas como el policial, el relato de espionaje o el cómic y sus versiones televisivas. De este modo deriva en investigación (p. 41): “La persecución duró bastante –afirma así el narrador– Maira entró a un supermercado y no compró nada. Podía ser una espía o algo así, una agente” (p. 45). La fotografía, elemento mayor del archivo, es objeto de una representación distorsionada –desfiguración de lo figurativo–, que no carece de acentos autorreferenciales y metafíctionales: la abuela repostera reproduce, en efecto, la cara del nieto perdido que cree haber visto en Brasil en el decorado de una torta de cumpleaños: “dibujó en glasé una Copacabana desierta, como en las fotos de antes, y un joven algo difuso, corona de flores en la cabeza, labios rojos, lo único nítido en toda la figura, que saludaba desde atrás de una palmera” (2008, p. 29). Igual procedimiento de distanciación produce el tratamiento del *ethos* heroico –uno de los tópicos de la narrativa de esta generación– que recurre a dobles complementarios para cernir la figura del padre militante: papá Batman está acompañado en el sueño por sus dos hijos “Robin”, Maira y el narrador mismo (Bruzzone, 2008, p. 69). Sus dobles opuestos son el Alemán, que concreta la transmutación de uno en el otro tras la operación del protagonista (p. 189), y el padre de los recuerdos de familia, potencialmente entregador, culpable de la muerte de la madre a los ojos de la familia. A través de estas operaciones Bruzzone toma por objeto no tanto el pasado de la militancia de sus padres, sino los propios discursos memoriales y las prácticas de las agrupaciones de derechos humanos durante los años 1990 y 2000: la búsqueda de los familiares desaparecidos, la transmisión intergeneracional, las manifestaciones de H.I.J.O.S., la epicidad de las narrativas militantes, el trabajo de reconstrucción de lazos familiares y procesos de identidad interrumpidos o desviados por los efectos del aparato represivo. Estos son sus materiales.

Alejada de la ficcionalización proliferante de Bruzzone, *Los pasajeros del Anna C* de Laura Alcoba (2012) declina también el protocolo de la investigación de manera singular. La narradora recopila y reescribe en este libro los recuerdos de un viaje que sus padres realizaron a Cuba, entre los años 66 y 68, durante el cual ella nació y del que volvió con un mes de edad a bordo del barco *Anna C*. Antes de incorporarse a la lucha armada en Argentina, sus padres, que proyectaban integrar la guerrilla del Che, conocieron durante su entrenamiento cubano a quienes serían algunos de los principales líderes de la agrupación Montoneros unos años más tarde. El dispositivo es anunciado de entrada:

Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana (...) yo me he perdido muchas veces, lo confieso (p. 13).

El libro propone un enfoque atípico sobre la experiencia de la militancia. En primer lugar, desplaza la temporalidad a un tiempo anterior al de la clandestinidad, la cárcel y el exilio que experimentaron ella y su familia y que retoma en otras de sus novelas como *La casa de los conejos* (2008). Este libro se singulariza también por la construcción de su posición de enunciación: Laura Alcoba ha vivido una parte de los hechos que narra sin poder recordarlos, puesto que se trata de las circunstancias de su nacimiento y sus primeras semanas de vida. La narradora saca partido de este lugar de enunciación paradójico: inicia el relato con una primera persona del plural, inclusiva, anómala para un narrador, testigo ocular que nada puede atestiguar de lo que dice. Los otros testigos también son presentados como fuentes inseguras: no recuerdan, “no se ponen de acuerdo”, “ni pueden dar certezas” (p. 11) de la fiabilidad de muchos datos. Este comienzo tiñe el conjunto del relato con una leve distancia irónica que atañe incluso a la identidad civil de la narradora/autora, perdida en el complejo juego de nombres propios, nombres de guerra e identidades ficticias propios de la vida en la clandestinidad, y de las infancias clandestinas: “Soledad no había cumplido aún veinte años, pero ya era madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, no puede recordarlo” (p. 12).

El registro del tiempo que ha pasado en el discurso de los testigos, como la exhibición de las marcas del discurso referido, señalan así, destacándolo, el ejercicio de construcción. La narradora se presenta como figura que rescata – pregunta, demanda, escribe, insiste, suscita – los últimos restos de una memoria que se pierde, aunque muchos de sus actores sigan estando vivos. Con todo, y a pesar de esta exposición de la tarea del narrador investigador, de su trabajo de reescritura de un recuerdo lagunar, el peso está puesto en la memoria, en la escucha y el intento por adoptar una perspectiva que recree lo más posible las expectativas de los jovencitos que viajaron a Cuba, “ateniéndose a lo que sabían y a lo que fundamentalmente ignoraban” (Sarlo, 2012, p. 216) del futuro. Esta perspectiva temporal aleja el relato de las narrativas del trauma histórico y constituye uno de los más claros intentos por capturar huellas del relato de la militancia que habitó a la generación anterior a partir de un ejercicio que combina el protocolo de la investigación con el suplemento de imaginación (Alcoba, 2012, p. 285) que aportan los trabajos de la posmemoria.

A través de sus diferentes estrategias y realizaciones, en resumen, el protocolo de investigación introduce una distancia con la confianza en la posibilidad de acceder plenamente al pasado. Cuanto más se acumulan testimonios, materiales de archivo, versiones más o menos imperfectas u olvidadizas, objetos testimoniales, más retrocede ese pasado, más espesor de incógnita cobra. Estamos lejos aquí de formas ingenuas de acercamiento a la historia reciente, basadas en la confianza en la reconstitución y la prueba o en la transparencia del lenguaje.

Por el contrario: la recurrente dimensión metaficcional y autorreferencial de estos escritos, la autoironía que despliegan en la construcción de sus narradores, señalan reiteradamente una distancia y una precariedad de la voz narrativa o enunciadora marcada por la incertidumbre y la fragmentación, como se verá en el punto siguiente.

Prácticas intermediales: escribir en presente

Si los relatos hasta aquí mencionados abren el ejercicio de la narración al material de archivo y declinan –con grados de ficcionalización diversos– el protocolo de la investigación, otra zona de esta producción desdibuja también los contornos de lo literario convocando modalidades semióticas o artísticas liminares: se trata, en este caso, de un desborde hacia prácticas de escritura no literarias como el blog, hacia la manifestación artística o performática lindera con la publicación del libro, o bien hacia la integración de la fotografía y el dibujo en la escritura.¹²

Los vaivenes entre la escritura del blog –fundamentalmente modificable, evolutiva– y la novela han sido estudiados por la crítica (Fisbach, 2016; Blejmar, 2016; Basile, 2019). En esta categoría se incluyen de manera ejemplar *Diario de una princesa mонтонera. 110% verdad* de Mariana Eva Pérez (2012) y *¿Quién te creés que sos?* de Angela Urondo Raboy, escritora y performer (2012). Las dos autoras son hijas de militantes mонтoneros desaparecidos y, en ambos casos, la militancia de los padres es un elemento central en la reflexión que se lleva a cabo. También en ambos casos, el blog precede a la publicación del libro y pauta la intermedialidad de una escritura fragmentaria y heterogénea que va recomponiendo los “pedacitos”¹³ de una identidad cuyo proceso de reparación se exhibe en un texto que se sitúa en un borde permanente entre lo literario y sus afuera.

La referencia al diario, tanto como el formato blog elegido como soporte inicial, interesan también aquí por su relación con el tiempo: son modalidades en las que el pasado se convoca a través de una escritura en tiempo presente. Ya

12 La intermedialidad (Méchoulan, 2017) o transmedialidad (Rosano, 2017), caracterizan también a las producciones cinematográficas, teatrales y artísticas de los miembros de esta generación, que es difícil, de hecho, no considerar en su mutua iluminación. No podremos tratar este aspecto aquí por falta de espacio, pero puede mencionarse, a modo de ejemplo, el uso de la fotografía y el documento de archivo en los proyectos documentales de Lola Arias en su ciclo de obras de los Hijos; el recurso a la animación en *Los rubios* de Albertina CarriFIGURA EN LA BIBLIOGR, del dibujo infantil y de la historieta en *La guardería* de Virginia Croatto o en *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila. *Filiación*, exposición organizada por Lucila Quieto en el Centro Cultural Haroldo Conti en 2013, se inicia con un texto de Mariana Eva Pérez. Los ejemplos pueden extenderse a una producción latinoamericana dentro de la cual podemos citar dos películas que recurren al dibujo, animado o no: *Postales de Leningrado*, de Mariana Rondón (2007, Venezuela) y *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló (2012, Chile).

13 Ver: <http://pedacitosdeangelita.blogspot.com/>

no es la duración y el ritmo de la investigación lo que estructura la narración, sino un principio de fragmentación y montaje que manifiesta otra de las caras de una escritura autobiográfica declinada, en el sentido que le da Serge Doubrovsky,¹⁴ como autoficción: una escritura en la que “el narrador (...) vierte *en el instante* una palabra libre, [...] autobiografía reunida en el presente caótico de su enunciación” (Viart, 2012, Emp. 339). O, en términos de Angela Urondo Raboy: “un espacio caprichoso y subjetivo. Un collage. Un álbum de retratos. Pedacitos de mí” (2017). La marca del blog genera un efecto de actualidad cuando, al mismo tiempo y paradójicamente, el formato papel fija y hasta cierto punto anula su carácter de acto. Pero el vínculo intermedial entre blog y escritura literaria permite que algo de la inmediatez del acto subsista.

Diario de una princesa montonera. 110% verdad (2012) reorganiza, por su parte, los pasos de la construcción del álbum familiar a partir del argumento de venta parodiado en la hipérbole del título. El carácter construido, armado, intervenido, del “diario”, se refuerza en el tratamiento de la fotografía, que se incorpora a la sintaxis narrativa como lo hace en el blog, con el mismo gesto de exhibición pública de lo privado. Las fotos reproducidas están dibujadas, escritas, comentadas, transformadas en *collage* o fotomontaje. Del mismo modo que la fotografía, en *Aparecida* (2015), mostraba las marcas del tiempo en sus ajaduras, las intervenciones presentes de fotografías del pasado alejan toda voluntad de inmersión retrospectiva. Se pone en un mismo nivel de jerarquía lo representado –perteneciente al tiempo pasado– y el gesto, presente, de la intervención.

En *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), la apertura de la novela hacia los exteriores de la literatura se anuncia en el espacio liminar del Epílogo y tiene dos vertientes: en primer lugar, se señalan las novedades judiciales ocurridas sobre el caso de la desaparición de Alicia Burdisso, objeto de la investigación del padre a lo largo de la novela. Pero también en el Epílogo se señala un espacio exterior –el del blog del escritor, hoy suprimido– escritura a través de la cual el padre discute la veracidad de lo narrado en la novela, y en la que el hijo defiende el régimen de veracidad –alternativo– de la ficción.

Al leer el manuscrito de este libro, mi padre creyó importante pese a ello hacer algunas observaciones con la finalidad de dar su visión de los eventos narrados y reparar ciertos errores; el texto que reúne esas observaciones y que resulta el

14 El concepto de autoficción ha suscitado definiciones diversas y no siempre compatibles. En 1977, Serge Doubrovsky acuña el término en el texto preliminar a su novela *Fils*: “¿Autobiografía? No (...) Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales; autoficción, si se quiere, de haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura de un lenguaje, fuera de la obediencia y fuera de la sintaxis de la novela, tradicional y nuevo” (1977, s/p, mi traducción). Para otras definiciones, fuera del conocido fragmento que le dedica Gérard Genette en *Ficción y dicción* (1991), véase la tesis de la escritora francesa Marie Darrieussecq, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec* (1997) y el ensayo de Vincent Coloma *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989).

primer testimonio de la clase de reacciones que este libro pretende provocar en primer lugar, se encuentran disponible bajo el vínculo <http://patriciopron.blogspot.com/p/el-espiritu-de-mis-padres-sigue.html> (...) (2011, pp. 237-238).

Más allá de la anécdota, interesa destacar que el pasado se presenta como objeto de una confrontación de versiones en una arena que traspasa los límites del libro. Un libro que, por otra parte, anuncia su dimensión de acto, de momento de construcción de una memoria común, familiar/pública, de carácter dialógico.

Otro tipo de imbricación intermedial es el que se organiza en *Soy un bravo piloto de la Nueva China* de Ernesto Semán (2011), autoficción de armado complejo en la que la identificación militante del padre, Luis Abdela/Elías Semán –maoísta o “chino” en la jerga militar– figura en el título mismo del relato y forma parte de la cadena de transmisión al mismo tiempo que la memoria de su desaparición. Los capítulos reunidos bajo el título “La ciudad” narran el retorno de Rubén al país para compartir los últimos días de su madre. El relato imaginado de la desaparición del padre tiene lugar principalmente en la sección “El Campo”. Los capítulos de “La isla” transcurren en un ámbito que podríamos llamar virtual, en el que recuerdos, imaginación y fantasía se entremezclan. Si bien la novela presenta un fuerte componente ficcional, también el padre de Ernesto Semán, Elías, desapareció durante la dictadura, en 1978. La novela gira en torno a esta ruptura fundamental que escindió en dos el tiempo biográfico de los miembros de la familia. Hace emerger en el presente un solo y único juguete. Se trata de Chinastro, regalo mítico traído de China por el padre, militante maoísta, a Rubén y Agustín. Preciosamente conservado entre los escasos tesoros de la familia Abdela, el juguete es a la vez objeto de transmisión, en la historia narrada, y objeto poético, en cuanto nudo significante que permite establecer ecos entre dos padres, el héroe y el antihéroe –Abdela y Capitán– y sus dos hijos, Rubén y Fausto.

Este régimen del objeto único que Rubén va a transmitir a su hijo por nacer afecta también a otros tres objetos legados por la madre: una carta del padre a Rosa/Monita –su madre–, una nota del abuelo y una fotografía, la única en la que los cuatro miembros de la familia están juntos. Frente a la abundancia y aun la proliferación –pensemos en el caso de M. de Nicolás Prividera (2007), por ejemplo– del álbum fotográfico, *Soy un bravo piloto de la Nueva China* reproduce una única fotografía. Pero esta reproducción no es un dato menor: los escasos materiales documentales retomados generan el borde testimonial cuyo complemento es una ficcionalidad reparadora.¹⁵

15 La sombra del padre muerto abre la novela (2011, p. 14) y también la cierra: en el final ya no hay padre muerto en el comedor (2011, p. 284). La transmisión intergeneracional queda asegurada a través del legado de Chinastro al hijo por nacer (2011, p. 280). Para un análisis más detallado de esta novela ver Logie (2016), Reati (2017) y González (2018).

La novela abarca así una compleja perspectiva generacional que, sin establecer equivalencias entre los padres en términos de roles o de responsabilidad, plantea el problema de cómo los hijos elaboran esas relaciones familiares atravesadas por las violencias de la historia argentina reciente. No se prohíbe incursionar del otro lado del espejo, imaginando los territorios inciertos del discurso interior del torturador. No se prohíbe establecer los puentes, aun contrapuestos, entre los hijos de los dos lados. Tampoco se prohíbe indagar en dos zonas que preocupan a otros escritores, artistas y cineastas de esta generación: la estatura heroica de los padres militantes y las consecuencias del *boom* de la memoria (Andreas Huyssen, 2002) que pueden llevar a formas de banalización o aun de mercantilización.

La toma de distancia con la epicidad de ciertos relatos militantes presente en el relato de Semán remite a planteos formulados ya en *Papá Iván* (2004), en *Los rubios* (2003) o, desde la ficción novelesca, en *Los topos* de Félix Bruzzone (2008), que conjura de diversas maneras la figura del padre heroico a través de sus referencias paródicas a superhéroes como Batman, Robin y los revolucionarios cubanos (pp. 69-71) o a la inquietante construcción del “Alemán papá” (p. 189). Recuerda también las “remeras estampadas con desaparecidos que de tan lejanos parecían estrellas de rock” (2015, p. 73) imaginadas por el narrador de “Sueño con medusas”. La denuncia de una eventual mercantilización de la memoria coincide, por su parte, con la crítica de Albertina Carri a lo que la cineasta ha denominado una “memoria de supermercado” (en Moreno, 2003). Sobre las facilidades y los formatos de esta recuperación, la última palabra la tiene el propio Luis Abdela: “Les agradezco el queso y dulce, de verdad. A usted y a su mujer, dijo Abdela señalando a The Rubber Lady con el mentón. Pero ustedes quieren transformar a La Isla en un parque de diversiones, con nosotros como principal atracción” (Semán, 2012, p. 270).

Hemos visto entonces, a partir de un corpus perteneciente a la narrativa de *Hijos* de los 2000 y 2010, que la perspectiva sobre la militancia de los padres se declina en modos y estrategias anclados en los desafíos de una literatura del presente manifestados en tres puntos fundamentales. En primer lugar, a través de la politización de la transmisión generacional, manifiesta en la construcción de genealogías militantes familiares. En segundo lugar, mediante la puesta en escena de la investigación y su convocatoria del archivo y las escrituras híbridas como rasgo de autoconsciencia sobre el carácter construido del pasado. Este punto, ampliamente compartido por las escrituras contemporáneas de las generaciones del después de otras latitudes, da lugar a dos corolarios: el primero, la reivindicación del papel de la imaginación, de la invención, en las reconstrucciones del pasado; el segundo remite a una forma de honestidad, de dimensión ética del gesto de presentar el pasado como versión, y no como verdad. El tercer punto, por último, vincula esta producción con los reacomodamientos actuales de una literatura global y tiene que ver con los desbordes de lo literario fuera de

las fronteras de la autonomía estética, a través de su conexión con las otras artes y medios, con formas reinventadas de la intervención, con la historia, las ciencias sociales, el periodismo. Cerramos este trabajo volviendo a Iván Jablonka, quien resume algunos de estos desafíos de la relación entre historia y literatura en los tiempos presentes: “Es inútil oponer científicidad y compromiso, hechos exteriores y pasión del que los consigna, historia y arte de narrar, porque la emoción no proviene del pathos o de la acumulación de superlativos: surge de nuestra tensión hacia la verdad” (2014, Emp. 5603, mi traducción).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Alcoba, L. (2010). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Assmann, A. (2010). Re-framing memory: between individual and collective forms of constructing the past. En K. Tilmans (Ed.), *Performing the past: memory, history, and identity in modern Europe* (pp. 35-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Blejmar, J. (2016). *Playfull Memories. The Autofictional Turn in Post-dictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan Memory Studies.
- Bondarevsky, L. (1999). *Panzas* [Película]. Buenos Aires.
- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bruzzone, F. (2015). *76. Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku.
- Carri, A. (2003). *Los rubios* [Película]. Argentina/Estados Unidos.
- Dillon, M. (2015). *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Galilée.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, E. (2018). El quiebre en la postdictadura. Narrativas del sinceramiento. En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol.12). *Una literatura en aflicción* (Dir. J. Monteleone) (pp. 287-315). Buenos Aires: Emecé.

- Fisbach, E. (2016). Los herederos de la memoria. Reconstrucción y deconstrucción en la militancia argentina de los 60. En C. González y A. S. Buil, *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI* (pp. 281-294). Madrid/Rosario: Posmetrópolis/Prohistoria.
- Fresán, R. (1991). *Historia Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Gamerro, C. (1998). *Las islas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gamerro, C. (2004). *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma.
- Gamerro, C. (2011). *Un yuppie en la columna del Che Guevara*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gamerro, C. (23 de noviembre de 2003). Rescates. *Página 12, Radar Libros*.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- González, C. (2013). *Figuras de la militancia. Los 70 contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos*. Habilitation à diriger des recherches, 8, Recuperado de. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01541853>
- González, C. (2018a). Testimonio y militancia (1995-2013). En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol.12). *Una literatura en aflicción* (Dir. Jorge Monteleone) (pp. 109-143). Buenos Aires: Emecé.
- González, C. (2018b). Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *Soy un bravo piloto de la Nueva China y El premio*. En M. A. Semilla Durán, S. Hernández y M. Rosier (Coords.), *Memoria de la ficción, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica. Alter/Nativas* (pp. 306-329). Ohio University Press/LCE Lyon 2. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/assets/files/ebooks/MEMORIA%20DE%20LA%20FICCION-FINAL.pdf>
- González, C. y Sarría Buil, A. (2016). *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*. Madrid/ Rosario: Posmetrópolis/Prohistoria.
- Gefen, A. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris: Corti.
- Gefen, A. y Perez C-P. (2019). Extension du domaine de la littérature. *Elfe XX-XXI/8 Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles, halshs-02430228.
- Hartog, F. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Le Seuil.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Jablonka, I. (2012). *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête*. Paris: Le Seuil.
- Jablonka, I. (2014). *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Le Seuil.
- Jelin, E. (2011). Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión. *Política y sociedad*, 48(3), 555-569.
- Kohan, M. (2006). *Museo de la revolución*. Buenos Aires: Mondadori.
- Logie, I. (2016). *Una muchacha muy bella* de Julián López. El gesto reparador de la escritura. *Acta literaria*, 52, 59-79.
- Lopez, J. (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2002). Temporalidades del presente. *Boletín/10*. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_publi/ludmer.pdf
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Méchoulan, E. (2017). *Intermédialité, ou comment penser les transmissions. Fabula / Les colloques, Crédit, intermédialité, dispositif*. Recuperado de <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- Mira, R. (2007). *Guerrilleros. Una salida al mar para Bolivia*. Buenos Aires: Diada.
- Moreno, M. (19 de octubre de 2003). Esa rubia debilidad. *Página 12, Radar*.
- Mullaly, L. (2016). Expansión de la militancia argentina de los sesenta-setenta: las hacedoras de memoria. En C. González y A. Sarría Buil, *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI* (pp. 293-315). Madrid/Rosario: Posmetrópolis/Prohistoria.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Pérez, M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Portela, E. (2010). Félix Bruzzone y la memoria anti-militante. *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 7(10), 168-184.
- Prividera, N. (2007). *M*. Largometraje documental. Argentina.
- Pron, P. (2011). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori.
- Raczymow, H (1986). La mémoire trouée. Paris: Pardès/3.
- Reati, F. (2017). Memoria de los hijos de desaparecidos. Una autoficción ficticia en *Una muchacha muy bella*. En E. Perassi y G. Calabrese (eds.), *Donde no habite el olvido: herencia y transmisión de testimonio en Argentina* (pp. 99-112). Milan: Di/Segni.

- Robles, R. (2019). *Hasta que mueras*. Buenos Aires: Factotum.
- Roqué, M. I. (2004). *Papá Iván* [Película]. Argentina/México: Centro de Capacitación Cinematográfica, Conaculta/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rothberg, M. (2018). *Mémoire multidirectionnelle. Repenser l’Holocauste à l’aune de la décolonisation*. Paris: Editions Pétra.
- Rosano, S. (2017). Efectos transmediales en las construcciones de memoria. *Revista del centro de investigaciones teórico-literarias*, 158-173.
- Sarlo, B. (2012). *Ficciones Argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar Dulce.
- Seman, E. (2011). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation. Thinking About Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59, 277-295.
- Traverso, E. (2005). *Le passé. Modes d’emploi*. Paris: La Fabrique.
- Traverso, E. (2016). *Mélancolie de gauche. La force d’une tradition cachée*. Paris: La Découverte.
- Urondo Raboy, A. (2012). *¿Quien te creés que sos?* Buenos Aires: Capital intelectual.
- Vercier, B. y Viart, D. (2008). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- Vernant, J-P. y Vidal-Naquet, P. (2001). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Tome 1). Paris: La Découverte.
- Viart, D. (2011). Le récit de filiation. En *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e – XXI^e siècles)* (pp. 199-212). En CH. Chelebourg, D. Martens y M. Watthee-Delmotte (Dirs.). Lovaina: Universidad de Lovaina.
- Viart, D. (2012). Introduction. Ecrire le présent: une littérature immédiate? En G. Rubino, G. y D. Viart, *Ecrire le présent*. Paris: Armand Colin.
- Wieviorka, A. (2009). *L’ère du témoin*. Paris: Hachette.
- Young, J. (1997). Toward a Received History of the Holocaust. *History and Theory*, 36(4), 21-43.

HIJAS AGUAFIESTAS. MEMORIAS Y EXPERIENCIAS DE LA SEGUNDA GENERACIÓN EN ARGENTINA

Mariela Peller

Universidad de Buenos Aires/Conicet, Argentina

*(...) la infelicidad como una forma de acción política:
el acto de decir no o de señalar los perjuicios como un presente en marcha
siempre afirma algo, desde el principio.
La promesa de la felicidad, Sara Ahmed*

INTRODUCCIÓN

La figura de la hija mujer se destaca en el universo de producciones y discursos elaborados por la denominada segunda generación en Argentina. Los discursos de las hijas sobresalen porque vienen a decir algo nuevo, algo no dicho hasta el momento. Las hijas llegan para perturbar los discursos establecidos. Pienso en Albertina Carri con su film *Los rubios* (2003), en Laura Alcoba con su novela *La casa de los conejos* (2008), en los dibujos de María Giuffra (2005) *Los niños del proceso*, en Lola Arias poniendo en escena *Mi vida después* (2009), en Ángela Urondo Raboy con su libro *¿Quién te creés que sos?* (2012), hasta llegar a las actuales hijas (o exhijas) de represores que están liderando la conformación de un nuevo discurso sobre la memoria social y reniegan de los actos criminales cometidos por sus padres.¹

1 En una obra reciente, María Moreno (2018) agrupa las obras de algunas de estas hijas, pero en relación con lo que ella denomina “sororidad estética”. Habla de H.I.J.A.S. para referirse a esas artistas que, sostiene, tienen una producción más de ovejas negras que de mujeres en duelo. Artistas que sin obediencias y sin seriedad producen obras que se enfrentan a las memorias habituales o

En *La promesa de la felicidad* Sarah Ahmed (2019) se dedica a estudiar qué es lo que produce la idea de la felicidad y cómo es asociada con determinados objetos, tipos de ser y elecciones de vida. Para cumplir su objetivo se dedica a pensar sobre la distribución social, temporal y jerarquizada de la felicidad, destacando la posición neurálgica que posee el ideal de la familia como un objeto causa de felicidad.

Como contrapartida de una historia de la felicidad en la que predomina la imagen de la feliz ama de casa y que tiene a la familia como centro, Ahmed rastrea en las figuras políticas de la mujer problemática y de la feminista aguafiestas, una historia de la felicidad alternativa o una historia de la infelicidad. Se trata de figuras que arruinan la felicidad de los otros porque destruyen algo que para esos otros era pensado como causa de felicidad. La aguafiestas recuerda historias que perturban la atmósfera familiar porque revela la asociación naturalizada entre ciertos objetos y la felicidad. Su puesta en duda de ciertos discursos establecidos como verdades hace que ella sea leída por los otros como una aguafiestas, y que estos pueden llegar a designarla como la causante de la infelicidad.

Desde la perspectiva de una historia de la felicidad, la familia no solo es un supuesto objeto feliz, sino que también es algo que se hereda. “Heredar la familia supone heredar la demanda de reproducir su forma”, escribe Ahmed (2019, p. 97). Recibir a la familia como un legado supone dejarse afectar de igual forma por las mismas cosas que quienes nos precedieron. En este heredar la familia y su horizonte de felicidad, la figura de la hija mujer tiene un papel primordial porque “la hija tiene el deber de reproducir la forma de la familia, lo que significa *adoptar la causa de la felicidad parental como si fuese la suya propia*” (p. 135). No es casual que para explicarnos el modo en que funciona una aguafiestas, Ahmed describa su propia experiencia como hija feminista sentada a la mesa de una familia convencional. Su experiencia de ser juzgada al reaccionar frente a un comentario problemático. En la mesa familiar se percibe la reacción de quien es leída como aguafiestas, mientras que el gesto violento del comentario pasa desapercibido (Ahmed, 2010, p. 582). Las aguafiestas muchas veces intentan no reaccionar para eludir comentarios negativos y miradas suspicaces: “Aquí va otra vez”. Una aguafiestas no quiere participar de la mesa de la felicidad: es allí una extraña, una extranjera.

A partir de estas ideas de Ahmed, mi escrito intenta responder qué hay en la figura de la hija, como posición enunciativa, que posibilita la perturbación de los discursos establecidos sobre la memoria del pasado reciente en Argentina. Me detendré en tres narrativas y experiencias: el film *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, la obra teatral *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2016 [2002])

automáticas. Por su parte, Ana Amado (2003) ha sido pionera en analizar las producciones de las hijas y los hijos desde una perspectiva que considera los estudios de género y la teoría feminista.

de Mariana Eva Pérez y la experiencia, surgida en 2017, de la aparición pública y conformación del colectivo Historias desobedientes, compuesto principalmente por hijas de represores. En cada una de estas experiencias se trata de la figura de la hija indiferente, la hija infeliz y la hija indigna.

Mi hipótesis es que estas hijas, al asumir la posición de la aguafiestas en lugar de la de quien debe reproducir el orden familiar –de la memoria–, generan aperturas y modificaciones que permiten imaginar nuevas relaciones entre parentesco, memoria y política. En suma, la pregunta central será ¿qué hace la figura de la hija aguafiestas en el contexto de la posdictadura argentina?

Para comprender las posibilidades perturbadoras que otorga la posición de hija será necesario recordar cuáles son los vínculos que la familia –como metáfora, pero también como institución social– ha mantenido con las políticas de la memoria en Argentina.

FAMILIA, MEMORIA Y POLÍTICA

La familia ha sido una figura central en los discursos elaborados por los militares durante la última dictadura argentina. En *Entre el parentesco y la política* Judith Filc (1997) analiza el discurso militar y encuentra que estaba sostenido sobre los valores morales representados por la tríada “Dios, Patria, Hogar”, y en el cual la Nación era entendida como una “gran familia” que debía ser protegida de los “subversivos”. Los padres aparecían entonces como una autoridad fundamental y eran los responsables de la educación moral y de los comportamientos “buenos” o “desviados” de sus hijos. El Estado –“gran padre” de todos– controlaba así el espacio privado familiar, que de esa manera se politizaba. No obstante, esta defensa discursiva de un modelo tradicional de familia no impidió que, con prácticas represivas, miles de familias fueran destrozadas y sus integrantes desaparecidos.

Esta figura de la familia tradicional presente en el discurso dictatorial fue posteriormente apropiada en los discursos de las agrupaciones de derechos humanos conformadas por familiares, que vienen reclamando por memoria, verdad y justicia aun con anterioridad a la llegada de la democracia. Elizabeth Jelin (2017) señala al respecto:

(…) la paradoja del régimen argentino de 1976-1983 (con similitudes con otros regímenes militares del Cono Sur en la época) era que el lenguaje y la imagen de la familia constituyan la metáfora central del gobierno de la dictadura; también la imagen central del discurso y las prácticas del movimiento de derechos humanos (p. 198).

Ya desde la denominación de las agrupaciones y su conformación se puede vislumbrar la fuerza de la imagen familiar. Los parientes de personas detenidas y desaparecidas se reunieron a fines de los años setenta para conformar Familiares

de Detenidos y Desaparecidos (1976), Madres de Plaza de Mayo (1977), Abuelas de Plaza de Mayo (1977), y en la década del noventa apareció H.I.J.O.S. (1995). Era la voz de los familiares de las víctimas la que se presentaba en el espacio público con mayor legitimidad para reclamar por justicia y demandar al Estado por la aparición de los desaparecidos. Esa legitimidad se fundamentaba en los lazos de sangre y en el dolor padecido ante la pérdida de un miembro de la familia.²

Se han señalado varias razones que condujeron y sostuvieron este “familismo” a lo largo del tiempo (Jelin, 2017). En primer lugar, durante los años de la dictadura –y justamente porque la familia aparecía en ese discurso como un ideal– los familiares (sobre todo las madres) se mostraban como los únicos sujetos habilitados para poder denunciar y protestar en el espacio público, produciendo un discurso opuesto al dictatorial en lo que hace a los calificativos, pero que reproducía el ideal familiar tradicional y patriarcal. En contraste con el discurso dictatorial, se intentaba “limpiar” a los “subversivos”, presentándolos como hijos moralmente intachables pertenecientes a familias de bien.³ En segundo lugar, como analiza Virginia Vecchioli (2005), ya restaurada la democracia, el Estado posdictatorial –principalmente a través de sus leyes– jugó también un papel clave en la consagración del problema de los derechos humanos como una cuestión familiar. Diversas leyes destinadas a reparar y reconocer los derechos de las víctimas, contribuyeron a narrar la historia reciente argentina como una historia familiar, al presentar a la familia como víctima. En tercer lugar, la conformación de un banco genético para realizar las pruebas de ADN en la búsqueda de las Abuelas de Plaza de Mayo de los nietos apropiados, produjo la creencia de que la “verdad” de un sujeto y de su identidad se explica por los lazos de sangre y por la biología, desestimando la estructuración cultural y social que tienen instituciones como la familia y el

2 Hay que precisar junto con Virginia Vecchioli (2005), que existen otras agrupaciones de derechos humanos que no han fundado su accionar político sobre el parentesco y los lazos de sangre. Es el caso, por ejemplo, del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), que “fue fundado por un grupo de familiares de desaparecidos pero que no hicieron del principio de familiaridad, un principio de distinción pública” (p. 5). Pero –y quizás se deba justamente a la fuerza cultural de la figura de la familia– las agrupaciones de familiares son las más reconocidas.

3 Es importante destacar que, como examina Filc (1997), la apropiación de la figura de la familia no fue lineal, hubo también tensiones en los modos en que operó en los discursos y las prácticas de los familiares. Porque si, por un lado, hicieron de la sangre la justificación de su accionar en el espacio público y colaboraron en la producción de un ideal familiar al destacar las virtudes morales de los desaparecidos y sus familias, por otro, con sus prácticas también generaron modelos alternativos de familia. Por ejemplo, al invertir las relaciones generacionales entre padres e hijos, en las que los hijos de desaparecidos aparecen “pariendo” a sus padres. O al incluir como “familiares” a personas sin conexión sanguínea, como aquellos jóvenes que se acercaban a colaborar con las agrupaciones. Asimismo, las relaciones entre los integrantes de las agrupaciones fueron nombradas en términos de parentesco y hermandad; de esta manera, la familia ya no era entendida como dependiente del parentesco sino como basada en la experiencia compartida.

parentesco (Filc, 1997; Jelin, 2017). Finalmente, la Argentina tiene también una larga tradición que sostiene creencias sobre los valores familiares que se vinculan tanto a los ideales de la Iglesia católica con fuerte peso en el país desde la época colonial, como a una ética de la vida familiar presente en las comunidades de inmigrantes europeos de fines de siglo XIX y comienzos del XX, y sus ideas de movilidad y ascenso social intergeneracional (Jelin, 2016).

La continuidad en el presente de esta centralidad de la figura de la familia plantea ciertos dilemas desde la perspectiva de una cultura política basada en la ley y el derecho universal. El familismo conduce hacia formas de memoria y de intervención en el espacio público excluyentes, que suponen estratificaciones y jerarquizaciones de los sujetos y reclamos en función de los lazos de sangre. Los motivos que no se relacionan con la consanguinidad –como los ideológicos, políticos o éticos– parecen no tener la misma validez pública, salvo para acompañar los reclamos de las voces legítimas. De esta manera, se imposibilita la ampliación de la legitimidad de los reclamos por los derechos humanos hacia la comunidad política en su conjunto; una comunidad que incluya no solamente a los familiares o afectados directos –las denominadas víctimas– sino también a la ciudadanía en su conjunto.

En los últimos años, no obstante, algunas de las producciones culturales de la segunda generación en Argentina han puesto en cuestión el familismo en tanto generaron desplazamientos hacia comunidades de memoria más amplias e inclusivas, que ya no buscan la legitimación en los lazos de sangre y el parentesco con las víctimas del terrorismo de Estado sino en la producción de novedosos espacios de pertenencia (Sosa, 2014; Peller, 2018).

Recuperar estas lecturas sobre los modos en que opera la noción de familia y el familismo en las agrupaciones de derechos humanos y en las políticas de la memoria es fundamental para situar las obras y experiencias de las hijas aguafiestas. En primer lugar, porque es necesario recordar la fuerza de la figura de la familia durante la dictadura, en la posdictadura argentina y en la actualidad, 40 años después. En segundo lugar, porque nos permiten entender el escenario en el cual alzan sus voces las hijas y con qué interlocutores e ideales están dialogando (y cuestionando).

Las figuras de las hijas que presento a continuación –la hija indiferente, la hija infeliz y la hija indigna– tensionan de diferentes formas los discursos y prácticas sostenidos sobre la legitimidad de la familia y de los lazos de sangre en el campo de los derechos humanos. Y por eso son aguafiestas.

LA HIJA INDIFERENTE

Cuando *Los rubios* de Albertina Carri, hija de desaparecidos, se estrenó en 2003, tanto el film como su directora fueron leídos por una parte de la crítica

académica como aguafiestas.⁴ Se trata de una película que mezcla elementos del documental con la ficción para problematizar su propia identidad como hija de desaparecidos y la construcción de la memoria de sus padres. Como parte del proceso de ficcionalización, Albertina Carri, la hija, aparece duplicada, representada por la actriz Analía Couceyro, a quien ella dirige. Esto produce que en varias escenas ambas estén frente a la cámara.

Pero en realidad las lecturas en clave aguafiestas fueron previas al estreno del film. El Comité de Precalificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales argentino (INCAA) le negó el apoyo económico al proyecto: “Creemos que este proyecto es valioso y pide –en este sentido– ser revisado con mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes” (Carri, 2007, p. 5). La negativa al subsidio se sostuvo sobre la idea de que el trabajo debía realizarse de otra manera, de una manera que estuviera a la altura de “los dos intelectuales comprometidos de los 70”, que habían sido sus padres. También esgrimían que era necesario incorporar los testimonios de los compañeros de militancia.

En la película –y luego en el libro sobre la película– Carri incluye el episodio con el INCAA para dejar en claro que lo que ellos le pedían no era la película que ella quería filmar. Esta distancia o diferencia entre “ellos” y ella vuelve a aparecer cuando la película se estrena. Las críticas de algunos intelectuales de la generación de los padres no tardaron en aparecer; no le perdonaban, entre otras cosas, el tratamiento que le daba a la voz de los exmilitantes.

Más allá de las diferentes interpretaciones sobre la película, parece haber cierto acuerdo en que el film marca un punto de ruptura y de apertura en los modos en que los hijos de desaparecidos produjeron narraciones sobre el pasado reciente argentino. La ruptura generada por este documental subjetivo, documental-ficción o film autoficcional estaría dada principalmente por el tratamiento otorgado a la cuestión de la memoria y al uso de los testimonios. El film subvierte las formas tradicionales del género documental que procuraban la búsqueda de una verdad sobre los años setenta para focalizar, en cambio, en la exhibición de la filmación de la película y del equipo de trabajo, para hacer visible la ausencia y las ficciones de la memoria que conformaron la identidad de la realizadora como hija de desaparecidos. En su película, Carri se desplaza continuamente de la posición de hija a la que la han confinado diversos discursos

⁴ Albertina Carri (Buenos Aires, 1973) es guionista, productora, directora de cine y artista audiovisual. Es la hija de Roberto Carri y de Ana María Caruso, militantes de Montoneros secuestrados y desaparecidos en febrero de 1977. *Los rubios* (documental, 89 minutos) se estrenó el 23 de octubre de 2003, con dirección de Albertina Carri sobre el guion que ella escribió en colaboración con Alan Pauls. La intérprete principal fue la actriz Analía Couceyro y contó con la participación de Albertina Carri, Santiago Giralt, Jesica Suárez y Marcelo Zanelli actuando como ellos mismos.

para ubicarse como protagonista, cineasta, realizadora e integrante de un equipo de trabajo.⁵

Desde el título escogido para la película, *Los rubios*, Carri acentúa aquello que no es lo que parece. Gonzalo Aguilar (2006) se ha referido a una política de la pose y de la frivolidad, que se vincularía con el desencanto experimentado por Carri frente a los modos de la política de los setenta, y con cierto cinismo. En efecto, es en las conversaciones que Albertina Carri y su equipo de filmación mantienen con las vecinas de la casa de la infancia –de la que su padre y su madre fueron secuestrados– que comprenden que lo que condujo a la identificación de sus padres (que estaban clandestinos en ese barrio humilde el conurbano bonaerense) fue que para el resto del barrio eran rubios, cuando en escena vemos que Albertina no lo es. Pero para la mirada de los vecinos la familia Carri-Caruso portaba los atributos de “lo rubio”, porque saltaba a la vista que eran de otra clase social. Esa diferencia entre los militantes y el barrio, que hizo que fueran secuestrados (por un vecino que los delató intencionalmente o no), es uno de los mayores cuestionamientos que la película hace a la política de los setenta. Un cuestionamiento sobre los modos de la clandestinidad, pero también sobre los lazos entre “el pueblo” y los militantes.

Una de las críticas más contundentes a la película fue realizada en *Tiempo pasado* por Beatriz Sarlo (2005). En el marco de una crítica generalizada al uso de la primera persona del testimonio –y de la experiencia personal que ella encarna– para reflexionar sobre el pasado reciente argentino, la autora dedicó un apartado a la crítica de la posmemoria o memoria de segunda generación y de algunas obras que podrían insertarse en esa categoría. Luego de denominar narcisista a la postura teórica de Marianne Hirsch –norteamericana hija de padres judíos inmigrantes centroeuropeos y una de las precursoras en el uso de la categoría de posmemoria–, Sarlo se dedicó a cuestionar a *Los rubios* y a entenderla como una “mala práctica” en contraste con otra “buena práctica”, tal como sugiere Mónica Szurmuk (2018) en su análisis de *Tiempo Pasado*.⁶ Escribe Sarlo sobre el film:

Ciertamente, el film de Carri muestra poco interés por lo que dicen de sus padres quienes los conocieron. (...) La indiferencia, incluso la hostilidad, frente al mundo de sus padres agudiza la distancia que el film mantiene con lo

5 Para nombrar solo algunos de los múltiples textos que analizan este film: Kohan (2004), Macón (2004), Sarlo (2005), Aguilar (2006), Amado (2009), Logie (2015) y Gamerro (2015).

6 Sarlo encuentra la “buena práctica” en los casos de Pilar Calveiro y Emilio de Ipola, quienes –sostiene–a pesar de haber vivido la experiencia de encierro deciden narrarla en tercera persona, distanciándose. Como bien desarrolla Szurmuk (2018), es sorprendente este posicionamiento de Sarlo contra la primera persona, en tanto ella misma como autora se ha dedicado a escribir desde una primera persona biográfica en, por ejemplo, *La pasión y la excepción*. Por otra parte –continúa Szurmuk– la lectura que Sarlo realiza es “descalificadora”, “violentía” y “despiadada” en tanto se dirige hacia quien cuenta una historia personal traumática.

que se dice de ellos y con los sobrevivientes amigos que dan su testimonio (Sarlo, 2005, p. 147).

Además de cuestionar su supuesto desinterés, Sarlo también criticó que Carri asumiera su enunciación desde la posición de hija, por considerar que esa posición no tendría legitimidad en el espacio público, por no ser una posición política, como sí lo sería la de “joven”, por ejemplo.⁷

En suma, tanto el film como su directora fueron leídos como aguafiestas. En el contexto de aparición y celebración de relatos épicos de la militancia, como los presentes en *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós (1998/1999), esta hija descarriada venía a cuestionar no solo las decisiones políticas de la generación de sus padres sino también las personales: “Me cuesta entender la elección de mamá. Por qué no se fue del país. Por qué me dejó en el mundo de los vivos”, reprochaba Albertina Carri en su película, desobedeciendo no solo las reglas de representación del género documental sino también las del mandato de respeto inmaculado al testimonio de los protagonistas de los 70 (Amado, 2009).

Con esta reposición de las diversas interpretaciones de *Los rubios* y del gesto realizado por Albertina Carri con el film, quiero sugerir que es posible ubicar allí el inicio de una posible genealogía de hijas aguafiestas. Como señala Ahmed (2010, 2019), una aguafiestas es siempre señalada como tal por los otros a quienes viene a perturbar para arruinarles la alegría. Es reconocida por ese acto de decir no, que es un gesto político.

En el caso de Carri, el gesto aguafiestas se dirigía hacia varias direcciones, que ya fui mencionando pero que conviene recapitular. La hija no acepta el lugar que quieren darle. No acepta el lugar de hija eterna. No acepta hacer la película que sugiere el INCAA. No acepta tratar a los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres como ellos creen que debería. No acepta las reglas que separan estrictamente la ficción del documental. No cree en la política tal como la entendieron los integrantes de la generación de los setenta.

En este sentido, la “indiferencia” de Albertina Carri –para usar el calificativo de Sarlo– no es escepticismo, sino que tiene un sentido político. Toda la carga política del film se comprende hacia el final, cuando al amanecer, con la canción *Influencia* interpretada por Charly García, los integrantes del equipo

7 Martín Kohan (2004) criticó a *Los rubios* por cuestiones similares a las de Sarlo. Habló, entre otras cosas, de la des cortesía, la frivolidad y la des consideración del film respecto del universo de los padres y sus compañeros de militancia. Para Cecilia Macón (2004), Kohan juzgaba y le indicaba a Carri el modo correcto en que debe recordarse porque entendía que la única función de la memoria es la de retener el pasado. “Se trata de una inmediatez surgida de cierta pretensión fatal: que el sentido político del pasado en el presente debe reproducir el sentido político que el acontecimiento tuvo en el momento de su propio despliegue durante el pasado” (p. 46). Para Kohan, Carri solo aparentaba recordar, en tanto tomaba, para su trabajo de memoria, espacios que no correspondían al ámbito político, que había sido, según el autor, el centro de las prácticas durante los años setenta.

de filmación se colocan las pelucas rubias para emprender una caminata por la llanura hacia el horizonte. En esa caminata hacia el futuro no dudan en girar y mirar atrás como despidiéndose de las influencias. Mientras los espectadores asistimos a esa escena, entendemos qué fue lo que pasó durante ese proyecto aguafiestas que fue *Los rubios*. Se formó una comunidad afectiva en la que ni la biología ni la sangre determinan los lazos o el color del pelo. “Las pelucas rubias de todos ellos como mascarada de una filiación, a cambio de la sangre como certificado de una alianza”, escribió Ana Amado (2004, p. 77). El gesto negativo y aguafiestas de Carri no se agota en su decir no, sino que implica una afirmación política y una apertura vital hacia el futuro.

LA HIJA INFELIZ

Durante el año 2000, Mariana Eva Pérez, una hija de desaparecidos que trabaja en Abuelas de Plaza de Mayo, recaba datos, busca y recupera a su hermano secuestrado y apropiado por otra familia durante la dictadura militar.⁸ Pero a diferencia de lo que se espera socialmente, ese encuentro no trae aparejada la felicidad. Esta hija es dramaturga y unos años después, en 2002, decide escribir una obra titulada *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, que trata sobre ese desencuentro y sobre las expectativas de felicidad que ella y el movimiento de derechos humanos –en el cual Mariana y su abuela participan– habían puesto en ese encuentro.

En la obra, mientras manipula una mariposa azul dentro de una caja entomológica, una joven pronuncia en voz alta una carta nunca enviada para su hermano apropiado y recuperado. Le cuenta que antes, cuando aún no se habían encontrado, todo era fácil, porque él era Rodolfito, un bebé nacido en la ESMA, al que ella imaginaba tomando el pecho en brazos de su mamá, al que luego imaginaba en brazos de sus apropiadores y lloraba.⁹ Le cuenta sobre esa infancia que él se perdió y que ella vivió huérfana de hermano; sobre la abuela

8 Mariana Eva Pérez (Buenos Aires, 1977), politóloga y dramaturga. Es la hija de José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, quienes eran militantes de la agrupación Montoneros al momento de su secuestro y desaparición en octubre de 1978. Su abuela, Rosa Tarlovsky de Roisinblit –con la que Mariana vivió en su infancia– es una activista argentina de derechos humanos, actual vicepresidenta de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo.

9 La Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), ubicada en la zona norte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, fue uno de los mayores centros clandestinos de detención del país. Originalmente estuvo destinada a la instrucción técnica y al alojamiento de los suboficiales de la Armada. Durante la dictadura, el normal funcionamiento de la institución militar coexistió con el del centro clandestino. Se estima que estuvieron secuestradas allí alrededor de cinco mil personas, la mayoría de las cuales continúan desaparecidas. En simultáneo con el funcionamiento de la institución militar y del centro clandestino de detención, existió una maternidad clandestina en la que dieron a luz mujeres secuestradas por los grupos de tareas de la ESMA y otras provenientes de distintos centros de reclusión. Generalmente, los hijos e hijas eran separados de sus madres después del parto y

y el abuelo, sobre lo que sabe del papá y la mamá, trata de recordar todo para poder contárselo cuando se encuentren.

Pero cuando el ansiado encuentro entre hermana y hermano apropiado acontece, nada es como ella lo imaginaba: el hermano se muestra extraño e indiferente, no quiere asumir su nueva identidad. La protagonista no reconoce en ese hombre adulto a su “hermanito Rodolfito”. Como con la mariposa que al principio ella veía azul y al final se torna negra, la protagonista ya no sabe quién es su hermano, qué hacer con él, qué nombre ponerle, dónde ubicarlo.

Con esta historia –la suya– sobre el desencuentro (y el odio, por momentos) entre una hija de desaparecidos y su hermano apropiado, que pone en escena en el ciclo Teatro x la Identidad, Mariana Eva Pérez se vuelve una aguafiestas en la mesa familiar de los derechos humanos.¹⁰ Posición en la que persistirá cuando más tarde se dedique a escribir su *Diario de una princesa mowntonera* (2012). Así recuerda ella el momento en que decidió escribir la obra:

Corrían los primeros años de 2002. Por segunda vez, formaba parte de la comisión de lectura de Teatro x la identidad como representante de Abuelas de Plaza de Mayo y me encontraba nuevamente con decenas de obras que sellaban con un apagón triunfal el encuentro mágico entre abuela y nieto. Mi experiencia se empeñaba en desmentir esos finales felices: el hallazgo de mi hermano era ciertamente el fin de la búsqueda, pero también el comienzo de otra etapa para la que toda una vida de militancia en el campo de los derechos humanos no me había preparado, y en la que la felicidad era esporádica por no decir esquiva (Perearnau, 2016, p. 39).

Como señala Ahmed (2019), “la promesa de la felicidad” es una expectativa de vínculo entre ciertos objetos y la felicidad, que se sostiene en la creencia en que si un sujeto hace esto o aquello la felicidad llegará por sí misma. Esa expectativa existe en el caso de las historias de nietos restituidos.¹¹ La posición aguafiestas de Mariana Eva Pérez se vislumbra, justamente, en el momento en que ella no

luego apropiados por marinos, miembros de otras fuerzas represivas o personas vinculadas a ellos (Memoria Abierta, 2007).

10 La obra *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* se estrenó en mayo de 2002 en el Teatro del Pueblo (Ciudad de Buenos Aires), en el marco del ciclo Teatro x la Identidad, con dirección de Leonor Manso, asesoramiento dramatúrgico de Patricia Zangaro, actuación de María Figueras, asistencia de dirección de Lala Mendía, diseño de luces de Héctor Calmet y realización de objeto (mariposa) de Alberto Negrín. Además de esta y otras obras teatrales, Pérez publicó en 2012 *Diario de una princesa mowntonera. 110% verdad*, en el que recupera textos autobiográficos escritos en el blog sobre su experiencia como hija de desaparecidos. Para un análisis sobre el ciclo Teatro x la Identidad se pueden consultar los trabajos de Araceli Arreche (2012), María Luisa Díz (2015) y Luz Souto (2013).

11 Para otras historias de identidades restituidas que muestran la complejidad subjetiva y social de esa experiencia, se puede consultar *En mi nombre* de Angela Pradelli (2014).

solo no experimenta la deseada felicidad al encontrarse con su hermano, sino que decide escribir una obra de teatro dedicada a su decepción, que pone de manifiesto la fantasía que sostiene esa expectativa de encuentro feliz.

La propia expectativa de la felicidad nos brinda una imagen precisa del futuro. Es por ello que la felicidad brinda el marco emocional para las decepciones, aun sin necesidad de darse: basta con que esperemos ‘esto o aquello’ para que podamos experimentar ‘esto o aquello’ como objetos de decepción. Nuestras expectativas vienen de algún lugar (Ahmed, 2019, p. 73).

La historia aguafiestas contada por Pérez ponía de manifiesto que, aunque la sangre hable y pretenda unir cuerpos bajo un mismo apellido, dictaminando el parentesco, no puede determinar de antemano la felicidad de los vínculos entre los sujetos. Esto era algo difícil de expresar en el marco del familismo presente en las prácticas y discursos de los organismos de derechos humanos, que instauraron la cuestión de la sangre y de los lazos familiares –más todavía cuando se trató de la recuperación de niños apropiados y la restitución de sus identidades– como fundamento de la búsqueda de la verdad y la justicia (Jelin, 2017).

LA HIJA INDIGNA

En 2017 aparecen en la escena pública argentina las voces de algunas hijas biológicas de represores, que se posicionan en defensa de los derechos humanos y consideran que sus padres deben ser juzgados y condenados por los crímenes que cometieron durante la última dictadura militar. Entre la diversidad de experiencias y relatos de estas hijas, algunas decidieron quitarse el apellido paterno mediante un pedido de supresión y sustitución a la justicia, y pasar a denominarse *exhijas* de genocidas. Estas voces novedosas se hicieron públicas cuando, en el mes de mayo de 2017, Mariana Dopazo narró en una nota periodística su participación en la marcha contra el fallo que permitía la condonación de los años de prisión a los genocidas de la última dictadura, sanción conocida como “2x1” (Mannarino, 2017).

Mariana Dopazo, hija del represor Miguel Etchecolatz,¹² presentó en el año 2014 un pedido a la justicia de sustracción de su apellido paterno y sustitución por el materno. Para llevar adelante su causa se basó en el caso de Rita Vagliati, otra hija que se quitó el apellido paterno en 2005. Esto decía el pedido que Rita hizo a la justicia en 2005:

12 Mariana Dopazo es psicoanalista. Es la hija del represor Miguel Etchecolatz. En 2014 presentó un pedido a la justicia de sustracción de su apellido paterno y sustitución por el materno. Etchecolatz fue Director de Investigaciones de la Policía de la provincia de Buenos Aires entre marzo de 1976 y fines de 1977, cuando coordinó los Grupos de Tareas así como los 21 centros clandestinos de detención pertenecientes al denominado Circuito Camps.

Soy la hija de un torturador y por eso quiero cambiarme el apellido. Quiero terminar con este linaje de muerte y no acepto ser la heredera de todo este horror. Los apellidos son símbolos y el mío es uno muy oscuro, lleno de sangre y de dolor. Tomar esta decisión me sirvió mucho, hizo que desbloqueara miedos y angustias que tengo guardados de hace mucho tiempo y que tienen que ver con toda mi historia familiar. Pienso que así como en mi caso puede haber muchos hombres y mujeres en mi misma situación, jóvenes, hijos de personeros de la dictadura militar, que podrían tomar esta opción, romper con el linaje que denota un apellido, ser portador de un estigma que se coagula en algunas letras después del nombre.¹³

El apellido del padre como un símbolo que es necesario sacarse de encima, como una costra que una se saca para que crezca otra piel. Algunas de estas mujeres deciden denominarse como “ex” hijas de genocidas. En sus relatos, los juicios que implican un reconocimiento por parte del Estado de los crímenes cometidos por sus padres durante la dictadura aparecen como una inscripción del hecho en la realidad de la que ellas pudieron agarrarse para tomar su decisión de desafiliación.

Algunas de estas hijas conformaron un colectivo que se denomina “Historias desobedientes. Hijos, hijas y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia”¹⁴, bandera con la que se hicieron presentes por primera vez el 3 de junio de 2017, durante la marcha del *Ni una menos*¹⁵, mostrando así sus intenciones de crítica al patriarcado y a la violencia machista al mismo tiempo que recuperan consignas del movimiento de derechos humanos como “No nos reconciliamos”.¹⁶ En efecto, el documento leído unos meses después, durante la

13 El pedido de Rita Vagliati fue leído en la Mesa Redonda “Genocidio y Filiación” en el Bar La Tribu, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el 25 de julio de 2017. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0EiUPXTUcw4>

14 A pesar de que el colectivo se denomina “Hijos, hijas y familiares”, aquí me refiero a “hijas” en femenino porque creo que a pesar de que hay varones entre esas voces y entre los integrantes de la agrupación, la conformación del nuevo actor social se caracteriza por una enunciación femenina –y feminista– en sus gestos y discursos. Para más datos del colectivo se pueden consultar su página web <http://historiasdesobedientes.com/> y su página de Facebook: <https://www.facebook.com/DesobedientesHi/>. Hasta la fecha existen pocos trabajos académicos que estudien a las hijas de represores o al colectivo Historias desobedientes. Se pueden considerar los ensayos de Laura Raso (2017), Fabiana Rousseaux (2018) y Marianela Scocco (2017).

15 La primera de esas manifestaciones se llevó a cabo el 3 de junio de 2015 y fue impulsada por organizaciones sociales, sindicales y barriales autónomas de mujeres y feministas. Desde 2015, las marchas del *Ni Una Menos* se vienen repitiendo en esa misma fecha en repudio de los feminicidios y otras violencias a las que son sometidas las mujeres –y otros cuerpos femeninos– por parte de los poderes estatales, así como de una sociedad cómplice en su desatención (Bacci, 2017).

16 También existen las voces de aquellos hijos que no cuestionan –y de otros que reivindican– el accionar de sus padres durante del terrorismo de Estado. Algunos de estos se pueden leer en Arenes y Pikielny (2016) y en el artículo de Félix Bruzzone y Máximo Badaró (2014). Para un análisis de

marcha de mujeres del 8M (8 de marzo de 2018) recogió y reivindicó el gesto de las hijas de genocidas, incorporándolas a amplio espectro de los lazos feministas. Dice el documento:

*Desde el movimiento feminista, evidenciamos el engranaje entre la familia patriarcal y el terrorismo de Estado. Escuchamos, también en el transcurso de este año, a las exhibas de genocidas desafiliarse de sus progenitores, evidenciando cómo la crueldad de los campos de concentración se traducía en crueldad en la intimidad del entorno familiar. Repudiamos que se les conceda prisión domiciliaria a los represores. Nosotras volvemos a gritar que la única casa de los genocidas es la cárcel. Que no olvidamos ni nos reconciliamos. Y que desde el feminismo estamos construyendo una casa contra todas las formas de crueldad con que el capitalismo quiere aterrorizar nuestras desobediencias.*¹⁷

Estas vinculaciones muestran que no fue casual que las exhibas marcharan como colectivo un 3 de junio por primera vez. Y menos casual es que sean las voces de las exhibas mujeres las que aparecen cuestionando la ley del padre. En este punto, se debe señalar que si bien estas voces se hacen audibles como colectivo en 2017, algunos casos de este tipo (de hijas que cuestionaron el comportamiento criminal de sus padres durante la dictadura militar) se habían hecho públicos con anterioridad, pero sin llegar a cobrar la fuerza suficiente como para conformarse en un actor social ni en un colectivo.¹⁸

Esto supone que la voz aguafiestas de estas hijas encuentra su posibilidad de volverse audible en un contexto de fuerte avanzada del movimiento feminista y de mujeres en Argentina –y sus críticas a la familia patriarcal–, además de vincularse con años de presencia del movimiento de derechos humanos en el país y darse en un marco de alerta de parte de la ciudadanía frente al retroceso en políticas de derechos humanos del gobierno de Mauricio Macri.¹⁹

la presencia de estos otros hijos en la literatura argentina se puede consultar el artículo de Teresa Basile (2018).

17 El documento completo puede leerse en <http://latfem.org/documento-de-la-asamblea8m-de-argentina-paro-internacional-de-mujeres-lesbianas-travestis-y-trans/>

18 Es, por ejemplo, el caso de Rita Vagliati mencionado más arriba, quien se quitó el apellido de su padre en 2005 y se puso el de su madre. Rita es comunicadora social y es la exhiba del excomisario Valentín Milton Pretti (fallecido), quien participó en la policía bonaerense bajo las órdenes de Camps. También se puede mencionar el caso de Vanina Falco, hija de Luis Antonio Falco, apropiador de Juan Cabandié, que declaró contra su padre en el juicio por apropiación en 2011. Vanina pudo declarar contra su padre dado que su testimonio ya había cobrado publicidad mediante su actuación en la obra *Mi vida después* de Lola Arias.

19 Hay que señalar el reconocimiento público y la legitimidad que ha adquirido la agrupación Historias desobedientes, que viene participando de diversas jornadas en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y en noviembre de 2018 realizó el “Primer encuentro internacional de Historias desobedientes”, en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, auspiciado por una serie diversa de organizaciones y personalidades políticas, culturales y educativas.

Es en estas condiciones –personales, sociales, históricas y culturales– que estos relatos que habían permanecido como “memorias subterráneas” (Pollak, 1989) emergen públicamente como un actor social novedoso y legítimo en el campo de los derechos humanos y la memoria en Argentina. Como sostiene Jelin (2017): “Lo que es silenciado en determinada época puede emerger con voz fuerte después; lo que es importante para cierto período puede perder relevancia en el futuro, mientras otros temas o cuestiones ocupan todo el interés” (p. 2).

Estas hijas se posicionan en contra del silencio de las fuerzas armadas y policiales, a la vez que cuestionan a la familia y al parentesco como instituciones inamovibles. Sus discursos dan cuenta de la complicidad del vínculo entre Estado y parentesco. De esta forma, la operación que realizan complejiza el familismo sobre el que se han sostenido las narrativas de las agrupaciones de derechos humanos porque si, por un lado, mantienen el vínculo de parentesco y la afectación sufrida dentro del ámbito familiar –aunque en este caso se trata del vínculo con genocidas y no con las víctimas– como fuente de legitimación de la palabra, el dolor y las demandas en el espacio público; por otro, al romper lazos con sus progenitores, cuestionan la naturalización de la institución familiar como algo de orden biológico y por lo tanto inalterable.

Tanto el cuestionamiento de los actos criminales paternos como la crítica a la familia biológica han llevado a que las hijas de represores sean leídas como aguafiestas en el interior de sus propias familias y por los círculos militares. Para pensar sobre el gesto aguafiestas de estas hijas, quisiera referirme a la historia de Analía Kalinec, una de las fundadoras de la agrupación Historias desobedientes.²⁰ Analía es la hija de Eduardo Emilio Kalinec (exoficial de la Policía Federal), quien ha sido juzgado por su participación en el circuito ABO (Atlético-Banco-Olimpo) y condenado a la pena de prisión perpetua e inhabilitación absoluta y perpetua, por considerarse los hechos que se le imputaron como delitos de lesa humanidad. Hace ya varios años que Analía se encuentra distanciada de su padre, a quien durante mucho tiempo intentó convencer de que reconociera los delitos atroces que había cometido, se arrepintiera y colaborara dando información de los casos de secuestros y desapariciones en los que estuvo involucrado.

Como consecuencia del distanciamiento y los repudios públicos contra su padre, en febrero de 2019 Analía Kalinec recibió una demanda por “indignidad” (figura contemplada en el Código Civil y Comercial) de parte de su padre y sus dos hermanas menores, quienes forman parte de la Policía Federal. La demanda tiene como finalidad excluirla de la herencia de su madre, quien

20 Analía Kalinec (Buenos Aires, 1979) es psicóloga, docente y delegada sindical. Fundadora del Colectivo Historias Desobedientes. Un relato más completo de su historia se puede leer en Arenes y Pikielny (2016) y en Colectivo Historias Desobedientes (2019).

falleció en 2015.²¹ Es interesante notar que el expediente sostiene que Analía ha sido influenciada por grupos activistas en la Universidad, que la condujeron a distanciarse de la familia y a hacer declaraciones públicas “agraviantes, difamatorias y falaces”.²²

También reviste interés que el argumento esgrimido por el padre en la demanda recupere el discurso militar sobre los modos en que la subversión operó en los años setenta para infiltrarse y penetrar en el interior de las buenas familias. Filc (1997) analizó los modos en que las metáforas médicas –sobre todo las relacionadas con el cáncer– operaron en el discurso de la dictadura para definir la forma en que entendieron a la “subversión”. Y era tarea de los padres proteger a la célula familiar de la infiltración y la penetración ideológica, que constituían sus aspectos más peligrosos. “Cualquier acción que alterara la estructura familiar la abriría a la infiltración. Los hijos representaban las fronteras familiares, pues se los identificaba como las secciones débiles de la pared” (Filc, 1997, p. 52).

Eduardo Kalinec parece estar actuando el papel de ese padre que debe defender a los hijos –que representan la frontera familiar– de la penetración de la subversión y del “contagio” que experimentan en el ámbito educativo donde la ideología subversiva fue diseminada.

Cuando los relatos y las acciones de las hijas de los represores se posicionan contra el silencio de las fuerzas armadas y policiales, repudiando sus actuaciones durante el terrorismo de Estado, parte de sus familias intenta desheredarlas. Para la familia militar o policial estas hijas ya no son dignas de sentarse a compartir la mesa. Como mencioné más arriba, una aguafiestas siempre es reconocida como tal por aquellos a quienes viene a aguarles la fiesta. Pero su extrañeza y su extranjería no son solo un reconocimiento que hace el otro, sino que ya habían sido producidas por ella misma. Esto escribió Analía Kalinec en Facebook, hablándole a su padre, el día en que recibió la demanda: “No soy, según tus criterios, una digna hija tuya. Tal vez en este punto podamos ponernos de acuerdo: no me

21 En uno de sus primeros testimonios públicos, Analía Kalinec relató haber tenido un vínculo amoroso y afectivo con su padre en la infancia, lo que la habría obnubilado al comienzo para poder separar la figura paterna afectiva y la de su padre como represor (Arenes y Pikielny, 2016). No obstante, hace ya varios años que rechaza el comportamiento criminal respecto a lo social que tuvo su padre, a la vez que se va cuestionando también el relato del padre afectivo, principalmente frente a las nuevas acciones de su padre, como la demanda por indignidad (Entrevista personal realizada en febrero de 2019).

22 Desde el colectivo Historias Desobedientes elaboraron una solicitada en repudio a la demanda: https://www.facebook.com/notes/historias-desobedientes-y-con-faltas-de-ortografia%C3%ADA/repudiamos-la-demanda-por-indignidad-del-genocida-eduardo-kalinec-a-su-hija-anal/2178407525549169/?_tn_=H-R

considero digna de un padre genocida".²³ La hija ya se había declarado indigna de ese padre.

PALABRAS FINALES

En su interpretación de la tragedia de Antígona, Judith Butler (2001) cuestiona aquellas lecturas que la ubican como defensora del parentesco en contra de las leyes del Estado, que encuentran en el gesto de Antígona una oposición prepolítica a la política. Por el contrario, para Butler el gesto fundamental de Antígona es su acto de habla en público. Es no solo actuar al enterrar al hermano, aunque haya un decreto que lo prohíba, sino dar publicidad a su acto. "Ella habla y lo hace en público, precisamente cuando hubiera debido estar recluida en el ámbito privado" (p. 19). Con esa toma de la palabra, Antígona transgrede las normas del género y muestra el "carácter socialmente contingente del parentesco" (p. 21). Lo interesante, continua Butler, es que Antígona afirma su acto utilizando el lenguaje de la ley a la que se opone. Así su gesto no solo muestra las implicancias entre Estado y parentesco, sino que se constituye en un acto político.

Las hijas aguafiestas que presenté aquí realizan un gesto similar. Toman la palabra y la hacen pública, en un contexto en el que no estarían destinadas a hablar y en una lengua –la de los afectos– que no es la que allí corresponde.

Albertina Carri se negó a hacer la película que le pedía la generación de sus padres y fue cuestionada por hablar desde el lugar de hija –y por hablar desde el arte– para politizar esa posición que, según algunas lecturas, correspondía al ámbito de lo privado. Mariana Eva Pérez exhibió su historia de decepción allí donde solo la felicidad parecía poder ser escuchada en el campo de los derechos humanos, en el contexto de la recuperación de un nieto apropiado. Analía Kalinec repudia públicamente los actos y el silencio de su padre juzgado y condenado por crímenes de lesa humanidad.

Hijas que hablan cuando no deberían. Que se niegan a cumplir con el deber de heredar y reproducir los mandatos familiares de felicidad. Hijas que construyen posiciones enunciativas propias y que, mediante el gesto aguafiestas de decir no, se tornan políticas.

Si bien no se pueden equiparar las experiencias de las hijas de desaparecidos con las de las hijas de represores que reniegan del accionar de sus padres, en este escrito quise tejer una genealogía común que las muestra en el gesto de aguar la fiesta de diversos discursos sociales establecidos como verdades: sobre algunas interpretaciones y opciones de la generación militante de los padres,

23 Post de Analía Kalinec del 22 de febrero de 2019. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217554593766961&set=a.10210169130735001&type=3&theater>

sobre ciertos fundamentos del movimiento de derechos humanos, sobre las leyes patriarcales del parentesco, sobre el relato que justifica el accionar de las fuerzas armadas. De esta manera, estas hijas elaboran discursos novedosos y disruptivos sobre el pasado reciente que cuestionan legados y filiaciones naturalizados para producir nuevas inscripciones éticas hacia el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, G. (2006). *Los rubios*: duelo, frivolidad y melancolía. En A. Janin, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Ahmed, S. (2010). Killing joy: Feminism and the history of happiness. *Signs*, 35(3).
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- Amado, A. (2003). Memoria, parentesco, política. *Debate feminista*, 28, 51-75.
- Amado, A. (2004). Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción. En A. Amado y N. Domínguez (Comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Arenes, C. y Pikielny, A. (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Arias, L. (2009). *Mi vida después* [Teatro]. Buenos Aires. Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Arreche, A. (2012). El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario. *Gestos*, 27(53), 105-126.
- Bacci, C. (2017). Autonomía, experiencia y género: la protesta social contra la violencia sexual y de género en la argentina contemporánea. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*.
- Basile, T. (2018). Infancias violentas. Los relatos de los otros HIJOS. *Politika*, Recuperado de <https://www.politika.io/fr/notice/infancias-violentas-los-relatos-los-otros-hijos>
- Bruzzone, F. y Badaró, M. (2014). Hijos de represores: 30 mil quilombos. *Anfibia*. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- Carri, A. (2007). *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: BAFICI/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Hijas aguafiestas. Memorias y experiencias de la segunda generación en Argentina

- Carri, A. (2003). *Los rubios* [Película]. Argentina/Estados Unidos.
- Colectivo Historias Desobedientes. (2019). *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires: Marea Editorial
- Diz, M. L. (2015). A propósito de la duda: las narrativas sobre la apropiación de menores en escena. *Telar*, 13-14.
- Filc, J. (1997). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.
- Gamerro, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Giuffra, M. (2005). *Los niños del proceso* [Pinturas]. Buenos Aires: Fundación Esteban Lisa.
- Jelin, E. (2016). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: FCE.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Punto de vista*, 78(4), 24-30.
- Logie, I. (2015). Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 3(1), 75-89.
- Macón, C. (2004). Los rubios o el trauma como presencia. *Punto de vista*, 80, 44-47.
- Mannarino, J. M. (2017) Mariana, la hija de Etchecolatz. Marché contra mi padre genocida. *Anfibio*. Recuperado de <http://revistaanfibio.com/cronica/marche-contra-mi-padre-genocida/>
- Memoria Abierta (2007). *Memorias en la ciudad. Señales del Terrorismo de Estado en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Moreno, M. (2018). *Oración*. Buenos Aires: Random House.
- Peller, M. (2018). (No) Seguir buscando a mamá. *Performance y posmemoria en “Campo de Mayo”, de Félix Bruzzone*. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, 419-440.
- Perez, M. E. (2016 [2002]). Instrucciones para un coleccionista de mariposas. En Perearnau, M. (comp.) *Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013* (Vol. 2). Buenos Aires: Libretto.
- Perez, M. E. (2012). *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pollak, M. (1989). Memoria, esquecimiento, silencio. *Estudios históricos*, 2(3).
- Pradelli, Á. (2014). *En mi nombre. Historias de identidades restituidas*. Buenos Aires: Paidós.

- Raso, L. (2017). *Nuevas Antígonas: las parresiastas. Sobre Historias desobedientes y con faltas de ortografía*. Ponencia presentada en el Congreso Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Rousseaux, F. (5 de julio de 2018). Genocidio, filiación y transmisión. *Página 12*.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scocco, M. (2017). Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria? *Sudamérica*, (7), 78-141.
- Sosa, C. (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship. The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis
- Souto, L. C. (2013). Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina: El relato de la memoria y el de la identidad. *Olivar*, 14(20).
- Szurmuk, M. (2018). Derivas de lo personal. Subjetividades en disputa en tiempo pasado. *Cuadernos de Literatura*, 22(44).
- Urondo Raboy, Á. (2012). ¿Quién te creés que sos?. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Vecchioli, V. (2005). La nación como familia. Metáforas políticas en el movimiento argentino por los derechos humanos. En S. Frederic y G. Soprano, G. (Comps.), *Cultura y Política en Etnografías sobre la Argentina*. Buenos Aires: UNQ/Prometeo.

URUGUAY

MEMORIAS IRREVERENTES. ORGANIZACIONES DE SEGUNDA GENERACIÓN EN URUGUAY (1985-2018)

Natalia Montealegre y Graciela Sapriza
Universidad de la República, Uruguay

INTRODUCCIÓN

Al abordar las vivencias de las personas que se reconocen como víctimas del terrorismo de Estado aun siendo niños y niñas nos adentramos en la complejidad de la construcción de esa memoria traumática. Su discurso público refleja la idea de pertenecer a un sector de la sociedad cuyas experiencias han sido sistemáticamente invisibilizadas; por ello es preciso presentar y ubicar las organizaciones de segunda generación en el contexto de diversas políticas de la memoria o del olvido en Uruguay. La emergencia de las organizaciones de derechos humanos nucleadas en torno a su impronta generacional se compone de tres grupos. En orden cronológico, de acuerdo a sus respectivas conformaciones surgen: HIJOS, fundada en 1996 e integrada centralmente por hijos e hijas de uruguayos detenidos desaparecidos; Niños en cautiverio político, creada en 2007 y compuesta por personas que nacieron o vivieron con sus madres durante el cautiverio político, y el colectivo Memoria en Libertad, que agrupa fundamentalmente hijas e hijos de ex-presos políticos, surge en 2008, se disuelve en 2011 y resurge en 2018 integrando hijos de exiliados y agrupaciones fuera de la capital del país.

Las múltiples fracturas sociales del período autoritario constituyen un mojón histórico que marca un antes y un después en la homogeneidad y la heterogeneidad cultural del país. La detención masiva de personas, el encarcelamiento prolongado y la aplicación sistemática de torturas constituyó la estrategia

represiva principal desplegada por la dictadura uruguaya, que difirió de las desarrolladas por las otras del Cono Sur.

En la *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay* se señala que

fue común el caso de la prisión sin invocar razones ni tiempo determinado para las penas a cumplir, –ya sea en lugares de reclusión públicos, diseñados especialmente para ese fin, o en otros improvisados para esos efectos, o en otros de carácter clandestino–, sin ninguna garantía jurídica o procesal para las personas detenidas (Rico, 2008, p. 9).

Asimismo, en documentos oficiales producidos por los propios organismos de inteligencia se da cuenta del número de ciudadanos detenidos a noviembre de 1976 es del orden de 15 mil (Rico, 2008),¹ diferenciándolos de los ciudadanos procesados. Esta cifra nos permite acercarnos al total de ciudadanos detenidos (procesados y sin procesar) durante el período 1968–1985 y pensar en un número cercano a los 25 mil, así como vislumbrar el universo de víctimas directas del terrorismo de Estado en un país con aproximadamente tres millones de habitantes.

La mayoría de los presos políticos procesados por la Justicia Militar fueron recluidos en dos establecimientos “modelo”, el Establecimiento Militar de Reclusión N.º 1 (Penal de Libertad) para hombres y el Establecimiento Militar de Reclusión N.º 2 (Penal de Punta de Rieles) para mujeres, donde se les otorgó un tratamiento claramente planificado.

El objetivo principal, explicitado por varias autoridades de la época, fue “la destrucción masiva, incitando a la locura o empujando al suicidio, se compartmentó, se incomunicó, se determinó al milímetro la vida de miles a través de absurdos reglamentos” (Alzugarat, 2003, p. 154). La utilización de la prisión masiva y prolongada logró varios efectos que sobrepasaron largamente a los que podrían ser percibidos en primera instancia como “afectados directos”. Tal como plantea González:

Las cárceles militares uruguayas, además de aislar a quienes permanecían en ellas, tuvieron como cometido generar terror en toda la sociedad que era testigo de los violentos operativos de captura y, a su vez, recibía la noticia del trato inhumano impartido a los prisioneros (González, 1985, p. 200).

Podemos afirmar que las metas de la cárcel política no se agotaban solo en el castigo al militante, sino que se proponía también el disciplinamiento de la sociedad entera a través de mecanismos como el miedo y el terror; de esta manera se buscaba paralizar los actos de oposición y resistencia. Este *dispositivo*² se

1 Resultado del análisis de datos sobre detenidos, muertos y exiliados en el período comprendido entre 1970 y 1976.

2 Véase Montealegre y Peirano (2019) en este mismo volumen.

articuló con otros mecanismos represivos que involucraron a toda la población. La medida más drástica fue la clasificación de los ciudadanos uruguayos en tres categorías –A, B y C– de acuerdo con sus antecedentes políticos. Las personas catalogadas como B y C no podían desempeñar ninguna función pública, estaban privadas del voto, eran sometidas a vigilancia permanente y tampoco podían integrar la directiva de ninguna institución social. Ser incluido en las categorías B y C significaba peligro de prisión, destitución e imposibilidad de acceder a cualquier trabajo en el Estado.³

El uso sistemático del terror y su “confirmación” en las cárceles y cuarteles llenos de prisioneros operaron en el cuerpo social como un panóptico de control y miedo, y provocaron un repliegue de la población a lo más privado de lo privado como forma de preservarse y preservar la sobrevivencia. El terrorismo de Estado, es decir, la aplicación sistemática del terror como instrumento político para someter al conjunto de la sociedad e imponer su doctrina, tuvo efectos que se mantuvieron activos más allá de la recuperación de la democracia. El psicólogo Víctor Giorgi (2003) sostuvo que:

La impunidad y el olvido bloquearon la capacidad del cuerpo social de elaborar esa experiencia histórica (...) El terror es precisamente eso: el ataque a la capacidad de pensar. Esta es la lógica política que se ha instalado en los países de la región a partir de la ‘salida’ de la dictadura y que ha sido sistemáticamente utilizada desde el poder para manipular a la población (p. 26).

Desde el campo del psicoanálisis se plantea que la(s) experiencia(s) del terror vivida durante un tiempo tan prolongado dejó secuelas que no han sido verbalizadas y que circulan en el cuerpo social. Esta hipótesis plantea las dificultades –la intolerancia latente– para que se pueda concretar una integración armoniosa de estas diferencias del “ser uruguayo” (Viñar y Viñar, 1993, p. 23). De ahí el reclamo de la explicitación del pasado y la producción de una memoria diversa, múltiple, que por momentos irrumpió en la vida pública, como ha sido el caso de las mujeres (Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas, 2001a, 2001b y 2003) y las generaciones más jóvenes (1996, 2007, 2008), en particular aquellos/as que han sido víctimas directas –hijos/as de presas, presos políticos, asesinados, desaparecidos, exiliados– del terrorismo de Estado.

En 1985 se restaura –parcialmente– la democracia, acompañada por una alta participación de generaciones jóvenes a través del movimiento estudiantil, el sindical y el feminista, todos ellos reclamando “verdad y justicia” para los crímenes de lesa humanidad cometidos en el período dictatorial. Esas expectativas se vieron frustradas con la aprobación, en diciembre de 1986, de la Ley de

3 Véase Informe para el ministro del Interior del director de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia –Inspector Víctor– del 17 de agosto de 1981. Archivo CEIU, FHCE, Udelar.

Caducidad de la pretensión punitiva del Estado. Todos esos grupos militantes acompañaron la campaña Pro Referéndum para derogar la Ley.⁴

DIONISÍACOS VS. APOLÍNEOS

En la posdictadura, a continuación de la llamada “apertura democrática”, la política represiva del primer gobierno democrático focalizó en jóvenes y adolescentes a través de las denominadas *razzias*. Se trataba de una redada policial consistente en detener de forma casi indiscriminada a jóvenes durante el final de la jornada y mantenerlos incomunicados durante toda o gran parte de la noche. El carácter masivo de esa práctica policial fue criticado tanto por el Servicio Paz y Justicia (Serpaj) como por Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (en adelante Familiares), las dos instituciones que, con una marcada impronta política vinculada a los derechos humanos, supieron conservar su autonomía con relación a los partidos políticos actuantes en el período.

El investigador Alpini (1996) realiza un detallado análisis del impacto de la transición a la democracia en las nuevas generaciones, contraponiéndolas a las “viejas”, “revolucionarias” –aquellas anteriores a la ruptura institucional– a las que designa como “apolíneos”; mientras que, en cambio, identifica a estos “jóvenes de la democracia” como “dionisíacos” y “descreídos”. Para Alpini, estos sujetos políticos, cuya actuación se puede delimitar entre 1985 y 1989, se caracterizarían

Por no haberse creído nunca el cuento de Como Uruguay no hay. Todo este movimiento cultural de la generación dionisíaca se constituyó en torno a la explosión del rock nacional de la posdictadura y encontró a las revistas subterráneas como su modo natural de expresión (s/p).

4 El 22 de diciembre de 1986, tomando una decisión de cúpula, el Parlamento aprobó la Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado (Ley 15.848), que garantizaba impunidad para todos aquellos “funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto” (artículo 1) que habían violado los derechos humanos –bajo forma de tortura, secuestro y asesinato, entre otras– durante la dictadura cívico militar. Al día siguiente, las madres de detenidos y desaparecidos uruguayos iniciaron una campaña para anularla a través del mecanismo de referéndum, por el cual la ciudadanía puede manifestarse mediante el voto en contra de una ley previamente aprobada por el parlamento uruguayo. Para ello hacía falta presentar –dentro del año siguiente a la promulgación de la ley– la firma de un 25 % del padrón electoral. Se presentaron a la Corte Electoral 604 721 firmas, sobre un total aproximado de 2 millones de ciudadanos habilitados para votar. El plebiscito se realizó finalmente en abril de 1989 (la papeleta verde buscaba anular la ley y la papeleta amarilla el mantenimiento de esta), y le dio el triunfo a la amarilla.

5 De esas publicaciones destacamos: *G.A.S., La Oreja Cortada, Suicidio Colectivo, Kamuflage, Kable a Tierra, Ratas i Rateros*, entre otras.

Esa generación integrada por varias cohortes de edad es, según la revista *G.A.S.* (Generación Ausente y Solitaria), una “sin pasado y sin futuro” (GAS, 1987, p.1).

Alpini explicita su planteo respecto de los jóvenes de la democracia en los siguientes términos:

A diferencia de la generación del 68, que creía en empresas colectivas e imperativos categóricos, la generación de la democracia no desea mandatos verticales ni apolíneos, no confía ni cree en ninguna religión, ni laica ni confesional. Los movimientos de contracultura juvenil de la posdictadura se constituyen más como autoidentificación cultural que como movimientos que pretenden cambiar la sociedad, y de ahí surge su carácter posmoderno (p. 6).

El autor compara las leyendas políticas recopiladas por la revista *Los Huevos del Plata* (publicada en la década del 60 del siglo XX)⁶ con las de la posdictadura. Plantea que estas comparten con el Mayo francés el carácter utópico, antiautoritario y con objetivos macropolíticos. En esas expresiones encuentra un vitalismo ligado a la esperanza y a las perspectivas de futuro. Como ejemplo detalla: “‘Basta de charlar, a luchar’, ‘Solidaridad con Cuba revolucionaria’, ‘Che, los pueblos no te olvidan’, ‘Por los ideales de Artigas’, ‘Lucha y serás libre’, ‘Cuba sí, yanquis no’, ‘El Che vive en la memoria de los pueblos’” (p. 3). Mientras que en las expresiones de los grafitis de la posdictadura identifica “un tono cínico, burlón y nihilista: ‘Joven trabajador, sonríe el PIT–CNT te ama’, ‘Montevideo me mata’, ‘Algunos nacen con suerte. Otros en Uruguay’” (p. 3).

Raúl Zibechi matiza esta interpretación en *La Revuelta juvenil de los 90* (1997) cuando muestra las diferencias entre dos tipos de organización de acuerdo con la pertenencia generacional de sus integrantes. Opone el modelo organizativo de los partidos tradicionales y de las federaciones de las organizaciones juveniles de la apertura democrática (1985), con estructuras democrático–representativas, a la eclosión de organizaciones horizontales o rizomáticas que emergen en ese contexto y que es posible observar con claridad en los movimientos estudiantiles de los 90 del siglo XX.

El periodista muestra modalidades organizativas que alternan períodos de intensa actividad con otros de aparente inactividad colectiva, en las que se destaca una forma específica de accionar político que articula las artes con los medios de comunicación y prácticas de amplia participación social desde la subversión de la vida cotidiana. La emergencia de ese tipo de organización se muestra *contraintuitiva*, y es difícil anticipar los momentos o hechos que precipitan su aglutinamiento.

6 Se puede acceder a 17 ejemplares digitalizados de la revista editados entre 1965 y 1969 a través del repositorio Anáforas de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. Véase <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32029>

LA COORDINADORA ANTI RAZZIAS

Después de plebiscitada la ley de Caducidad –en un contexto de derrota y desmovilización de toda una serie de organizaciones ante la pérdida del *voto verde*– hacia fines de abril de 1989 se creó la Coordinadora Anti Razzias, que desde su punto de partida contó con grupos de apoyo en varios barrios de la ciudad de Montevideo a los que se sumaron algunas revistas “subte”, restos de agrupaciones liceales, grupos de teatro barrial y, como describen algunos de sus integrantes, “muchas gente suelta”.

Según la información pública del Sindicato Único de los Muchachos de la Esquina (Surme), el 23 de junio de 1989, bajo la consigna “Para que ser joven no sea delito, juntémonos entre los iguales. El presente es nuestro”, y pese a la prohibición policial, más de cuatro mil jóvenes recorrieron el tramo entre la Plaza de los Bomberos y la Plaza Libertad por la principal avenida capitalina. Se trató de la primera manifestación que en lugar de uno o más oradores, tuvo como proclama una obra de teatro callejero titulada *Razziol X*. La obra escenificaba la venta de un antídoto para la represión policial. El estribillo de la canción que acompañaba la serie de testimonios que relataban la eficacia del producto, resulta elocuente: “Razziol, Razziol, con *miliquina*, tus problemas nocturnos... elimina”.⁷

Unos días después –el 24 de junio– se divulga la muerte, producto de la violencia policial, del joven Guillermo Machado, detenido por agentes de la seccional policial 15.^a de Montevideo mientras conversaba con su novia. Tal como se puede relevar en la prensa de esos días, la movilización del 25 de julio fue masiva. La indignación, convertida en avalancha, provocó la renuncia del ministro del interior, Antonio Marchesano, y la justicia procesó al subcomisario de la seccional 15.^a por los delitos de abuso de funciones y privación de la libertad. Junto al cambio de autoridad, la Jefatura de Policía de Montevideo comunicó públicamente la decisión de suspender las *razzias* “temporalmente y en forma experimental”.

Para festejar el fin de las *razzias*, y junto con él, el cese de la razón de ser de la organización, la Coordinadora convocó a un campamento de tres días bajo el lema “Libertad: la otra historia”. El mismo se realizó en la localidad de Libertad –departamento de San José–, emplazamiento de la mayor cárcel política durante la dictadura (Establecimiento Militar de Reclusión N.º 1).

En su preparación y difusión se utilizaron formas alternativas de comunicación: fogones, bailes, guitarreadas, representaciones teatrales en las calles, grafitis, entre otras. El campamento tuvo lugar entre el 13 y el 15 de octubre de 1989. Según los registros de la organización y los servicios de transporte utilizados, concurrieron algo más de cuatro mil personas. Se contabilizaron unas 300

7 Archivo personal de las autoras.

carpas y gran variedad de actividades: teatro, exposiciones de dibujos, charlas sobre drogas y sexualidad, y recitales. Las intervenciones artísticas contaron con un gran escenario desde donde transmitió de modo continuo la radio Tirando a Rebelde (una de las primeras experiencias de radio “pirata” en el país). Terminó el año y la novel organización dejó de funcionar; desapareció de forma casi imperceptible. Como había nacido.

La Red de Teatro Barrial (Ganduglia, 1996) y la Coordinadora Anti Razzias están protagonizadas mayoritariamente por la segunda generación –en el sentido amplio que habilita la estrategia represiva desarrollada en Uruguay–, al mismo tiempo que constituyen antecedentes directos de las modalidades de irrupción en el espacio público que adoptaron tiempo después los colectivos de hijos e hijas de ex-presos políticos ya nucleados en torno a sus experiencias personales y no en relación con la condición de sobrevivientes –víctimas del terrorismo de Estado– de sus padres y madres.

HIJOS

Quienes fundaron la organización HIJOS se reunieron por primera vez el 7 de julio de 1996 en Montevideo; la condición de hijo de detenido desaparecido fue el denominador común de los participantes del grupo. Utilizan la palabra escrita con todas sus letras en mayúscula –aun cuando no es una sigla como en Argentina, donde significa “Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio” (Basile, 2019)– para subrayar su proximidad inicial con la agrupación del país vecino. Proximidad en términos de la *catástrofe fundante*, en el sentido atribuido por Gatti (2009). Esto se debe a que en la gran mayoría de los casos el lugar de secuestro de sus padres y madres es Argentina. También aquellos cuya identidad fue restituida fueron inicialmente apropiados en la república hermana, en el marco del Plan Cóndor. A estas proximidades biográficas se suman similares prácticas políticas.

Su emergencia interpela el discurso predominante en el campo de la memoria y los derechos humanos en Uruguay –del mismo modo que en Argentina–, al promover el reconocimiento de la identidad de sus padres y madres en su calidad de revolucionarios con militancias y compromisos situados.

Por las características del trabajo de la memoria llevado adelante por este grupo, si bien se propone una apertura a otros integrantes de la segunda generación –quienes participan al inicio de la organización–, su actividad se mantiene dentro de un núcleo pequeño de personas que comparten la condición específica de ser hijos de detenidos desaparecidos. Se estima que de los 50 hijos e hijas de desaparecidos radicados en Uruguay, 40 se vincularon con la organización, mientras que unos 25 mantienen una participación sostenida, en tensión pero permanente colaboración e intercambio con Familiares y Serpaj Uruguay (Sempol, 2016).

Más de una década después de conformado HIJOS y ya disuelta la Coordinadora Anti Razzias, van a surgir dos nuevas organizaciones marcadas por su impronta generacional y sus vivencias personales. Se trata de Niños en cautiverio político (2007) y del colectivo Memoria en Libertad (2008).

Un nuevo contexto social y político posibilitó la emergencia de estos nuevos sujetos de la memoria. Nos detendremos en los significados y el alcance de ese nuevo ciclo marcado por la creación de la Comisión para la Paz (2000–2003) en el entorno de la “crisis de 2001”, el inicio de los gobiernos “progresistas” con el triunfo del Frente Amplio y la promoción de políticas de memoria que incluyeron las leyes de reparación para las víctimas del terrorismo de Estado.

COMISIÓN PARA LA PAZ

La instalación de la Comisión para la Paz⁸ en agosto de 2000, integrada por representantes de diferentes posiciones políticas y familiares de desaparecidos, buscó conciliar “estados del alma” y respondió a una nueva “temperatura” frente al conflictivo pasado reciente. Estuvo precedida por las marchas del silencio iniciadas en 1996⁹ y un contexto regional e internacional que revisaba y presionaba continuamente en el sentido de investigar y condenar las violaciones a los derechos humanos.

Creada durante el gobierno de Jorge Batlle (Partido Colorado), habilitó por primera vez un ámbito de reconocimiento por parte del Estado de su responsabilidad respecto a las víctimas del terrorismo estatal, al menos en la búsqueda del destino de las víctimas de desaparición forzada. Este aspecto implicaba, además, el reconocimiento de la responsabilidad del Estado más allá de las fronteras nacionales, y hacía evidente su rol en la articulación del accionar represivo internacional en el marco del Plan Cóndor.

Al promediar el gobierno de Jorge Batlle (1999–2004) se sintieron los efectos de la crisis económica–financiera que afectó a la región y que en Uruguay generó

8 Creada por resolución N.º 858/000 de la Presidencia de la República Oriental del Uruguay el 9 de agosto de 2000, la “Comipaz” tuvo como cometidos: “Recibir, analizar, clasificar y recopilar información sobre las desapariciones forzadas ocurridas durante el gobierno cívico-militar. Recibir documentos y testimonios, debiendo mantener estricta reserva sobre sus actuaciones y la absoluta confidencialidad de las fuentes de donde resulte la información obtenida. Elevar la información recibida a la Presidencia de la República, en la medida que entienda que son necesarias actuaciones tendientes a verificar y/o precisar su contenido, para que ésta disponga las averiguaciones que considere pertinentes. Elaborar un informe final con sus conclusiones, que debía incluir sus sugerencias sobre las medidas legislativas que pudieren corresponder en materia reparatoria y de estado civil, así como un resumen individual sobre cada caso de detenidos-desaparecidos que fuera puesto a su consideración” (Resolución N.º 858/000 de la Presidencia de la República Oriental del Uruguay).

9 Véase Zaliasnik (2016).

fracturas sociales de envergadura. A modo de ejemplo, en una población que no alcanzaba los tres millones y medio de personas, casi un 30 % (900 000 personas) se encontraba por debajo del nivel de pobreza, con una tasa de desempleo que alcanzó el 19,4 % en el año 2004. Estas circunstancias explican en parte el triunfo de la coalición de izquierda del Frente Amplio en las elecciones nacionales de ese año. Giro político que inauguró la así llamada “era progresista”, con los correspondientes cambios en las políticas de memoria en coincidencia con fenómenos similares en Brasil, Argentina, Bolivia y Chile.

EL RETORNO DE LO REPRIMIDO

La llegada de la coalición de izquierda al gobierno en Uruguay inauguró un nuevo tiempo para la recuperación del pasado traumático.¹⁰ La denuncia de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura cívico militar se legitimó. En ciertos ámbitos se asistió a la espectacularización del dolor, en especial por su tratamiento en los medios de comunicación masiva en los que la memoria del pasado reciente se convirtió en un elemento más de consumo (Richard, 2010), pero que en el país obliteró las responsabilidades estatales al presentar las experiencias traumáticas como elementos ajenos al espectador y su tiempo presente.

En ese contexto, la memoria de las mujeres constituyó un caso paradigmático (Sapriza, 2007, 2009 y 2010). Olvidadas o silenciadas al reinicio de la democracia, las mujeres que sobrevivieron a la prisión política lograron inscribir sus voces en ese campo de batalla a partir de la experiencia de “Memoria para armar” (Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas, 2001a, 2001b y 2003). Este grupo, autodenominado “género y memoria”, luego de un trabajo colectivo de años, en el 2000 convocó a las mujeres en general y recogió más de 300 testimonios que publicó en tres volúmenes. El importante número de testimonios recibidos y su publicación se inserta e incide directamente en ese proceso político de luchas por la memoria e inaugura un período de múltiples reescrituras de la historia abriendo las compuertas para que se manifiesten otras voces, otros sujetos portadores de memoria. Se suman a estas circunstancias la aprobación por el Parlamento de leyes reparatorias destinadas a las víctimas del terrorismo de Estado.

LEYES REPARATORIAS

En 2006 se concreta la aprobación de la Ley N.º 18.596 titulada “Actuación ilegítima del Estado entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985. Reconocimiento y reparación a las víctimas”. Esta norma instituye una

¹⁰ El 1 de marzo de 2005 asumió la presidencia Tabaré Vázquez.

interpretación del pasado autoritario en la que se distinguen dos etapas históricas para el reconocimiento y reparación a las víctimas. La primera corresponde al período previo al golpe de Estado, y reconoce su responsabilidad en

... la realización de prácticas sistemáticas de tortura, desaparición forzada y prisión sin intervención del Poder Judicial, homicidios, aniquilación de personas en su integridad psicofísica, exilio político o destierro de la vida social, en el período comprendido desde el 13 de junio de 1968 hasta el 26 de junio de 1973, marcado por la aplicación sistemática de las Medidas Prontas de Seguridad e inspirado en el marco ideológico de la Doctrina de la Seguridad Nacional (Art. 2).

Por otra parte, la segunda etapa refiere al

... quebrantamiento del Estado de derecho que impidiera el ejercicio de derechos fundamentales a las personas, en violación a los Derechos Humanos o a las normas del Derecho Internacional Humanitario, en el período comprendido desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985 (Art. 1).

Esta ley también define qué se entenderá por víctima e incorpora a la segunda generación en dos ítems referidos a quiénes percibirán una indemnización monetaria por única vez: aquellos que siendo niños o niñas hayan permanecido desaparecidos/as por más de treinta días y los que nacieron o permanecieron con sus madres en prisión por más de 180 días.

Esta ley que ha sido interpretada y actualizada en 2009 (ley 18 596) y 2019 (ley 19 859). En esta última se detalla que el derecho a recibir atención integral de salud gratuita de por vida –en el marco del Sistema Nacional Integrado de Salud– les corresponde a todos los hijos y nietos de los afectados reconocidos por las leyes anteriores.

MEMORIA EN LIBERTAD

*Ya soy mayor,
ya soy memoria,
y a partir de ahí no podréis conmigo.*

Si te dicen que caí, Juan Marsé

En torno a esos giros más propicios y en la enmarañada red de relaciones y articulaciones que constituyen el campo político–social de la memoria emergen los dos últimos colectivos de segunda generación. Por un lado, Niños nacidos en cautiverio, que aglutinó desde 2007 a aquellas personas nacidas durante el cautiverio de sus madres. Se estima entre 80 y 100 el número de niños y niñas que fueron prisioneros políticos en las cárceles uruguayas entre 1972 y 1974

(Rico, 2008). La situación de sus integrantes ha sido contemplada en las leyes reparatorias vigentes en el país y algunos de ellos se han incorporado al colectivo Memoria en Libertad, que en su presentación pública realizada en 2008, expresó: “Nuestra situación fue, y sigue siendo, invisible para la mayoría, pues siempre aparecen como víctimas directas quienes eran adultos en esos tiempos”.¹¹

En su denominación –Memoria en Libertad– el juego de palabras es múltiple, ya que el penal (Establecimiento Militar de Reclusión N.º 1), escenario, en muchos casos, de las visitas a sus padres durante la prisión prolongada que caracterizó el terrorismo de Estado en Uruguay, estaba en la ciudad de Libertad (aún se encuentra allí) y fue bautizado con ese irónico apelativo: “el Penal de Libertad”. Libertad hace referencia, entonces, a ese pasado que necesitan denunciar y a un presente de extrema vulnerabilidad que se transforma en quehacer político, trascendiendo la ironía y recuperando el sentido de la palabra que se resignifica desde el presente, porque la memoria que pretenden suscitar se produce en democracia –en “libertad”– y desbloquea los silencios que han impedido escuchar los testimonios de toda una generación nacida y criada en dictadura.

El colectivo explica la voluntad de incorporar a su organización a “pares generacionales” y no quedar “restringidos” en términos de *hijos de* –ex-presos y ex-presas, asesinados, desaparecidos, ejecutados o exiliados en sus múltiples combinaciones posibles–. Se reconocen como víctimas directas del terrorismo de Estado durante su infancia o adolescencia, pero hacen un llamado a otros que se identifiquen con esta caracterización, independientemente de su situación familiar.

¿Qué elementos definirían entonces a esta segunda generación? La amplia gama de edades que supone considerar a todos aquellos y aquellas que fueron niños y niñas entre 1968 y 1985 muestra que lo cronológico pasa a ser un dato externo a la construcción subjetiva de los individuos en la pertenencia a *esa* generación.

En momentos en los cuales se manifiestan profundas crisis políticas, sociales e ideológicas, lo generacional vuelve a aparecer como clave analítica. El elemento de ruptura característico del recambio generacional suscita formas de construir sentido identitario propias de una generación que había sido relegada por el protagonismo de sus mayores. Ellos se sienten parte de una generación de víctimas excluida del relato oficial y oficioso. El análisis desde la perspectiva de las generaciones señala la delimitación de un campo de problemas específico y permite calibrar los efectos perdurables del terrorismo de Estado. Entendemos por generación una metáfora de la

11Véase acta fundacional 2008, recuperada de <https://www.facebook.com/647296665648655/posts/acta-fundacional-2008memoria-en-libertad-es-un-grupo-de-mujeres-y-hombres-que-su-648987292146259/>

construcción social del tiempo (Pollak, 2006), es decir “Un concepto que trata de incluir activamente en nuestro análisis los procesos históricos y el ritmo de los cambios sociales y culturales (...) Cada nueva generación construye nuevas estructuras de sentido e integra con nuevas significaciones los códigos preeexistentes” (Margulís, 1996, p. 47). El énfasis está puesto en la relación entre el contexto histórico y las transformaciones sociales y culturales que en determinados momentos pueden darse de manera más o menos radical. La relación entre tiempos individuales y tiempos sociales es central para un enfoque generacional de los procesos históricos.

Este “vínculo generacional” se consolida por el hecho de que estas discontinuidades son experimentadas por los miembros de un determinado grupo de edad en un punto formativo en el que el proceso de socialización no ha concluido (Mannheim, 1993).

Las experiencias (traumáticas, represivas, disciplinadoras) afectaron fuertemente a adolescentes y jóvenes durante la transición y la posdictadura, y fortalecieron ese vínculo de pertenencia. Un vínculo que se consolida fuera de las estructuras de militancia tradicionales y de las posibilidades de un recambio generacional en la dirigencia de izquierda, cuyos espacios de poder quedaron “reservados” para los sobrevivientes de la prisión prolongada –que a través de esa experiencia se erigen como las únicas voces legítimas para la construcción del país–. Esa sí es considerada una primera generación, por haber llegado antes pero fundamentalmente por ocupar un lugar central en cuanto protagonistas de la historia.

La militancia política anterior a la implantación de la dictadura¹² pasa a ser la clave que aporta cierta homogeneidad entre los miembros de una primera generación “de víctimas directas”, integrada por clandestinos/as, prisioneros/as, asesinados/as, desaparecidos/as, exiliados/as, adultos revolucionarios de diferentes corrientes de izquierda mayoritariamente muy jóvenes.

Los miembros de la siguiente generación, también identificada como “segunda”, está integrada por los hijos e hijas de estos revolucionarios y sus pares, compañeros de juego, indiferencia o escarnio. Se trata de un corte generacional diverso y no coincidente con una sola cohorte de edad; tienen en común “una diacronía compartida, una simultaneidad en proceso que implica una cadena de acontecimientos de los que se puede dar cuenta en primera persona, como actor directo, como testigo o al menos como contemporáneo” (Margulís, 1996, p. 26).

Los integrantes de Memoria en Libertad encontraron múltiples dificultades para concretar sus acuerdos y poner en práctica las actividades planeadas

12 Proceso que se inicia alrededor del 68 con la aplicación de las Medidas Prontas de Seguridad que suspendían las garantías constitucionales.

(recopilación de testimonios y armado de un archivo de documentos). A partir de esas dificultades, recurrieron a la ayuda de técnicos (un equipo de investigadores universitarios) en busca de apoyo teórico y metodológico, partiendo de la base de que para su situación era necesario un abordaje interdisciplinario.¹³

La solicitud realizada en 2008 procuraba sortear nudos conflictivos que obstruían la concreción de un plan de actividades tendientes a recuperar la memoria generacional. Nuestro equipo¹⁴ instrumentó un proceso de: talleres, entrevistas en profundidad, seminarios, selección y registro de objetos elaborados por sus madres o padres en la prisión, recopilación de correspondencia epistolar y fotografías, entre otros.¹⁵ Se procuró posibilitar el *hacer con otros*, de forma tal que el grupo fuera parte activa del proyecto en sus diversos componentes, lo que resultó fundamental para el fortalecimiento del colectivo.

ARTE-FACTOS

Nos detendremos en los puntos de inflexión en la labor de producción de la memoria desarrollada junto al grupo. Uno a destacar fue la incorporación de *arte-factos* en la dinámica de taller mediante una adecuación de la técnica de multiplicación dramática (Kesselman y Pavlovsky, 1989). Con ese fin, convocamos a que los participantes concurrieran a las sesiones con uno o más objetos personales que consideraran importantes y significativos.¹⁶ El abordaje se realizó a través de una doble mediación: la del objeto elaborado por sus progenitores en cautiverio político y la de la presentación por interpósita persona.

La propuesta de trabajar con artefactos como plataforma para los relatos derivó en un abandono del objeto hacia el sujeto. Surgieron los primeros despliegues más o menos intensos del deseo de testimoniar. No eran aún testimonio, sino una antesala tumultuosa, donde afloraban con fluidez los recuerdos. De tal manera que el objeto –en cuanto artefacto– oficia de cristalización de la

13 El proyecto Circulación de la Memoria (CSEAM 2009-2010) ejecutado interdisciplinariamente por un equipo de psicólogos, antropólogas e historiadoras, brindó el sustento requerido. Aun así, las características particulares del colectivo Memoria en Libertad potenciaron una serie de conflictos que agudizaron la necesidad de un apuntalamiento externo para visualizar y problematizar el movimiento pendular de participación-abandono respecto a sus metas y logros.

14 El equipo estuvo integrado por Graciela Sapriza (CEIU-FHCE), Enrico Irrazabal (IPS-FP), Ivonne Dos Santos (CEIU-FHCE), Natalia Montealegre (CEIU-FHCE) y Alondra Peyrano (CEIU-FHCE).

15 “Circulación de la Memoria en Generaciones Nacidas en Dictadura. Contribución a la historia del pasado reciente y sus efectos psico-sociales en el presente” (CSEAM, Udelar, 2009-2011). A lo largo de ese proceso, se desarrolló un plan de actividades destinado a difundir los resultados del trabajo grupal y a establecer un diálogo generacional con diversos actores sociales.

16 Correo electrónico, 4 de marzo de 2010, dirigido a Memoria en Libertad.

memoria trascendiendo su materialidad concreta. En ese contexto, las narrativas de cualquier integrante de Memoria en Libertad disparaban en los otros nuevos relatos. Como expresamos en un trabajo anterior:

Algunos recuerdos eran redundancias, resonar repetido en recuerdos similares, otros eran redundancias siempre distintas. En todo caso el objeto mantenía siempre su ‘valor’ al ser abandonado rápidamente porque el objeto de los relatos perseguía nuevas intensidades, algunos olvidados sorprendían la lengua del que hablaba. Tan olvidados, que sólo funcionaban en sus cuerpos, tristeza o alegría, acciones, pasiones, ahora otra cosa pasaba. Nuevas capas de memoria rescataban lo que estaba en capas de menor determinabilidad (inconsciente) (Irrazábal, Montealegre, Peirano y Saprizá, 2012, pp. 287 y 288).

Una suerte de testimonio individual terciado por los gestos. El testimonio de un compañero o compañera de visitas, de una especie de cómplice/camarada de la resistencia infantil al terrorismo, era mirado bajo la lupa de las “resonancias colectivas”. Se producía un diálogo, un testimonio sin identidad, un solapamiento donde alguien hablaba por sí y por el otro a la vez. Se encontraban en las diferencias, iguales y distintos, porque en ese contexto cada relato habla de muchos, reconociéndose en las palabras del otro. Habilitaba una modalidad de hacer memoria que se funde y solamente encuentra posibilidades de ser enunciada en la producción coral, sin protagonismos, siendo de nadie y de todos al mismo tiempo.

Los “recuerdos” que fueron puestos en escena tuvieron como protagonistas a ciertos vestigios materiales, hechos como parte de la resistencia en prisión: juguetes, casas de muñecas, colgantes, portalápices, ponchos, zuecos, un pequeño baúl del tesoro repleto de cartas, documentos, diarios, algunas fotos, carteras, “objetos robados” y vueltos a hacer, juguetes en serie para juegos colectivos, teclas de piano que se convirtieron en perritos de marfil. Como lo expresa Jorge Montealegre se trata de recuerdos materiales, objetos que tienen un destino evocador, afectivo o político, que se intenta conservar (2009, 2018). Hilos invisibles, a veces comunes, también como hebras que por instantes se autonomizaban para volverse a reunir en un haz generacional.

TESTIMONIOS Y ENTREVISTAS

La interacción con Memoria en Libertad nos introdujo en un colectivo marcado por las consecuencias de la dictadura cívico militar y el terrorismo de Estado y que evidenciaba la dimensión del daño provocado. Sus afectaciones emergen en el espacio público “en el que el pasado invade la vida cotidiana e irrita los soportes de la identidad, problematizando sus estructuras de plausibilidad y activando mecanismos para gestionar el problema” (Gatti, 2010, s/p).

La posibilidad de enunciación en el ejercicio de recordar requirió otras modalidades de intercambio: se impuso la realización de entrevistas en profundidad. Para ello elaboramos en conjunto una guía/pauta de entrevista. Nos interesa destacar que el proceso de construcción de la misma sirvió para conocer los modos adecuados de abordar las peripecias personales, muchas de ellas devastadoras, ya que durante la dictadura y siendo niños y niñas, los integrantes de Memoria en Libertad sufrieron algo similar a una catástrofe que arrasó con certezas básicas. Un hecho, evento, cosa, impacto, marcó tanto sus vidas, que resulta difícil nombrarlo.

Una escena que se repitió en la rememoración suscitada en los talleres –a través de las distintas técnicas aplicadas– es la del secuestro de sus padres en el domicilio mediante un violento allanamiento. Ese evento que marca un quiebre biográfico resulta innombrable en el presente e implica situaciones o momentos que afectan las bases de acuerdo en las que se construye sentido, identidad y acción en un contexto histórico social dado.

El mito fundacional de la catástrofe de sentido (Gatti, 2009) –cuando se fija un antes y un después signado por la violencia estatal– cuenta con hitos socialmente compartidos, pero también encuentra orígenes diversos en las trayectorias individuales: un allanamiento, un secuestro, una persecución, una muerte, entre otras. Lo compartido mantiene, sin embargo, la existencia de un punto de inflexión que trastoca el sentido de sus vidas y la novela familiar, al mismo tiempo que los constituye como parte de ese colectivo de víctimas; situaciones que quedaron plasmadas en las entrevistas individuales realizadas.

Como producto de ese trabajo se elaboró un archivo documental constituido por las propias entrevistas individuales y colectivas, el audio de los talleres, correspondencia, fotografías, películas, recortes de prensa, grabaciones y testimonios, radicado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar).¹⁷

En el proceso de evaluación realizado al cierre de la primera etapa de trabajo junto a Memoria en Libertad se resolvió hacer una convocatoria pública a otras personas que fueron niños y niñas durante la dictadura cívico militar, para que también compartiesen sus historias. El lanzamiento de la campaña “¿Cuál es tu historia?” adquirió un aire lúdico e irreverente y concitó la adhesión, colaboración y solidaridad de un amplio conjunto de artistas –músicos, actores, bailarines– y personalidades varias de la cultura de la misma generación, que compartieron formatos expresivos. Este vínculo con diversos lenguajes artísticos

17 En términos de investigación el proceso previo de trabajo con el colectivo tuvo como resultado las siguientes publicaciones: Montealegre y Peirano (2013); Irrazábal, Montealegre; Sapriza y Peirano (2012a, 2012b y 2010).

nos brinda un significativo puente para interpretar las formas distintivas de participación política de los “jóvenes de la democracia”.¹⁸

LÓGICAS “NO CLÁSICAS” DE ORGANIZACIÓN

Los colectivos que aglutan a la segunda generación se presentan reclamando una diferencia generacional sustantiva con las precedentes, y son portadores de nuevas formas de acción que beben de fuentes novedosas. Estas “nuevas” formas se definen, desde sus protagonistas, como canales que no responden a estructuras organizativas clásicas. Nos referimos a organizaciones y partidos políticos con estructuras piramidales y canales verticales de comunicación. Así, por ejemplo, durante el trabajo en los talleres citados, algunos testimonios hicieron hincapié en este aspecto que retoma las experiencias de la Coordinadora Anti Razzias y la Red de Teatro Barrial.

A decir de una de las participantes del colectivo Memoria en Libertad: “Capaz que ese es el problema, que estamos acostumbrados a determinadas modalidades de organización, de colectivos, y de repente la realidad nos demostró que el funcionamiento puede ser así, un poco díscolo, pero de última funcional”.¹⁹ Hay una reivindicación de lo operativo, de lo práctico, por un lado, y de lógicas más horizontales, por otro.

Es más, la dinámica colectiva de largas reuniones y profundas discusiones acerca de la realidad y del qué hacer, fue una de las cosas que los habría desgastado; las palabras de una de las participantes resultan esclarecedoras sobre este aspecto: “A mí me parece que una de las cosas que gastó al grupo, fue cuando empezaron a haber discusiones más como de militancia: de tener que ir. Eso nos dejó a todos medios quemados en algunos aspectos”.²⁰

La memoria aparece entonces, en el espacio público, díscola, irreverente y lúdica con relación a las modalidades de la primera generación, y así lo expresan:

18 Se realizó en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en la que se presentó la Campaña de recolección de testimonios promovida por Memoria en Libertad con una asistencia de más de 300 personas que acompañó la participación de artistas, músicos, bailarinas y actores reconocidos en el medio profesional y *underground* como La Mufa, Trío Arnicho, Ménades, La Melaza, César Troncoso, Roberto Suárez, entre otros, que brindaron apoyo a la convocatoria en forma solidaria y gratuita. La imagen de la campaña fue realizada por el artista plástico Fermín Hontou (Ombú) que diseñó las tres gigantografías que fueron colgadas en las Facultades de Psicología, de Humanidades y de Derecho de la Universidad de la República, como vehículos de difusión pública de la temática de la segunda generación de afectados por la “catástrofe social” de la dictadura, y un llamador para el envío de testimonios a la casilla de correo: testimonios@fhuce.edu.uy

19 Testimonio recogido en el Taller de Evaluación (7-12-10).

20 Testimonio recogido en el Taller de Evaluación (7-12-10).

Cuando nosotros fuimos a hablar con gente de Crysol,²¹ por ejemplo ellos nos decían: ustedes tienen que levantar las banderas. Les planteamos algunas cosas: disculpen, tu bandera está todo bien, pero nosotros no nos relacionamos ahora de esa forma. Es otra forma de comunicarse, es como otro lenguaje. Entonces es hablar como desde otro lugar, más de lo afectivo.²²

¿Qué silencios y relatos se “heredan”? ¿Cómo se reciben, aceptan y cuestionan estas “herencias”? Aquí es cuando aparecen las diferencias, muchas veces manifestadas en conflictos intergeneracionales. En ese sentido, quienes integran el colectivo Memoria en Libertad plantean que:

... el tema de los viejos es un tema reintenso (...) Hay una cuestión que tiene que ver con una falta de construcción de reconocimiento del Ser en la época en la que nuestros viejos no estuvieron. Y ese momento quedó herido, y las heridas aparecen. (...) No significa que nosotros no podamos levantar igual la bandera de ellos. Hay sutilezas. Y es donde yo siento que hay todo un diálogo para hacer con ellos. No es sacar la foto del Che del cuarto, yo la pongo también, no se trata de eso. (...) Yo siempre digo, yo creo que yo hubiese hecho lo mismo que hizo mi viejo si yo hubiese tenido la edad de él, yo también me hubiese jugado los ovarios. No sé, no lo sé... .23

Frente a una situación análoga en Argentina, Bonaldi (2006) se preguntaba: *¿Colocar la tragedia de sus padres en la base de la identidad propia no implica de algún modo condenarse a una posición pasiva? Podrán estos jóvenes sumergirse en las turbulentas aguas del pasado sin resignar por ello la capacidad de ser agentes de su propia historia? (p. 160).*

La experiencia del grupo coincide con lo planteado por Jelin y Sempol (2006), respecto a que la participación de un nuevo grupo social

... en ocasiones implica un cuestionamiento sobre lo actuado por las generaciones más viejas, así como enfrentamientos, y en otros la aceptación de la legitimidad de los sentidos recibidos sobre el pasado. También implica una renovación de las prácticas sociales “actualización” e “incorporación”), en escenarios políticos cambiantes (p. 10).

En esa interacción aparece también el sentimiento de culpa y, junto con él, el distanciamiento:

El sentirnos eternamente culpables porque no levantamos la misma bandera, o no de esa manera, porque es la manera creo yo. Y hay una culpa. Entonces, vamos a separar las cosas. Y aceptar la diversidad, y la transformación, somos

21 Asociación de todas y de todos los ex-presos políticos de Uruguay

22 Testimonio recogido en el Taller de Evaluación (7-12-10).

23 Testimonio recogido en el Taller de Evaluación (7-12-10).

*otra generación, que vivimos esto, que no tuvimos a nuestros padres. Yo siempre le decía, en una época también que me recontrapeleaba con mi vieja: yo a los tres años ya empecé a militar, si querés llamarlo así.*²⁴

Una oposición que, al escindirse de esa primera generación, hace posible construir un núcleo de pertenencia, un nosotros, en una dialéctica que posibilita el reconocimiento de cierta juventud que les pertenece. Como plantea Bourdieu (2001): “La juventud y la vejez no están dadas, sino que se construyen socialmente en la lucha entre jóvenes y viejos” (p. 164).

REFLEXIONES FINALES

A lo largo del capítulo recorrimos los contextos que han posibilitado la emergencia de las organizaciones de la segunda generación en Uruguay en el campo de la memoria y los derechos humanos, y profundizamos en la experiencia de trabajo junto a uno de sus colectivos: Memoria en Libertad.

Una característica que este colectivo comparte con los demás –y que es posible observar en todas las organizaciones referidas– es el recurso a expresiones artísticas: música, teatro, danza, videos, poesía, entre otros. El arte sería un *otro lenguaje* por el que transmiten sus sentimientos, inquietudes, sensaciones, pensamientos y procesos. Como expresan:

*Muchos de los que pertenecen a nuestra generación volcaron sus cosas en el arte, buscaron caminos por el teatro, por la pintura, por la poesía, por el video, el cine, la fotografía. Creo que eso es algo que nos identifica. Pensar las cosas desde otro lugar (...), lo artístico convoca desde otro lugar.*²⁵

Este otro lenguaje sería el potencial que tienen estas tendencias organizativas: uno artístico–cultural que coincide con las características de la *postmemory* tal como es conceptualizada por Marianne Hirsch (2012). Aunque no sea lo que los convoca en un primer momento, en la medida en que se van conociendo, se dan cuenta de que casi todos están vinculados a diferentes ámbitos culturales. Y es a través de ese canal por donde buscan –y encuentran– convocar a sus pares generacionales.

Lo performático se utiliza como un lenguaje profundamente politizado. En primera instancia aparece como una manera de convocar y producir o propiciar el encuentro. Como lo plantean Sempol y Jelin (2006):

... las innovaciones pasan mucho más por nuevos marcos, o por la creatividad de las formas (escraches, marcha–fiesta, performatividad de la política), que por los contenidos o significaciones específicas que formulan respecto del pasado reciente. El cómo más que el “qué” es lo que da la impronta genera-

24 Testimonio recogido en el Taller de Evaluación (7-12-10).

25 Testimonio recogido en el Taller de Evaluación (7-12-10).

cional, y revela la conexión existente entre culturas juveniles y operaciones de memoria (p. 14).

La innovación del lenguaje utilizado pasaría por la riqueza performática y la centralidad de las imágenes y de la música.

La palabra –forma más tradicional de comunicación política– en un contexto de invisibilización o de “sordera” social, pasaría a un segundo plano, para dejar lugar a lenguajes que hacen posible la evitación de esa modalidad de censura enunciativa, a través de una forma que busca transmitir sensaciones y emociones antes que proyectos políticos únicos.

Así, el “estilo juvenil”, directo y confrontacional del escrache –que fue la manifestación utilizada por HIJOS tanto en Argentina como en Uruguay– contrasta con las formas tradicionales de manifestación pública del movimiento de derechos humanos: principalmente marchas y concentraciones pacíficas. Es por eso que, en el momento de la aparición de estos nuevos grupos a mediados de los noventa, “la juventud pasó a ser sinónimo de fuerza, resistencia, lucidez y reflejos ante la nueva coyuntura” (Sempol, 2016, p. 217). En ese momento, los y las jóvenes le infundieron nueva fuerza al movimiento de defensa de los derechos humanos y plasmaron en el espacio público otra forma de entender y reivindicar la memoria por medio del hacer, de “cosas concretas”. En oposición a esas largas reuniones y discusiones más tradicionales o clásicas, declaran: “nosotros nos juntamos para hacer las cosas en concreto”.

Para Memoria en Libertad esto no es renunciar a los sueños, sino una manera distinta de ocupar el espacio público y de construir su memoria colectiva, su voz política. “A mí me encantan las utopías y eso –puntualiza uno de sus integrantes– me crié con eso también, por eso creo que a veces necesito la mesa, el concreto”. Estas modalidades corporales e incorpóreas de comunicación son la búsqueda de una semiótica en relación con un cuerpo social que aún no puede o no quiere escuchar y contemplar.

La intensidad del silencio es un componente de la comunicación. De lo que no se habla se habla, se significa como se debe y como se puede. Si no hay elaboración social, se abre un espacio para la repetición ritualizada del dolor (Cintras, 2009).

Como lo muestra la historia de Memoria en Libertad a lo largo de una década de interacción con el equipo universitario, el colectivo tiene limitaciones políticas propias de un contexto de impunidad en la medida en que no ha sido posible acceder a la justicia y a la correlativa reparación integral. Sus integrantes se organizan en torno a la denuncia de la invisibilización a la que entienden que fueron sometidos hasta el presente. Inicialmente, en tanto que su problemática se hace pública y comienza a ser visible, se les dificulta sostener un quehacer colectivo.

Lo que no deja de sorprender es que ante la aparente disolución de la organización –incluyendo largos períodos de inactividad– se suscitan reagrupamientos que en cada nueva oleada encuentran mayores niveles de eficacia en la demanda y obtención de ciertos grados de reparación. También el estatus de plenamente adultos en un país gerontocrático coadyuvaría al reconocimiento del colectivo como un interlocutor legítimo ante las demás organizaciones de víctimas de raíz política.

Si ponemos particular atención en las lógicas, dinámicas y tensiones, consideramos que resulta necesario preguntarse qué ocurre en el Uruguay en esa tensión entre lo individual y lo colectivo que expulsa a las prácticas de la segunda generación de aquello que puede ser reconocido como “político”.

Al analizar el problema de cómo se construye y se transmite la memoria, diversos autores nos señalan los peligros que representan el olvido y el vacío formulados desde las políticas públicas de amnesia, así como su opuesto: la repetición ritualizada de los recuerdos traumáticos, de la tragedia que reaparece cíclicamente obstruyendo la producción simbólica de sus historias. Producción simbólica indispensable para ser incorporada a la red de imágenes y mitos que constituyen la memoria colectiva.

Muy recientemente, el colectivo Memoria en Libertad²⁶ retomó su funcionamiento público en una nueva etapa que parecería marcar un pasaje desde las preocupaciones ligadas a ámbitos privados e intrafamiliares a la lucha por la reparación integral en el espacio público, con capacidad de respuesta en los medios de comunicación, con publicaciones propias y trabajando en la elaboración de una estrategia legal que contemple el ámbito civil y penal. En agosto de 2019, su situación fue reconocida por la Institución Nacional de Derechos Humanos a través de la resolución número 751/2019.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpini, A. (1996). Una generación sin dioses, los jóvenes under. *Serie Memoranda* (XI), 150. Montevideo. Recuperado de <http://www.chasque.net/frontpage/relacionanteriores/9611/xx-50.htm>
- Alzugarat, A. (2003). Los testimonios de la cárcel. En *El presente de la dictadura* (pp. 154). Montevideo: Trilce.

26 En este momento se está focalizando en tres líneas de acción: 1) aportar a la memoria colectiva a través de sus testimonios; 2) conocer los aspectos legales vinculados con sus experiencias durante el terrorismo de Estado con la asistencia legal del Observatorio Luz Ibarbú y la Clínica de litigio estratégico de la Udelar; y 3) promover la producción artística en torno a la temática en calidad de principal herramienta de visibilización pública de su situación como parte del camino por verdad, justicia, memoria y reparación.

- Basile, T. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Bonaldi, P. (2006). Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria. En E. Jelin y D. Sempol (Comps.), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles* (pp. 145–184). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2001). La “juventud” no es más que una palabra. En *Sociología y cultura* (pp. 163-173). México: Grijalbo, Conaculta. Recuperado de http://mail.udgvirtual.udg.mx/biblioteca/bitstream/123456789/1867/1/La_juventud_no_es_mas_que_una_palabra.pdf
- CINTRAS, EATIP, GTNM-RJ, SERSOC. (2009). *Efectos transgeneracionales del daño psicosocial ocasionado por el terrorismo de Estado*. Montevideo: SERSOC.
- Ganduglia, N. (1996). *15 años de teatro barrial y una canción desesperada*. Montevideo: YOEA.
- Gatti, G. (2009): *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- Gatti, G. (2010): *Antecedentes. Proyecto presentado a convocatoria ANII, Clemente Estable*. Montevideo: Mimeo.
- Giorgi, V. (2003). Políticas de la memoria. Memorias políticas. En Seminario *Voces, memoria y reflexiones sobre el golpe de estado en Uruguay* (pp. 23-27). Montevideo: CEIL, CEIU, FHCE, Universidad de la República.
- González Bermejo, E. (1985). *Las manos en el fuego*. Montevideo: Banda Oriental.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia UP.
- Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo. (2019). Resolución N.º 751/2019. INDDHH N.º 2019-1-38-0000023. Montevideo. Recuperado de <https://www.gub.uy/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/sites/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/files/documents/noticias/Resoluci%C3%B3n-751-2019-023-19%20%281%29.pdf>
- Irrazabal, E., Montealegre, N., Sapriza, G. y Peirano, A. (2010). De los malos entendidos a la “valija conceptual”. Una discusión en torno a los abordajes “inter” disciplinarios/ e interfacultades en una línea de trabajo Extensión/ Investigación. En Seminario *En clave inter. Reflexiones sobre la interdisciplina en la Udelar*. Montevideo: EI, Universidad de la República.
- Irrazabal, E., Montealegre, N., Sapriza, G. y Peirano, A. (2012a). ¿Cuál es tu historia? Infancia(s) y adolescencia(s) durante el Terrorismo de Estado. En *En clave_Inter*. Montevideo: EI, Universidad de la República.

- Irrazabal, E., Montealegre, N., Sapriza, G. y Peirano, A. (2012b). Desafíos de la memoria: interdisciplina y segunda generación. *Encuentros Uruguayos*, V(1).
- Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1989). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- Ley 15.848/1986. *Funcionarios militares y policiales. Se reconoce que ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985*. D.O. 28 dic/986 – N.º 22295.
- Ley 18.596/2009. *Actuación ilegítima del Estado entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985. Reconocimiento y reparación a las víctimas*. D.O. 19 oct/009 – N.º 27838.
- Ley 19.859/2019. *Sistema nacional integrado de salud declarar por vía interpretativa dentro del SNIS a las personas comprendidas en el artículo 10 de la ley N.º 18.596, de 18 de setiembre de 2009 y de la ley N.º 18.033, de 13 de octubre de 2006*. D.O. 7 ene/020 - n°30352
- Mannheim, K. (1993 [1928]). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62.
- Margulis, M. (1996). La juventud es más que una palabra. En M. Margulis (Ed.), *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.
- Montealegre N. y Peirano, A. (2013). El dispositivo de la prisión política: resonancias y reproducción del Terrorismo de Estado en Uruguay. *Revista Contemporánea: Historia y problemas del siglo veinte*, 4, Dossier *La prisión como arma política en América Latina, 1950-2000: nuevas miradas a un viejo tema*. Recuperado de: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2017/05/06/natalia-montealegre-y-alondra-peirano/>
- Montealegre, J. (2009). Humor gráfico y evasiones imaginarias en la resistencia cultural de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay: acciones colectivas y condiciones para la resiliencia en la prisión política. *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación social*, 78. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718822>
- Montealegre, J. (2018). *Derecho a Fuga. Una extraña felicidad compartida*. Santiago de Chile: Astérion.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rico, Á. (Coord.). (2008). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Montevideo: Universidad de la República.

- Sapriza, G. (2007). Escritura de mujeres y memoria. En R. Mirza (Ed.), *Teatro, Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.
- Sapriza, G. (2009). Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). Violencia, cárcel, exilio. *Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 11. Recuperado de http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=18891
- Sapriza, G. (2010). Memoria y Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay 1973-1985). En J. M. Pedro y C. Scheibe Wolf (Eds.), *Género, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul*. Santa Catarina: Editora Mulheres.
- Sempol, D. y Jelin, E. (Comps.). (2006). *El pasado en el futuro. Los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sempol, D. (2016). HIJOS Uruguay. A 20 años de un ensayo de memoria generacional. *Cuadernos de Aletheia*, 2, 53-60. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8472/pr.8472.pdf
- Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas. (2001a). *Memorias para Armar I*. Montevideo: Senda.
- Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas. (2001b). *Memorias para Armar II*. Montevideo: Senda.
- Taller de Género y Memoria Ex Presas Políticas. (2003). *Memorias para Armar III*. Montevideo: Senda.
- Viñar, M. y Viñar M. (1993). *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce.
- Zaliasnik, Y. (2016). *Memoria inquieta*. Santiago de Chile: Siglo XXI.
- Zibechi, R. (1997). *La revuelta juvenil de los '90. Las redes sociales en la gestación de una cultura alternativa*. Montevideo: Nordan.

Fuentes

- Repositorio documental Anáforas. Facultad de Comunicación e Información de la Universidad de la República. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32545>
- Archivo CEIU. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/estudios-interdisciplinarios/centro-de-estudios-interdisciplinarios-uruguayos/archivo>
- Archivo Colectivo Memoria en Libertad, CEIU. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

LA VISITA CARCELARIA: UN HITO EN LAS MEMORIAS DE LA SEGUNDA GENERACIÓN EN URUGUAY¹

Natalia Montealegre y Alondra Peirano

Universidad de la República, Uruguay

Universidad de Valparaíso, Chile

Este artículo propone un abordaje interdisciplinario sobre el modo en que el terrorismo de Estado² en Uruguay incorporó a niños y niñas a su mecánica, la cual –a diferencia de los demás países del Cono Sur– tuvo como metodología privilegiada, además de la tortura masiva, la prisión prolongada. Esto se expresa en algunas singularidades de las demandas al Estado uruguayo por parte de la segunda generación en el presente, dado que la mayoría de sus integrantes son hijos e hijas de ex-presas y ex-presos políticos. Por este motivo es que abordamos el dispositivo de la prisión política en Uruguay en el período 1973-1985 a partir del trabajo con el colectivo Memoria en Libertad³ y la centralidad que cobra la visita carcelaria como hito compartido en sus memorias (Sarlo, 2005).⁴ En este sentido, resulta oportuna la advertencia realizada por Jara (2016) respecto a la

1 Este capítulo es una actualización del artículo de Montealegre y Peirano (2013) *El dispositivo de la prisión política: resonancias y reproducción del Terrorismo de Estado en Uruguay*.

2 Sobre el terrorismo de Estado en Uruguay se puede consultar: Serpaj (1989), Marchesi (2004), Rico (2008 y 2011), Yaffé (2012), entre otros.

3 Los colectivos que aglutinan a la segunda generación se presentan reclamando una diferencia generacional sustantiva con las precedentes y siendo portadores de formas de acción distintivas. Sobre este aspecto en el Cono Sur, ver: Jelin y Sempol (2006).

4 Acordamos con el planteo de Sarlo respecto a la pertinencia de la utilización del concepto de memoria en el entendimiento de que “la posmemoria, que tiene la memoria en su centro, sería la reconstrucción memorialística de la memoria de los hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye” (Sarlo, 2005, p. 129) y que la vicariedad, la fragmentación y la

necesidad de poner en cuestión la idea de que “los niños son ingenuos y frágiles” a través de comprender

... el gran impacto en la percepción del mundo que ha tenido el contexto de violencia para estos niños, que debieron apanárselas para conciliar sus vidas privadas y públicas durante y después de la violencia de Estado. Sus relatos muestran que los eventos más horribles pueden normalizarse, apropiarse y habitarse (p. 47).

Las escenas de visita a sus madres y padres en los Establecimientos Militares de Reclusión 1 y 2 dan cuenta y se imbrican con una serie de prácticas que el terrorismo de Estado desarrolló sobre los niños y niñas en Uruguay, con especial encono en el caso de los familiares de presos y presas políticos/as.

Para comprender este proceso cabe puntualizar que la prisión política en Uruguay durante la dictadura cívico militar funcionó como dispositivo desde el que se desarrollaron distintos medios que vehiculizaron la intencionalidad política y social del terrorismo de Estado hacia y en diversos espacios sociales extramuros. A lo largo del presente texto analizaremos entonces algunos aspectos poco estudiados del fenómeno en el intento de aportar una mirada que debole efectos y actores hasta el momento considerados mayoritaria de una forma tangencial.⁵ En relación con los actores, nos referimos de manera específica a la segunda generación⁶ de víctimas directas del terrorismo de Estado.

Cuando decimos tangencial, apuntamos a que su consideración ha sido reducida a aspectos complementarios de los mecanismos represivos que

mediación son características de la memoria en general y no solamente de aquellas identificadas como traumáticas.

5 Las entrevistas citadas a lo largo del texto, la propuesta conceptual del cuerpo de emisarios y las reflexiones sobre la dinámica del dispositivo carcelario son resultado del Proyecto de investigación “Tensiones en el campo de la memoria del pasado reciente. Memoria en Libertad: estudio de caso de la ‘segunda generación’ de afectados/as por la dictadura”, radicado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay (FHCE, Udelar), financiado por la CSIC de la Universidad de la República (Uruguay). Agradecemos a todos los entrevistados y participantes de los talleres por la confianza y los múltiples aportes documentales. Para el presente artículo se evitó la utilización de los nombres propios.

6 Niños y adolescentes nacidos y socializados bajo el terrorismo de Estado (1968-1985). En una definición aplicada en la región -que ya utilizamos en un trabajo anterior (Irrazábal, Montealegre, Sapriza y Peirano, 2010), Costa precisa, respecto a la pertenencia a una segunda generación, que: “Esto indica la existencia de alguna particularidad específica en el impacto de las experiencias en cada una de las generaciones, que aporta elementos de homogeneidad entre los miembros de una generación y elementos de heterogeneidad con respecto a los miembros de otras generaciones. (...) Cumplen con los requisitos de ser contemporáneos, haber sido socializados en similares circunstancias histórico-sociales” (2002, s/p).

buscaban destruir mental y físicamente al detenido, en lugar de percibirlos como sujetos en sí mismos integrantes/integrados al fenómeno de la prisión política.⁷ Para ello consideramos pertinente focalizar en distintos niveles de la relación adentro-afuera y problematizar la función de los reglamentos vinculados con las comunicaciones (tomando como ejemplos los relativos a los Establecimientos Militares de Reclusión 1 y 2)⁸ y las pautas de tratamiento –internas del recinto carcelario– de la “visita”, con especial interés en la memoria de los niños y niñas a partir de entrevistas en profundidad y talleres realizados sobre la temática.⁹

A modo de sintética contextualización señalamos que la prisión política a la que nos referimos se inserta en el escenario internacional de la segunda mitad del siglo XX, cuando se instalan, con la anuencia de los Estados Unidos, regímenes dictatoriales en América Latina¹⁰ que comparten la doctrina de seguridad nacional (Garretón, 1978), y llegan a coordinarse operativamente para reprimir “la insurgencia” de quienes identifican como sus respectivos “enemigos internos”.¹¹ En este contexto se producen violaciones sistemáticas a los derechos humanos, que incluyen la detención masiva, el trato degradante y la tortura¹² a hombres y mujeres de distintas edades.

Si bien la vivencia de la prisión política no podría ser comprendida cabalmente sin conocer su antecedente¹³ –la tortura–, nos referiremos a este aspecto en términos generales sin profundizar en experiencias concretas de detenidos, sino

7 Esta modificación en el abordaje de los actores pertenecientes a la segunda generación sigue una tendencia ya bastante desarrollada, por ejemplo, en relación con los hijos de detenidos/as desaparecidos/as que fueron apropiados. En principio, la reivindicación es claramente adultocéntrica al reclamar por los “niños robados”, luego conceptualizados como sujetos apropiados al centrarse la reivindicación en el derecho a la identidad.

8 Penal de Libertad y Penal de Punta Rieles, respectivamente.

9 Proyecto CSEAM 2010, “Circulación de la memoria en generaciones nacidas en dictadura”, experiencia de interacción –a través de talleres y entrevistas en profundidad– con los integrantes del colectivo Memoria en Libertad (2010, FHCE y Facultad de Psicología, Udelar).

10 Sobre las similitudes con los procesos históricos de ambos países puede verse también a Luis Roniger y Mario Sznajder, *El legado de las violaciones de los Derechos Humanos en el Cono Sur. Argentina, Chile y Uruguay* (2005).

11 Cf. Mariano Nilson, *Operación Cóndor. Terrorismo de estado en el Cono Sur* (Buenos Aires: Ediciones Lolhe-Lumen, 1998) y Francisco Martorell, *Operación cóndor, el vuelo de la muerte. La Coordinación Represiva en el Cono Sur* (1999).

12 Artículos 1 y 2 de la Declaración sobre la Protección de Todas las Personas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes, aprobada por las Naciones Unidas en 1975.

13 Sobre este tópico se puede consultar: Sapriz, 2008; Ivonne Trías, 2007; Montealegre, 2013; entre otros.

en aquellas que atañen a sus “visitantes”, particularmente sus hijos e hijas.¹⁴ Sí resulta pertinente explicitar que torturar siempre es un acto político: “El objetivo fundamental de la tortura es lo que Viñar ha denominado la *demolición*¹⁵ (...), amén de aterrorizar a la población” (Bermann, 1994, p. 16). En este sentido, la tortura tiene propósitos e intencionalidades destinados a suprimir disidencias, oposiciones y resistencias que podrían obstaculizar los planes políticos, sociales y económicos del régimen de fuerza (Montealegre, 2013). Dentro de esa lógica, según el Instituto Interamericano de Derechos Humanos, torturar se destina a:

- 1) quebrar la personalidad de la víctima para poder manipularla y obtener colaboración en identificar a otras víctimas posibles; 2) obtener más información acerca de actividades de grupos opositores o cualquier fin similar que sirva para derrotar y desmantelar a la disidencia; 3) a nivel individual, instalar terror, amedrentar, intimidar y disuadir del activismo; 4) a nivel social, enviar un mensaje de advertencia a la población para mantenerla sojuzgada; 5) propiciar una atmósfera de temor y amenaza permanente en la población, para afianzar el poder (Instituto Interamericano de Derechos Humanos, 2007, p. 100).*

La eficacia de la prisión política coincide plenamente con la tortura en lo referido a los últimos tres puntos, en los que nos detendremos por ser los que necesitan un puente de comunicación con el extramuros. En el caso uruguayo resulta relevante profundizar en este aspecto dado que existe un cierto consenso por parte de investigadores vernáculos¹⁶ respecto a que la detención, tortura masiva y posterior encierro prolongado fueron los métodos represivos distintivos de la dictadura en sus diferentes períodos.¹⁷ Esto se inicia con cierta vehemencia ya en 1968, cuando el resquebrajamiento del Estado de bienestar se radicaliza (diciembre 1967 - marzo 1972) y se produce así la sustitución de este por un Estado que no interviene ni protege en términos sociales, reducido a las tareas administrativas, y que encuentra como desdoblamiento un creci-

14 No es posible separar las torturas de todo el resto de los análisis del terrorismo de Estado. Como se ha demostrado ampliamente, la tortura es un elemento omnipresente del terrorismo de Estado. Véase Conadep (Comisión Nacional sobre Desaparición Forzada de Personas), *Informe Nunca Más* (Argentina, 1984), en Montealegre, 2010 .

15 Definida como “una experiencia límite de desorganización del sujeto consigo mismo y con el mundo (Viñar)” (Bermann, 1994, p. 16).

16 A modo de ejemplo, véase Álvaro Rico (2008).

17 A diferencia de la dictadura chilena, que usó mayoritariamente campos de concentración y lugares de detención clandestinos, y de la dictadura argentina, cuyo método represivo más usado fue la desaparición forzada de personas. Para el caso argentino, Nari y Fabre (2000) plantean que “durante la dictadura, la cárcel pudo representar, paradójicamente, lo más parecido a la aplicación de la justicia, si la contraponemos con la política de desaparición y exterminio de personas” (pp. 14-15).

miento del carácter punitivo y represivo (Wacquant, 2000). En este proceso, dentro del sistema carcelario se da una transición desde la filosofía de resocialización –que supone intervenir sobre la conducta “desviada” del sujeto – hacia el momento anómico, o a lo que Foucault llama “instituciones de secuestro” o “instituciones totales” (Zaffaroni, 1991). En ese marco, el rol de los civiles dentro del sistema penitenciario pierde importancia. En Uruguay este proceso se expresa con claridad, por ejemplo, en el traslado por decreto, en 1971, de los centros penitenciarios de la órbita del Ministerio de Educación y Cultura a la del Ministerio del Interior. Cabe señalar que uno de los establecimientos militares de reclusión a los que nos referiremos fue inaugurado en 1972 con los presos políticos (Fernández, 1994).

El proceso punitivo constituye, además, una respuesta necesaria a las exigencias del mercado. En el gran número de presos políticos y *destituidos* durante la dictadura cívico militar podemos apreciar esta relación “precisa entre la forma que la sanción penal asume en la sociedad burguesa y el estado del mercado de trabajo, paralelismo que es posible individualizar a través de las *necesidades de disciplina de la fuerza de trabajo*” (Tornaría Bertoni, 1999). Desde este punto de vista, en todos los casos, la prisión como experiencia vital –con independencia de los motivos que la originen– no atañe solo al preso o a la presa (y al personal del establecimiento carcelario), sino que involucra a las familias completas, pero en distinta medida, dependiendo del estatus del detenido, la situación socioeconómica de la familia, las características del recinto carcelario y la distancia espacial del lugar de residencia de sus familiares directos, además del capital cultural y simbólico (Bourdieu, 2000) de los integrantes del núcleo.

En el caso de la prisión política en Uruguay, era efectivamente “la familia [toda el] objeto de la represión dictatorial” (Rico, 2008, p. 377)¹⁸, aunque al igual que en el caso argentino, se ha considerado que los hijos sufren una suerte de daño colateral “en relación a sus padres”, puesto que es plausible demostrar que “hubo una acción específica dirigida hacia los hijos” (Goyochea, Pérez y Surraco, 2011, p. 22) en la medida en que cada miembro del entorno familiar más cercano del detenido es a la vez integrante de un entramado social mayor, al que era necesario –para un efectivo disciplinamiento de toda la población – extender el terrorismo de Estado (Scapusio, Pache, Ortiz y Ruiz, 2009). Por tanto, los familiares (parejas, hijos/as, madres, padres y otros) no solo están expuestos a través del vínculo afectivo, sino que también ellos/as mismo/as, en

18 A estos efectos resulta elocuente lo trabajado por Flic (2000) en cuanto a la prisión política argentina cuando plantea que: “el régimen carcelario intentaba destruir las relaciones de los presos con sus familias. Los parientes que venían de visita tenían que atravesar una experiencia humillante. Tenían que esperar en fila durante horas, a veces, para que se les dijera que no podían ver a su familiar cuando este/a había sido sancionado/a. (...) Las charlas durante las visitas eran monitoreadas” (pp. 163-164).

sus individualidades y cuerpos, se ven sometidos al régimen de sanciones penitenciarias. Porque como dice el historiador chileno Pedro Rosas (2004) “las medidas administrativas carcelarias exacerbaban el castigo por sobre la penalidad” (p. 186).

De forma general, y siguiendo lo propuesto por Foucault en 1977, entendemos por dispositivo

un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (1984, p. 128).

De tal modo que esa red de relaciones implica efectos de verdad y realidad producto del ejercicio del poder en modos singulares, tal como mostraremos a lo largo del artículo. Desde esta perspectiva y de forma específica entendemos el dispositivo de la prisión política como un “régimen social productor de subjetividad” (García, 2011, p. 4). A través de esta imbricada relación entre cuerpo social y cuerpo individual, la prisión política –particularmente “la visita” – fue construyendo sus propios canales expansivos del terror buscando ramificar sus efectos represivos en el espacio y en el tiempo. Como intentaremos desentrañar, no solo existieron acciones particulares hacia niñas y niños en el interior de la cárcel, planificadas y reglamentadas, sino que los recuerdos de esas situaciones se amalgaman como hitos fundacionales de futuras memorias infantiles.

Existen, por tanto, diferentes niveles en los que opera este dispositivo desde los que produce las resonancias necesarias para cumplir con el objetivo de someter e imponer obediencia a la población. Una suerte de diapasones. Uno de ellos es el que se genera a partir del preso, que desencadena nuevas ondas expansivas que se transmiten a partir de cada uno de los “visitantes”. Podríamos pensar también en diapasones más sutiles, como los funcionarios carcelarios y los vecinos de los barrios en los que se encuentran las prisiones. Cada uno de estos ejemplos se erige como un vértice, un conductor dentro de la red a través de la cual resuena y se expande el terror.

Dentro de la mecánica del dispositivo una parte importante es la conformación de lo que hemos resuelto definir como un *cuerpo de emisarios*. Nos referimos a un cuerpo por su materialidad radical; un cuerpo que está integrado por una diversidad de personas, la gran mayoría con prácticas activas de resistencia cotidiana a la dictadura, pero que son obligadas a oficiar de canalización y desaguadero del horror.¹⁹ La acepción más difundida del término *emisario* refiere

19 Según el Diccionario de la Real Academia Española (2012), se entiende por emisario: “Canalización que sirve para evacuar las aguas residuales de una población hacia una depuradora o hacia el mar”, “Desaguadero o conducto para dar salida a las aguas de un estanque o de un lago”.

a la función de mensajero/representante; desde algún punto de vista podría conducir al equívoco de suponer que se está planteando una cierta complicidad o voluntad de colaborar con el dispositivo. Nada más lejos de nuestra intención, dado que la función del cuerpo de emisarios no es voluntaria, sino que integra una mecánica. Lo que pretendemos es evidenciarla. Así, a la hora de problematizar el fenómeno y la dinámica interna e identificar a los sujetos (sujetados) de la prisión política, es interesante observar aquellos momentos en los que el familiar mismo está sometido a normas y condiciones de comportamiento que, de ser infringidas, acarrearían sanciones directas sobre su persona.

NO HAY ISLA: TRÁNSITOS DEL ADENTRO/AFUERA CARCELARIO

En los Reglamentos y normas disciplinarias a cumplir por las reclusas en el Establecimiento Militar de Reclusión n.º 2, de julio de 1973, en el artículo 83 del Capítulo XVII “Régimen de Comunicaciones y Visitas” se establece que: “Cuando las personas visitantes que asistan a la comunicación no se comporten con la debida urbanidad, decencia y correcciones podrá suspender la autorización por un lapso determinado o de modo definitivo” (Rico, 2008, p. 355). Una vez que los “visitantes” ingresan al recinto carcelario son parte integral de la “institución total”, y no resulta necesario establecer quién podrá suspender la autorización. La discrecionalidad, el permiso para el abuso de poder, es la norma de la institución, la habilitación de la guardia y, por supuesto, de sus superiores. Ellos constituyen una de las categorías dentro de la tecnología carcelaria: presos, funcionarios de gendarmería, mandos militares, visitantes, técnicos y profesionales asesores.²⁰

Las normas de comportamiento estipuladas para toda persona que cruzara el alambrado perimetral –persona que debía acreditar un vínculo reconocido y autorizado con un preso/a político/a– suponían, además de lo explicitado en el reglamento, un protocolo del que dan cuenta los diversos testimonios relativos a la vista: luego de identificarse en la entrada, el “visitante” pierde su nombre propio y pasa a ser denominado con el mismo número del detenido. Varios de las y los hoy adultas/os recuerdan con relación a su infancia: “[nos llamaban] por el número, de nuestros padres. Todo siempre era por el número, no eran nombres”.²¹ Este nos resulta un aspecto fundamental, ya que en esa

20 En las denuncias colectivas presentadas en los juzgados se mencionan nombres de médicos, enfermeros, psicólogos y psiquiatras que acompañaron el plan sistemático de torturas. Sobre este aspecto véase, de Mariana Contreras y Rosario Touriño, “El anti juramento. Médicos, psicólogos y enfermeros implicados”, en *Brecha*, 4-11-11.

21 Entrevista realizada por el equipo, 2010. Sobre este punto Álvaro Jaume Bockino (1978) se refiere a las sanciones recibidas por los niños en materia de suspensión de visitas (desde los cuatro años) y a la obligatoriedad de todos los familiares de permanecer en formación (p. 39).

acción –sistemática– se establece y delimita claramente la unidad a domesticar (todos los integrantes del núcleo son ordenados bajo una misma denominación dentro del panóptico). Esta enumeración en sentido lato es independiente de la edad y género del familiar. “Lo que los dispositivos inscriben en los cuerpos son reglas y procedimientos, esquemas corporales, éticos y lógicos de orden general que orientan prácticas singulares: conducen-conductas dentro de un campo limitado, pero incommensurable de posibilidades” (García, 2011, p. 6). La violencia se institucionaliza, y la institución cumple su función como “productora de subjetividad social” (Pavlovsky, 1994, p. 109).

Al analizar los talleres y las entrevistas en profundidad realizadas a los integrantes de Memoria en Libertad (2010-2012), en los relatos aparecen sistemáticamente situaciones en las cuales el sujeto de castigo es el niño o la niña. “Los *milicos* te hacían sentir mal”,²² es una simple frase aportada en una de las entrevistas realizadas con hijos de ex-presos políticos, que resume diversas situaciones: manoseos, amenazas, exposición de forma intencionada al frío durante las revisiones, hostigamiento, robo o rotura de regalos, entre otros. Para algunos de los/as hijos/as, luego de reelaborar sus vivencias a través de procesos de análisis a lo largo de los años: “Las visitas al Penal eran totalmente sesiones de torturas literalmente, estaban diseñadas de esa manera, estaban diseñadas para agotar física y mentalmente a la gente”²³

Como veremos con detalle, durante la visita la tecnología carcelaria operaba mediante el hostigamiento, la humillación y la sanción. Lo que nos interesa visualizar aquí es cómo este dispositivo utilizaba a estos niños y niñas en cuanto partes de su mecánica expansiva que, a través de la exposición a la experiencia misma dentro de la prisión, construye un cuerpo de emisarios, una suerte de “resonadores del terror”.²⁴ Incluso la anécdota, que se podría referir a momentos paradojalmente felices,²⁵ estaría acompañada por el escenario de lo siniestro. En palabras de la psicóloga chilena Elizabeth Lira (1991):

... la represión política sostenida durante años introdujo una dimensión intolerable en las relaciones sociales: lo siniestro como una cualidad de la

22 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

23 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

24 Algunas acepciones de “resonancia” en las que fundamos este concepto: 2. Sonido producido por repercusión de otro; 3. Cada uno de los sonidos elementales que acompañan al principal en una nota musical y comunican timbre particular a cada voz o instrumento; 4. Gran divulgación o propagación que adquieren un hecho. “Caja de resonancia”: 1. La de madera que forma parte de algunos instrumentos musicales para amplificar y modular su sonido; 3. Institución, lugar o persona cuya relevancia le permite recibir y difundir las noticias que conciernen a sus intereses o ámbito de acción. Recuperado de <http://www.rae.es>

25 Coincide con lo que Jorge Montealegre (2013) plantea respecto a la memoria de las presas políticas uruguayas.

realidad política. Freud definió el carácter de lo siniestro, lo ominoso, haciendo referencia a la pérdida de los límites entre la realidad y la fantasía (p. 8).

Ampliando el uso de esta definición, la imagen de los juegos infantiles en contraste con los alambrados de púas nos permite pensar que la dimensión de lo siniestro generada por la represión política abarcó mucho más que los cuerpos de los y las prisioneros/as: “Había juegos, había un tobogán, arena, todo rodeado de alambres de púas, ¿no? Dos alambrados tenían. Y tenía, como en la parte del edificio mirando hacia el patio, una metralleta. Y estaban todos los milicos con las armas”.²⁶ Y estas imágenes ominosas son parte de la *Memoria infantil de esta historia de represión* (Bermann, 1994, p. 21).

Uno de los puntos claves es que, para poder enviar un mensaje de advertencia a la población, para mantenerla sojuzgada, propiciar una atmósfera de temor y amenaza permanente, y para afianzar el poder, el cuerpo de emisarios –en cada una de las individualidades que lo integraban– era sometido a una vivencia que hiciera posible instalar terror, amedrentar, intimidar y disuadir del activismo, tal como lo describimos en el tercer aspecto de las funcionalidades de la tortura y como se evidenciará a lo largo del artículo.

TRÁNSITOS

De la misma manera en que se establecieron procesos de “ablande”²⁷ de los detenidos y detenidas previos a los interrogatorios –que muchas veces se realizaban fuera del centro de reclusión o en recintos especialmente diseñados para tal fin, como las celdas de castigo–, existieron mecanismos de “preparación” para los emisarios, que incorporaron las acciones previas a la visita. Estas prácticas de preparación eran las que hacían posible la llegada, entrada y entrega de objetos al prisionero o prisionera político/a mediante el armado del “paquete”, los viajes y traslados. La obligatoriedad de esas acciones para acceder a la visita carcelaria cumplió una doble función: el castigo y la difusión en diversos espacios públicos de la experiencia de la prisión política prolongada, y una vía más de expresión y medio de expansión del terrorismo de Estado.

Los viajes, sobre todo los más largos, eran parte fundamental del día de visita y de la organización de esta. Uno de los entrevistados relata que el padre estaba en el penal de Libertad y la madre en Paso de los Toros, mientras que ellos vivían en Treinta y Tres. Cuenta su hermana que iban:

26 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

27 El ablande “consistía en un método de acobardamiento del prisionero anterior al ingreso en la sala de tortura” sostiene Andrés Zarankin en “La materialización del sadismo. Arqueología de la arquitectura de los centros clandestinos de detención de la dictadura argentina (1976-1983)” (Funari y Zarankin, 2006).

... de Treinta y Tres a Montevideo y de Montevideo a Paso de los Toros. (...) Me quedaba en la casa de mis primos [en Montevideo], íbamos a Libertad a ver a papá, volvíamos a Montevideo y de ahí a Paso de los Toros a ver a mamá. (...) Me acuerdo que siempre vomitábamos²⁸ cuando veníamos [a Montevideo].²⁹

Por un lado, los desplazamientos aparecen como un primer medio de circulación de la experiencia por diversos ámbitos sociales, desde los choferes a las personas que por distintos motivos compartían la rutina de parte de ese recorrido y entraban en contacto, aunque no fuese explícito, con el dispositivo.

Por otro lado, en palabras de Bermann (1994) “... en bebés y niños pequeños parecen predominar los síntomas de tipo orgánico, se podría decir que el conflicto se expresa en el cuerpo. En niños más grandes aparecen intentos de explicación o síntomas estructurados a nivel ‘psíquico’” (1994, p. 22). A veces los viajes duraban un día entero e implicaban faltar a la escuela, además de la tensión emocional a la que se los enfrentaba: “Para verlo teníamos que sortear una serie de obstáculos, madrugar, levantarse de noche, tomarse la CITA,³⁰ faltar a la escuela”.³¹

Esta centralidad de la visita en la vida familiar se torna más evidente en los casos de quienes vivían en el interior del país y tenían que desplazarse centenares de kilómetros.

*Después se fue organizando el tema de las visitas. Estábamos en Paysandú, así que ir con los cuatro, venir acá [Montevideo], era toda una historia... preparar el paquete y qué sé yo; y viajábamos toda la noche. Antes de salir para la casa a tomar el ómnibus, yo tenía una crisis de vómitos y toda aquella cosa. (...) Mi madre siempre me llevó a todas las visitas (...) vivíamos para una vez al mes. (...) A veces, para resolver la comida, era una comida o pagarnos el pasaje a todos. Tengo claro que mi madre fue muy valiente, muy valiente.*³²

Según los distintos testimonios recabados y consultados, la preparación del viaje por parte de los familiares para la realización de una visita implicaba una organización importante y un esfuerzo enorme. Esfuerzo que, además de responder a las necesidades nutricionales y afectivas del preso político, constituía

28 El vómito es simbólicamente síntoma y metáfora de la dictadura como una época de asco.

29 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

30 CITA es una empresa de transporte de pasajeros y envío de encomiendas interdepartamental en Uruguay. Realiza traslados entre los departamentos de Montevideo, Florida, San José y Canelones. Véase <http://www.cita.com.uy>

31 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

32 Entrevista realizada por el equipo, 2010, el destacado es nuestro.

el único medio para dar cumplimiento –al menos en la parte que dependía de los adultos a cargo de los niños– a los artículos 5, 7 y 9 establecidos en la Convención de los Derechos del Niño respecto a la relación con sus padres y madres.

Muchas familias organizaban su vida en torno a estos encuentros que implicaban un gasto importante de dinero. Al decir de una de nuestras entrevistadas: “El tema era que no siempre daba la plata (...) mi vieja estuvo en Paso de los Toros, para ir a Paso de los Toros de Treinta y Tres, tenés que venir a Montevideo”.³³

Esa meticulosa preparación supuso tiempo y psique destinados a cumplir con los requisitos de la prisión. Rutinas y recursos que integraban *lo productivo* –en términos de domesticación concreta de los núcleos familiares– del dispositivo de la prisión política tal como estaba diseñado.

Parte de la normativa obligaba a que cada cosa que se llevaba para ingresar al recinto –como el “paquete” o las cartas– cumpliese con una serie de requisitos formales que, como veremos, fueron complejizándose a lo largo del tiempo:

*Se organizaban las visitas, porque era todo un tema el tema de los paquetes y todo eso, todas las cosas estaban pesadas, [por ejemplo] la barra de jabón había que rallarla para que no llevara nada adentro, ¿no? El jabón en polvo podías entrar 650 gramos, entonces había que pesar todo específicamente, era todo un preparativo.*³⁴

Mediante esta organización de la vida familiar, la potencialidad del mecanismo se expresa de forma brutal: el adentro carcelario permeaba todas las lógicas y dinámicas del círculo afectivo más cercano de las presas y presos del afuera.

PASAPORTE: SEMIÓTICA DE LA CARTA DE PRESENTACIÓN

Además de estos largos y cansadores viajes y las reglas minuciosas para la elaboración del paquete, existían otros soportes por medio de los que se vinculaba materialmente el prisionero o prisionera político/a con el exterior. La elaboración de múltiples artefactos culturales ha sido parte de los aspectos cotidianos de la prisión política que más se han destacado dentro de las acciones de resistencia y resiliencia de los detenidos (Montealegre, 2018).

Pero no podemos dejar de mencionar que más allá de la creatividad y los espacios de libertad que supiesen construir dentro de la prisión, lo que aquí interesa es visualizar el dispositivo en cuanto comunicador hacia el exterior, tal como se advierte en la siguiente cita:

33 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

34 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

El Reglamento pone en palabras no una frontera entre la libertad y la reclusión sino el comienzo de un continuo de transición entre el espacio de reclusión y el de la libertad, una transición que tiene un margen muy amplio y que tiene límites difusos ya que pretende extenderse más allá de los muros de la cárcel, lo que supone que igualmente se verá invadido por la realidad exterior (Rico, 2008, p. 50).

En este aspecto, la semiótica de la censura resulta de particular interés, como lo expresa el siguiente reglamento:

Se comunica a la población reclusa que no están autorizadas a salir como manualidades, trabajos con los siguientes diseños: (...) la rosa, la rosa sangrante, el sol azteca, la estrella de cinco puntas, la paloma, el puño, las manos unidas formando palomas, el mosquito, el pez, la pirámide, la pareja, la mujer y el niño, la mujer embarazada, el Quijote, los hipocampos, los tambo-rileros, trabajos en resina, fotos en resina, trabajos en acrílico, sillas o butacas, pinturas abstractas y los trabajos con madera incrustada (Fragmento textual del Reglamento Interno del Penal de Libertad. Uruguay, 1976).

Estos elementos materiales y simbólicos se incorporan a las relaciones extra-muros. Los reglamentos de funcionamiento –más específicamente las normas con respecto a la circulación de información y existencia de comunicaciones varias – parecieran querer disciplinar ese flujo para poder controlarlo y también para comunicar con claridad el alcance de su poder en cuanto un medio más de amedrentamiento. “... A medida que se van extendiendo las normas (controles del formato de la escritura, aspectos permitidos y prohibidos) parecen sugerir la necesidad de impedir algunas formas de comunicación “no formal” que podían incluirse dentro de la correspondencia más inocente” (Rico, 2008, p. 50). Conviene tener en cuenta que, en el caso uruguayo, las reglas de circulación de la información –siempre restringida – entre el afuera y el adentro fueron cada vez más específicas: desde la iconografía que se sumaba al listado de los prohibidos, como el uso de palabras y el formato y la cantidad de las comunicaciones y fotografías.

Entre agosto de 1972 y mayo de 1976, las normas para la correspondencia se hicieron cada vez más precisas, y describieron mucho más las especificidades del formato. Dice el “Manual de disciplina para reclusos” del Reglamento para el EMRI de 1972:

Correspondencia: Si usted desea escribir debe autorizar a la Dirección por escrito, para que inspeccionen su correspondencia. Haciendo esto se le permitirá escribir a los miembros de su familia, a su abogado y a aquellas personas que apruebe la Dirección. No se le puede permitir que mantenga correspondencia para el manejo de sus negocios (Rico, 2008, p. 52).

En 1976, las características de la correspondencia autorizada estaban mucho más detalladas. A modo de ejemplo:

Correspondencia: *Los reclusos podrán escribir 1 carta semanal de 2 carillas en hojas separadas de tamaño máximo de 22x28 cms. c/u con no más de 40 renglones por carilla. (...) Deberán estar escritas en un solo color, en idioma español y no podrán contener subrayados, entrecerrillados, poesías ni palabras vulgares u obscenas. No se podrán hacer juicios o valoraciones sobre la política interna y personal del Establecimiento o política nacional e internacional. Junto con la carta, en el sobre de correspondencia los familiares de los Reclusos están autorizados a ingresar hasta 5 fotos de un tamaño no mayor a una postal* (Rico, 2008, p. 55; destacado nuestro).

En setiembre de 1976, a poco más de tres años del golpe de Estado, la “Apreciación de situación de Operaciones Antisubversivas N.º 1, OCOA División de Ejército I” expresa falazmente que “para el manejo de detenidos, no existe una Política Carcelaria al máximo nivel, ni normas que permitan uniformizar los criterios de aplicación al trato de detenidos” (Rico, 2008, p. 10), a pesar de que ya para agosto de 1972 había un Reglamento y normas disciplinarias a cumplir por los reclusos en el EMR1 y a partir de julio de 1973 existían reglamentos y normas disciplinarias a cumplir por las reclusas en el EMR2.

El formato obligado de las misivas compelía a la explicitación porque forzaba la pregunta de las otras personas con quienes el emisario o la emisaria decidían compartir la epístola (amigos, colegas, familiares u otros).

*E —¿Y está letra tan chiquita?/C —Esa es de mi viejo./E —¿Y por qué tan chiquita?/C —Porque había todo un tema del tamaño de carta... Había una distancia que había que dejar libre acá, por ejemplo./E —¿En serio?/C —Si, claro, todas tienen. Y los sobres y algunas cartas están con el sello de los Batallones y todos los sobres —este no se ve mucho— pero dicen “censurado” y te las leían, a la entrada y a la salida.../ (...) Esto es de setiembre, setiembre del '72, así que yo tenía dos años y medio y mi hermana tenía seis meses... Dice: “Mamá está bien, te quiero mucho a ti y a [nombre hermana], aquí van a tener que entrar los dos solitos a verme pues no dejan entrar a la tía ni a nadie más. Tal vez dentro de un tiempo puedas ver a papá, papá también los quiere mucho, dale muchos besos a todos. Uno grandote para ti y para [nombre hermana]”. Esto es del Cuartel Minas.*³⁵

NO HAY ISLA

Al analizar diversos aportes bibliográficos que se refieren al fenómeno de la prisión política identificamos distintos continentes –en cuanto categorías analíticas– que establecen varios adentros y afueras: desde los individuos a los colectivos (desde los establecidos por la propia organización de la prisión a los

35 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

construidos a partir de la subjetividad de los presos, desde las lealtades político-co-partidarias a las de amistad o antipatía), y en un número importante de unidades territoriales/edilicias (celdas, alas, módulos o pabellones, el propio recinto carcelario).

En algunas de estas aproximaciones –como por ejemplo, en el caso argentino, el trabajo de Judith Flic (2000) “La cárcel de la dictadura”– se plantea la hipótesis de que “se desarrolló una estrategia de ruptura de los vínculos sociales [en el adentro y con el afuera] que llevaría a la ‘recuperación’ de los ‘subversivos’, o a su destrucción” (p. 73). Ese adentro-afuera se conformaría por una fuerte división “simbolizada por la reja de las celdas” (Flic, 2000, p. 77). Plantea que existe una paradoja entre la intención de aislar a los presos y la imposibilidad de hacerlo. Rosas (2004) coincide con el enfoque de Flic –esta vez para el caso chileno– y plantea que contra esta “voluntad” de aislamiento las relaciones sociales se reproducen en la interna de la prisión política porque “la cárcel tampoco es una isla, aunque su función insular (impone un espacio-temporal aislado y peculiar) es evidente. Habitamos una totalidad social. Un sistema de relaciones contradictorias y complementarias, desiguales y armónicas, concretas y simbólicas” (p. 22).

Ambos autores entienden que ese pretendido aislamiento del preso o la presa, sumado a la desarticulación de las organizaciones políticas y a la desintegración de los vínculos sociales en general, profundizaba las consecuencias del encierro. “[Se da] una situación de dependencia con el nexo que las conectaba con el afuera, con los familiares, ‘el afuera está permanentemente presente, en las visitas, en los diarios, en los debates...’” (Flic, 2000, p. 76). Estos enfoques observan a la prisión política tomando como eje central del dispositivo los efectos sobre (y desde la vivencia) el prisionero o la prisionera político/a. A nuestro entender este no sería el centro de la acción sino uno de sus componentes, en tanto comprendemos a la prisión política como dispositivo del terrorismo de Estado. No solo el afuera se vuelve parte constitutiva del adentro, sino que el adentro permea cotidianamente el afuera, por ejemplo, a través del cuerpo de emisarios y todos los procedimientos previos, reglamentos, normas y reglas a las que tienen que someterse para poder concretar la visita.

Así, acordamos con que la incomunicación y el aislamiento son medios de tortura que se ejercen principalmente sobre el cuerpo del detenido político, pero su efecto no se circumscribe únicamente al preso, sino que cuenta con finalidades de mayor alcance dentro del dispositivo dictatorial. A este respecto, la figura de los rehenes en Uruguay es especialmente esclarecedora. Los y las mantienen incomunicados/as y en itinerancia como garantía de inmovilización e inacción por parte de los opositores al régimen dictatorial. El extremo de lo que para estos autores sería una situación de aislamiento nos devela con la contundencia de la denominación “rehén” la función de control social que se establece en el ejercicio de la violencia física y simbólica del Estado sobre sus cuerpos concretos

(individuales). Esto es así porque esas prácticas de tortura son, desde nuestro punto de vista, prácticas políticas con los objetivos que señalamos antes, y tienen como campo de acción el proceso domesticador del conjunto de la sociedad.

LA VISITA CARCELARIA

Después de la travesía que significaba llegar al penal, las esperas podían durar horas. En el recuerdo infantil ese tiempo incierto reaparece como un calvario:

... te hacían esperar mucho tiempo, me aburría mucho / En el penal, de bancarte cuatro, cinco o seis horas de no comer. (...) Yo recuerdo jornadas de cinco o seis horas en la cuales tenías un par de caramelitos en el bolsillo y dale que va, dale que es tarde, entonces era difícil identificar cómo nos sentíamos en ese momento / Para llegar a una visita eran una serie de pasos que había que dar, y eran pasos absurdos, de horas y horas esperando, quedándonos quietos, no se podía correr, no se podía gritar, no se podía cantar, no se podía hacer nada. (...) Esas cosas que ahora de adulto te das cuenta que estábamos reprimidos por todos lados.³⁶

Eran esperas acompañadas de una amenaza constante, ya que cualquier “gesto de desacato” –a lo ya explicitado o por incumplimiento de una nueva prohibición no comunicada– podía significar la suspensión de la visita, que se presentaba como un castigo a todo el núcleo (incluyendo, claro está, al preso o la presa). En relación con lo que aquí proponemos, la siguiente aseveración es clara:

Era como que te transformaba en un milico porque te hacía marchar: en fila, tenías que ir ordenado, nada de hablar, nada de ruido. Te metía miedo mismo.³⁷

Como referíamos, parte del dispositivo disciplinario estableció la incertidumbre como presencia fantasmática permanente en los diversos ámbitos. Era parte del dispositivo en tanto se promovieron cambios sistemáticos (pero no cíclicos, para mantener su imprevisión) en la aplicación de las normas. La suspensión de la visita era uno de los medios más habituales de sanción, tal como lo expresa la Asociación de Madres y Familiares de Procesados por la Justicia Militar en relación con la situación de las presas políticas en el Penal de Punta de Rieles (EMR2):

Un grave problema lo constituyen las constantes sanciones (calabozo y pérdida de visita) [...] en 1983] haciendo un promedio comprobamos que muchas compañeras perdieron más del 50 % de las visitas establecidas [...] esto] implica la pérdida del paquete contenido el complemento necesario para un mínimo

36 Fragmentos de entrevistas realizadas por el equipo, 2010.

37 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

nivel alimenticio (Madres y Familiares de Procesados por la Justicia Militar, 1984, s/p).

La ilusión –en sus múltiples acepciones– permitía la reiteración del daño: “Una noche antes para mí era una excitación muy grande, porque sabía que era el día de la visita a mi padre, siempre quería ir a verlo, siempre”.³⁸ Otra entrevistada cuenta:

*Me suspendieron por quebrar las reglas. Saludé a mi padre después de la visita. Estaba todo diseñado, papá formado para la celda... ¡qué necesidad de nosotros ver eso!: tu padre humillado, lo distingui y le grité... él se ganó la celda de castigo y yo dos meses de suspensión de visita.*³⁹

La necesidad es intrínseca al dispositivo: sin la vivencia del horror no hay incorporación de los mecanismos que desde la prisión política se pretende irradiar.

Otra práctica recurrente era la suspensión de la “visita especial” (autorizada un día al año, en el que la visita de los mayores de 12 años era “de contacto” –regularmente por teléfono–):

*... tengo el recuerdo de mi abuela llorando en la carretera, (...) cortaron la visita y todos para atrás. (...) Mi abuela lo veía –porque no podía hablar por teléfono, le costaba, se ponía muy nerviosa–, lo veía una vez al año en la visita especial.*⁴⁰

La suspensión era uno de los mecanismos más utilizados dentro del dispositivo de la prisión política y sus medios para la construcción de la función de emisarios, era parte planificada del diseño represivo; se llegaba a modificar el lugar de comunicación de la sanción. La prisión política se manifestaba en su normativa hasta en el interior del ómnibus. Seleccionamos un fragmento de testimonio que resulta muy ilustrativo al respecto:

*Una vez fuimos y nos quedamos en el ómnibus esperando porque nos dijeron que estaba sancionado, que no teníamos visita. (...) Traímos el paquete, lo entregábamos en un lugar. Después seguíamos hasta el fondo, nos revisaban y ahí fue cuando dijeron que no teníamos visita. Que estaba en ‘la isla’ nos dijeron. Yo me imaginaba que era una isla, ¿no? Todo lo terrible que era, ¿no?*⁴¹

Otra modalidad de castigo era que el bus no los dejara en la entrada del EMR 1 (ocurría algo similar en el EMR 2 por corte de acceso a la calle), sino

38 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

39 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

40 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

41 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

en la ruta, lo que implicaba caminar aproximadamente dos kilómetros hasta los edificios de la cárcel donde se desarrollaba la visita.

Mujer A: —Ah, una vez estuvimos castigados, ¿cómo era que se decía?

Hombre B: —¡Suspendidos!

Hombre C: —Sancionados.

Mujer A: —“Sancionados”. (...) CITA nos dejaba en la ruta, y teníamos que caminar hasta allá.

Mujer D: —¡Pero no uno solo!

Varias voces: —¡A todos!

Equipo: —¿Qué tenía que ver la compañía de ómnibus?

Mujer A: —¡Ah! Se ve que arreglaban con CITA, yo qué sé: estos están sancionados, no me los podés traer hasta acá.

(...)

Equipo: —¿Se sancionaba a toda la tanda?

Hombre C: —¡A toda la tanda!

(...)

Mujer E: —Le comunicaban de la compañía al ómnibus de que no podía acercarse a Libertad.

Hombre C: —Claro, había una orden de las autoridades.⁴²

Aquí el sujeto sancionado es todo el grupo que va en el ómnibus: la sanción social, como base del terrorismo de Estado, toma cuerpo en este ejemplo concreto. Está claro cómo la sanción colectiva es, además de arbitraria, planificada.

A partir del relato es interesante ver cómo opera la reconstrucción colectiva de la memoria, en este caso en torno a un recuerdo específico. Así como hemos hablado de estos niños como obligados “resonadores del terror”, es fundamental rescatar aquí la imagen de estos adultos como voluntarios “resonadores de memoria”. En los talleres varias veces ocurrió que un recuerdo individual se conectaba con otro, y así lo que relataba uno de los participantes resonaba en otro y se iba componiendo una imagen colectiva de situaciones y experiencias que hasta ese momento creían personales e íntimas. Probablemente, la mayor fortaleza, en términos de la eficacia, de la domesticación del dispositivo prisión política como forma distintiva de la dictadura uruguaya, tenga que ver con la aparente invisibilidad de sus modos de hacer efectivo el terrorismo de Estado en el colectivo social.

42 Fragmento de taller (13 de mayo de 2010).

Justamente esas mismas resonancias colectivas van iluminando zonas grises y oscuras, ese reflejo de uno en la otra muchas veces permite ver(nos). Como lo desarrolla en profundidad Halbwachs (2011)

... a partir del momento en que nosotros y los testigos formamos parte de un mismo grupo y pensamos en común sobre ciertas cuestiones, (...) somos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo, (...) colocándonos en su punto de vista y utilizando todas las nociones que son comunes a sus miembros (p. 71).

Al traspasar ese límite individual del recuerdo para ir componiendo una imagen grupal, la sinuosa reconstrucción colectiva presente permite, atravesando procesos de desborde y contención, transmutar la experiencia infantil del horror de esos obligados “resonadores del terror”, para ir suturando e hilvando memorias adultas que resignifican y resquebrajan ese aparente hermetismo del dispositivo.

REVISAR: SOMETER ALGO NUEVO A EXAMEN PARA ENMENDARLO⁴³

Como ya adelantamos, los niños y niñas eran sometidos/as a tratos degradantes y abusivos:

Tengo recuerdos de veces que me hicieron sacar el pantalón, o la pollera por ejemplo, que te hicieran levantarte la pollera así, que te revisaran todo acá, te tocaban con las manos congeladas. (...) [En la revisación] prácticamente te desnudabas y tenías que agacharte porque tenían que ver si no llevabas algo en el traste. (...) Una situación totalmente violenta y denigrante. Y eso ya había sido denunciado en el Parlamento [en democracia, antes del golpe].⁴⁴

El cuerpo y la intimidad eran usados como territorio de castigo: “A nosotros nos jodían directamente en las revisiones, te humillaban (...) A mí no me gustaba, no tanto por bajarme los pantalones, sino porque no me gustaba que me tocaran”.⁴⁵

En los niños y niñas más pequeños se produjo una naturalización de esa forma de violencia.

Yo ya estaba acostumbrada a la invasión. (...) Hay pila de cosas que yo de repente las veía como súper normales en mi vida, me empecé a dar cuenta de

43 La definición de reparar del Diccionario de la Real Academia Española (23a edición, 2010) en su segunda acepción, es “Someter algo a nuevo examen para corregirlo, enmendarlo o repararlo”; la de enmendar es “Resarcir, subsanar los daños” y, en la marina, “Variar el rumbo o el fondeadero según las necesidades”. Para comprender las revisiones a las que nos referimos y su lugar dentro del dispositivo, la búsqueda de “enmienda”, en estos dos sentidos, parece ser irónicamente ajustada.

44 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

45 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

*que no eran normales cuando todo el mundo empezó a hablar (...) de las revisiones y 'qué horrible lo que nos hacían'. Yo como lo viví desde que tenía tres meses, en mí no hubo un registro interno que dijera: '¡pah!, qué horrible o qué feo'. Es verdad, a mí me molestaba que me hicieran sacar la ropa, me molestaba que me tocaran con las manos heladas allá en el penal de Libertad.*⁴⁶

Se producían también situaciones de abuso sexual: "Amanda, que era un ser bastante despreciable, una tipa, una tipa realmente odiosa, parecía que le gustaba hacer sufrir a los gurises (...) con algunas mujeres se propasaba en la revisión, las tocaba de más".⁴⁷ En otro caso:

Nos metían mano, sobre todo a [la hermana chiquita], entonces nos hacían entrar, iba mi abuelo por ejemplo, él entraba con los varones y nosotros quedábamos solas, estábamos las tres nenas y a [la hermana chiquita] la tocaban, yo me acuerdo de eso, le bajaban la bombacha (...) Y entonces las compañeras de las mujeres decían: 'No, no, tú pasas conmigo, tú pasas conmigo'. (...) Nos prohibieron entrar de esa manera, teníamos que entrar las tres solas.⁴⁸

En este punto espeluznante de los relatos, además de aparecer un aspecto de género particular dentro del dispositivo, se aprecia la desnaturalización de ciertas situaciones incómodas a partir de la reconstrucción colectiva de las mismas que, por un lado, visibiliza los modos en que operó el mecanismo represivo, y por otro, permite desde el presente ponerle nombre a esas sensaciones, y le da forma a una voz común.

ENCUENTROS

La visita fue diferente en cada lugar. En Jefatura, por ejemplo:

*A mamá... no pudimos estar al lado de ella, no existía visita en Jefatura. Había una reja, un espacio de un metro y otra reja. Estábamos muy separados, teníamos que hablar a los gritos y había muchas compañeras, y familiares de este lado. (...) no entendíamos nada. Y al final de la visita si tenían ganas te dejaban que les dieras un beso a través de una reja.*⁴⁹

En Paso de los Toros, la niña se regía por las mismas normas que las presas. "Había una reja en la puerta, si queríamos ir al baño le teníamos que pedir a los

46 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

47 Entrevista realizada por el equipo, 2010. Para más información sobre estos episodios, véase Albistur (2009).

48 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

49 Entrevista realizada por el equipo, 2010, el subrayado es nuestro.

milicos. (...) Salíamos al patio cuando ellas tenían el recreo, hacíamos lo mismo que ellas y comíamos lo mismo”.⁵⁰

La visita “de contacto” de los niños era el momento del abrazo. Sin este espacio vincular el dispositivo no podría funcionar. El encuentro interpersonal es un requisito –aunque sea esporádico– porque tracciona el deseo y hace posible la emisión (pues para ello se deben volver a someter al proceso que venimos presentando). Sobre este punto resulta elocuente lo planteado por uno de los integrantes del colectivo: “Y ta, [en] la visita estabas un rato con él, primero unos abrazos grandes, fuertes, eso era lo que yo más sentía. Lo más lindo era el abrazo, era de corazón a corazón”.⁵¹ Esa proximidad también se encontraba con otros condicionamientos a la hora de conversar. Algunos testimonios dan cuenta de esas dificultades:

*Con mi viejo teníamos relación hasta donde los militares nos dejaban tenerla. Éramos cuatro y todos queríamos estar con él y contarle más o menos cómo la llevábamos con la escuela, con esto, con lo otro... entonces había que repartirse los tiempos. Había cuestiones que él las decía, que no se podía llorar ni reírse porque en todo momento estamos siendo observados por los militares.*⁵²

Era un tiempo que había que aprender a compartir con otros.

Cuando terminaba la visita se reiteraba la pérdida, en algunos casos al punto de preferir quedarse en la prisión ante el temor a la muerte (la ausencia de un nuevo encuentro). La perversión del dispositivo lo convierte en sorprendentemente eficaz: “Lo que sí me acuerdo es que entre mi hermano más grande, que tendría siete u ocho, y mi madre me tuvieron que agarrar cada uno de un brazo cuando se terminó la visita, yo no me quería ir y ta, pataleé, grité, lloré”.⁵³ Se interiorizaban la pena y la tristeza, la sensación de abandono y de vacío (Farrando, comunicación personal, 2013). Una joven manifestaba “cuando nos íbamos, de atrás del alambrado veíamos la fila india, mi padre pelado, solo, con las manos atrás. Era horrible, sentía una soledad que aún sigo sintiendo”.⁵⁴ Esta situación de violencia física y simbólica se vuelve uno de los elementos fundamentales de la efectividad del dispositivo, una pieza imprescindible de la mecánica.

En algunos casos relevados los niños no lo resistieron, y desarrollaron una serie importante de problemas psiquiátricos que les hicieron imposible participar

50 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

51 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

52 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

53 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

54 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

de diversos ámbitos sociales así como volver a la visita (Scapusio, Pache, Ortiz y Ruiz, 2009).

Otro aspecto disciplinador del dispositivo era el hecho de negar la adolescencia y obligar violentamente al pasaje temprano a la adultez. Así, la visita de adulto era a partir de los 12 años:

... pasé a ser adulto –para los militares– y pasé a tener visitas en un locutorio, con un vidrio blindado y con teléfono. (...) Cuando estabas en la cabina telefónica, en la visita, por ejemplo, se suponía que se estaba grabando, nunca tuve la confirmación, pero partía de esa premisa. (...) desarrollás un lenguaje.⁵⁵

Ya no había contacto físico, las condiciones del diálogo cambiaban de manera forzada, y se desarrollaban otros códigos de comunicación.

Hay varios relatos de la suspensión tanto de la primera visita “de adultos” como de la última “de niños”, como una forma más de hostigamiento que amplificaba la violencia del pasaje.

Me acuerdo que fue retraumática la última visita de niños, porque después pasaba al teléfono. Y una de las cosas que descubrí estando en ‘Memoria en Libertad’ era que a pila de nosotros nos hizo lo mismo, que te suspendían en la última visita. (...) Era el tiempo de la visita de adultos, y se compartía entre las personas que fueran, dos, tres... Me acuerdo que cuando fui, entró mi madre primero, yo entré en el medio, mi hermano entró después, y no sé si llegó a estar cinco minutos.⁵⁶

Otra vez vemos cómo, por una parte, la circulación del recuerdo permite develar aspectos específicos de los mecanismos del terrorismo de Estado, y, por otra, cómo la construcción colectiva de la memoria va lentamente cuajando como antídoto. Pareciera que esa misma desnaturalización de las experiencias infantiles que habilita la socialización del recuerdo, permite una resignificación de las vivencias.

AL FRENTE... VEINTE AÑOS DESPUÉS

Esta nueva construcción de sentidos en torno al horror vivido se amalgama no solo entre el grupo de pares que compartieron, por ejemplo, la visita carcelaria, sino que, como las ondas que deja una piedra arrojada en el agua, abarca círculos más amplios. Así, otras instituciones facilitaban los canales para la optimización del uso del cuerpo de emisarios. Un ejemplo claro y potente es el hostigamiento en la escuela por parte de algunas maestras y las repercusiones de estas prácticas.

55 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

56 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

La otra maestra se llamaba Marita. Cuando yo iba a visitar a mi padre [silencio], me hacía pasar adelante, y decirle por qué había faltado. Me lo hizo la primera vez, y yo la primera vez quedé recortada porque todos sabían, siempre. Y yo le dije: 'falté porque fui a ver a mi padre'. 'A dónde?', 'A Libertad, ¿a dónde? A la cárcel, porque está preso'. Y ella agarró y dijo: 'jah!, porque ustedes saben que el papá de [nombre de la entrevistada] está preso por sedicioso, ¿saben lo que es ser sedicioso?' Y ahí empezó a decir un montón de cosas, y yo quedé dura, y me puse a llorar. (...) Y ta, así siguió el resto del año: 'bueno, contale a tus compañeros por qué faltaste'.⁵⁷

Un hostigamiento que veinte años después seguía resonando en ese entramado de relaciones en el que se movía niña.

Después de años me encontré, (...) tenía 28 años, (...) Era un compañero de escuela, que fue compañero mío desde primero hasta sexto. (...) y me dice: 'no, lo que pasa es que vos en la clase eras, era como muy fuerte lo tuyo, yo nunca más me olvidé de lo que te hacían... ¿Te acordás cuando la maestra de segundo te hacía pasar adelante y nos hablaba a todos de lo que era la sedición?' Claro para mí era fuerte, pero para los demás niños también era refuerzo. Estábamos en segundo año de escuela (...) Él me dijo: 'me acuerdo cuando te pusiste a llorar, y después nunca más lloraste cuando ella te hacía eso'. (...) Esas cosas que de repente uno piensa que le pasaron solo a uno, yo digo también el tipo desde su lugar debe haber sentido terror de que le pasara algo así.⁵⁸

Este relato nos muestra con una enorme fuerza cómo operó el terrorismo de Estado a través del dispositivo que examinamos. Cada acto de hostigamiento, cada reacción emocional, cada sanción resonaba en otras y se transformaba – los transformaba – en vehículos del terror. Veinte años después ese recuerdo compartido se vuelve parte de esta memoria de la segunda generación, que a su vez se funde en el magma que la contiene, una memoria social del terrorismo de Estado que por momentos la apresa y por momentos le permite fluir.

Como hemos planteado en un trabajo anterior (Irrazábal, Montealegre, Sapriza y Peirano, 2012) focalizado en otro aspecto del terrorismo de Estado, la reflexión sobre sus diversas prácticas nos permite comprender las modalidades de producción y reproducción de los procedimientos represivos en un devenir que se continúa más allá del fin de la dictadura. La *transmisión transgeneracional*⁵⁹ no solo aparece en comportamientos, acciones y pasiones, sino que también se da a través de materias no formalizadas y formalizadas, del Estado, de organizaciones públicas y privadas no estatales, y a través y por medio de la misma sociedad civil.

57 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

58 Entrevista realizada por el equipo, 2010.

59 Sobre la transmisión transgeneracional del daño se puede consultar: Scapusio, Pache, Ortiz y Ruiz (2009).

CONCLUSIONES

Como hemos desarrollado hasta aquí, el dispositivo de la prisión política en Uruguay tuvo por objetivo la transmisión del terror al conjunto de la sociedad mediante el control y disciplinamiento de los y las presos/as, de sus familiares y círculos más cercanos. En el ejemplo concreto de la construcción de un *cuerpo de emisarios* –en cuanto producto del dispositivo– integrado en parte por los/as hijos/as de presos y presas políticos/as, lo que los obliga (y permite) oficiar de emisarios es la internalización/inscripción del terrorismo de Estado.

A través del dispositivo de la prisión política y los mecanismos que hemos descrito se produce esa incorporación que constituye, a nuestro entender, la “afectación”.⁶⁰ La afectación social, entonces, en la segunda generación –por ejemplo, de este cuerpo de emisarios que venimos analizando– se manifiesta en una amplia gama de procesos de elaboración. En sus extremos se encuentra, por una parte, la reconstrucción colectiva⁶¹, que desde la reelaboración y politización de lo vivido les permite situarse como agentes en las *batallas por la memoria* (Jelin, 2002), y por otra, aquellas situaciones en que no se logra trascender la victimización y se la reproduce (Irrazábal, Montealegre, Sapriza y Peirano, 2010), lo que demuestra la potencia de los mecanismos de resonancia del terrorismo de Estado y sus efectos de domesticación a lo largo del tiempo.

La reflexión aquí compartida, particularmente a partir del ejercicio de desnaturalización de la vivencia de la visita, coadyuva a la visibilización del proceso de construcción colectiva de una voz que lucha por constituirse en resonadora de vida y no de muerte dentro de las luchas por las memorias en el Uruguay actual. Esa operación de reconocerse como víctima directa y, por ende, portadora de las *marcas* (Viñar, 2005, p. 8) producto de la experiencia incorporada del terrorismo de Estado, ha contado con varios ciclos en el acontecer individual y colectivo, que recién en 2018 encontró espacio para proponerse como objetivo compartido la construcción de una demanda al Estado por los crímenes de los que fueron objeto. En un proceso que, en sintonía con sus etapas vitales (en particular con la experiencia de la maternidad o paternidad) hizo posible trasladar la

60 Se sigue lo conceptualizado al respecto por Deleuze-Parnet (1980) al discutir la obra de Spinoza. Sobre un tratamiento en profundidad del concepto de afectación aplicado a la segunda generación en Uruguay, se puede consultar el trabajo “La producción de subjetividad de la Segunda Generación afectada por el terrorismo de Estado, al concluir la década de 1990. Desde una perspectiva 33 años después de finalizada la última dictadura en Uruguay (1973-1985)” de Irrazábal, 2018.

61 La aparición de los grupos de la segunda generación que surgieron con voz propia dentro del movimiento de DD. HH. en Uruguay, ha tenido dos momentos centrales: el nacimiento de Hijos-Uruguay en 1996, y la aparición de Niños nacidos en cautiverio político en 2007 (reúne hasta hoy a los/as nacidos/as durante la prisión política de sus madres que, al permanecer con ellas, fueron, de hecho, prisioneros políticos) y del colectivo de hijos/as de ex-presos/as Memoria en Libertad en 2008. Sobre este tópico se puede consultar: Allier, 2010.

responsabilidad depositada en sus padres –por su ausencia del ámbito doméstico y de sus crianzas, resultado de la prisión prolongada – a la del Estado, que en su actuación ilegítima los mantuvo secuestrados.

Ampliando la mirada, para salir de la privatización del dolor y “colaborar en la transformación de los procesos permanentes de revictimización” (Carpintero y Foladori en Irrazábal, Montealegre, Sapirza y Peirano, 2012, s/p), se abren algunas preguntas sobre cómo toda la sociedad fue afectada por el terrorismo de Estado: ¿por cuáles lugares, afectos, puentes, puntos de contacto transitó y transcurrió?; ¿cómo, dónde, cuándo se manifiesta esa latencia?; ¿de qué manera se vincula con las situaciones de impunidad actuales?

Entendemos que una de las condiciones de posibilidad de la afectación y perpetuación de los efectos del terrorismo de Estado en Uruguay es la invisibilización de las prácticas concretas que constituyeron su dinámica de funcionamiento, el desconocimiento de su mecánica. En la medida en que podamos ir develando, desnaturalizando y visibilizando estos mecanismos de resonancia que el propio terrorismo de Estado fue construyendo y consigamos ir echando luz en las zonas grises de nuestra sociedad, podremos ir comprendiendo de manera más integral la complejidad de nuestro presente y pararnos desde otro lugar, transformando así nuestras afectaciones.

En la medida en que la socialización del recuerdo va desentrañando las hebras de esos mecanismos, se amalgama una memoria adulta compartida distinta a la memoria infantil relegada a espacios privados por el contexto dictatorial y por el mismo dispositivo al que nos referimos. La reconstrucción colectiva de aquellas experiencias permitió resquebrajar esa misma producción del terror y agrietar su reproducción, resignificando lo vivido desde el presente y conformando nuevos sentidos en torno al recuerdo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albistur, G. (2009). *Pequeños demonios y otros ensayos históricos y socio-políticos: primer concurso de ensayos*. Montevideo: Trilce/Fondo Histórico Cultural Hugo Cores.
- Allier, E. (2010). *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo/Ciudad de México: Trilce/UNAM.
- Bermann, S. (1994). Sociedad, psicología y tortura en América Latina. En *Efectos psicosociales de la represión política. Secuelas en Alemania, Argentina y Uruguay*. Córdoba: Goethe-Institut.
- Bourdieu, P. (2000). *El oficio del sociólogo*. Madrid: Anagrama.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Madrid: Pre-Textos.
- Fernández, G. (1994). La función de la cárcel en el Uruguay de hoy. En *I Seminarios sobre cárceles. ¿Un quehacer de todos?*. Montevideo: IMM.

- Flic, J. (2000). La cárcel de la dictadura: el poder reparador de la memoria compartida. En M. Nari y A. Fabre, *Voces de mujeres encarceladas*. Buenos Aires: Catálogos.
- Foucault, M. (1984) El juego de Michel Foucault, en *Saber y verdad* (pp. 127-162). Madrid: Ediciones de la piqueta.
- García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei*, 74, 1-8.
- Garretón, M. A. (1978). *Doctrina de Seguridad Nacional y régimen militar*. Santiago de Chile: Vicaría de la Solidaridad.
- Goyochea, Á., Pérez, M. y Surraco, L. (Colectivo de Hijos, Argentina). (2011). *Definiciones del Universo de víctimas desde el estado post-genocida: la invisibilidad de los hijos de desaparecidos y asesinados como sujetos de derecho*. Recuperado de <https://www.riehr.com.ar/>
- Halbwachs, M. (2011). *La Memoria Colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Irrazábal, E. (2018). *La producción de subjetividad de la Segunda Generación afectada por el terrorismo de Estado, al concluir la década de 1990. Desde una perspectiva 33 años después de finalizada la última dictadura en Uruguay (1973-1985)* (Tesis de maestría). Universidad de la República, Montevideo.
- Irrazábal, E., Peirano, A., Montealegre, N. y Sapriza, G. (2012), ¿Cuál es tu historia? Infancia(s) y adolescencia(s) durante el Terrorismo de Estado. En *En Clave_Inter*. Montevideo: Espacio Interdisciplinario-Universidad de la República.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.
- Lira, E. (1991). *Psicología de la amenaza política y el miedo*. Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos. Recuperado de <http://www.dinarte.es/salud-mental>.
- Marchesi, A., Markarian, V., Rico, Á. y Yaffé, J. (2004). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Martorell, F. (1999). *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte*. La Coordinación Represiva en el Cono Sur. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Montealegre, J. (2013). *La memoria eclipsada: resiliencia y resistencia en la prisión política*. Conferencia dictada para el Encuentro Internacional de tesistas en Derechos Humanos, Santiago de Chile: USACH- Universidad de Chile.
- Montealegre, J. (2018). *Derecho a Fuga: Una extraña felicidad compartida*. Santiago: Asterión.
- Montealegre, N. y Peirano, A. (2013). El dispositivo de la prisión política: resonancias y reproducción del terrorismo de Estado en Uruguay. *Revista*

- Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX, 4.* Recuperado de <http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2017/05/06/natalia-montealegre-y-alondra-peirano/>
- Nari, M. y Fabre, A. (2000). *Voces de mujeres encarceladas*. Buenos Aires: Catálogos.
- Nilson, M. (1998). *Operación Cóndor. Terrorismo de estado en el Cono Sur*. Buenos Aires: Ediciones Lolhe-Lumen.
- Pavlovsky, E. (1994). La complejidad de los fenómenos de la represión. En *Efectos psicosociales de la represión política, Secuelas en Alemania, Argentina y Uruguay*. Córdoba: Goethe-Institut.
- Rico, Á. (2008). *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)* (Tomo II) *Las violaciones a la libertad de las personas. La vigilancia a la sociedad. Exilio*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rico, Á. (Coord.). (2008b). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rico, Á. (Coord.) (2011). *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos*. Montevideo: Presidencia de la República. Recuperado de <http://archivo.presidencia.gub.uy/web/noticias/2007/06/2007060509.htm>
- Roniger, L. y Sznajder, M. (2005). *El legado de las violaciones de los Derechos Humanos en el Cono Sur. Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Al Margen.
- Rosas, P. (2004). *Rebeldía, subversión y prisión política. Crimen y Castigo en la transición chilena 1990-2004*. Santiago: Lom.
- Scapusio, M., Pache, S., Ortiz, M. y Ruiz, M. (2009). Efectos transgeneracionales del daño psicosocial ocasionado por el terrorismo de Estado en Uruguay. En Eatip Cintras; GTNM/RJ y Sersoc, *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el cono sur* (pp. 329-440). Santiago: lom.
- Sapriza, G. (2008). Palabras y silencios sobre el terrorismo de Estado. En *Encuentros Latinoamericanos 2*. Montevideo: Universidad de la República.
- Sempol, D. (2006). Hijos Uruguay. Identidad, protesta social y Memoria Generacional. En E. Jelin y D. Sempol (Comps.), *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Servicio Paz y Justicia (Serpaj). (1989). *Uruguay nunca más: Informe sobre la violación a los derechos humanos* (2.ª ed.). Montevideo: Serpaj Uruguay.
- Tornaría Bertoni, L. (1999). *La Criminología Crítica*. Montevideo: Carlos Álvarez Editor.
- Trías, I. (2007). *La tienta*. Montevideo: Trilce.

- Viñar, M. (2005). *Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen*. Recuperado de https://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup100/100-vinar.pdf
- Wacquant, L. (2000). *Las cárceles de la miseria*. Argentina: Manantial.
- Yaffé, J. (2012). *La dictadura uruguaya (1973-1985): nuevas perspectivas de investigación e interpretación historiográfica*. Porto Alegre: Estudios Ibero-Americanos.
- Zaffaroni, E. (1991). *La filosofía del sistema penitenciario en el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: ILANUD-ÜDH.
- Zarankin, A. (2006). La materialización del sadismo. Arqueología de la arquitectura de los centros clandestinos de detención de la dictadura argentina (1976-1983). En P. Funari y A. Zarankin (Comps.), *Arqueología de la Represión y la Resistencia en América Latina (1960-1980)*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.

Fuentes inéditas

Entrevistas en profundidad (12) realizadas por el equipo interdisciplinario a cargo del Proyecto CSEAM 2010, Circulación de la memoria en generaciones nacidas en dictadura, a integrantes del colectivo Memoria en Libertad, 2010-2011.

Madres y Familiares de Procesados por la Justicia Militar. Boletín informativo de circulación interna, N.º 1, Montevideo, febrero 1984.

Talleres (10) realizados con integrantes del colectivo Memoria en Libertad en el marco del mismo proyecto CSEAM 2010.

Archivos

Archivo Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (FHCE-UdelaR).

Archivo Documental radicado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (FHCE-UdelaR): fotos, cartas y fotos de manualidades realizadas en la cárcel, recopiladas en el marco del mismo proyecto CSEAM 2010.

Fuentes editadas

Apreciación de situación de Operaciones Antisubversivas N.º 1, O.C.O.A. División de Ejército I (setiembre de 1976).

Conadep (Comisión Nacional sobre Desaparición Forzada de Personas). (1984). *Informe Nunca Más*. Argentina.

Instituto Interamericano de Derechos Humanos. (2007). *Atención integral a víctimas de tortura en procesos de litigio. Aportes psicosociales*. San José de Costa Rica.

La visita carcelaria: un hito en las memorias de la segunda generación en Uruguay

Jaume Bockino, A. *Qué se busca con la tortura y con la cárcel en el Uruguay.*
Impreso por la Comisión de propaganda del Uruguay, Kordinatie Komitee (UKK), Holanda, noviembre 1978.

ONU. *Declaración sobre la Protección de Todas las Personas contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Cruelos, Inhumanos o Degradantes* (1975).

Reglamento y normas disciplinarias a cumplir por los reclusos en el EMR1 (agosto de 1972).

Reglamentos y normas disciplinarias a cumplir por las reclusas en el Establecimiento Militar de Reclusión N.º 2 (julio de 1973).

HIJITUD: CONCEPTUALIZAR LA IDENTIDAD DE LOS HIJO/A/S DE LAS DICTADURAS LATINOAMERICANAS

Luciana Aznárez

Universidad de la República, Uruguay

El presente capítulo aborda el concepto de *hijitud* como una alternativa conceptual latinoamericana para caracterizar la experiencia identitaria de lo que tradicionalmente se ha denominado como *segunda generación* o *posmemoria* en las dictaduras de la década del '70 en el Cono Sur. Este trabajo recoge resultados de la investigación “Consecuencias de la dictadura en el vínculo padres/madres e hijos/as en la dictadura uruguaya (1973-1985) a partir del modelo teórico de la Lingüística Sistémico Funcional” y, por lo tanto, aborda la experiencia de los hijos e hijas de padres y madres presos políticos en Uruguay en el período 1973-1985. El objeto del citado estudio fue la construcción lingüística de la experiencia vincular parento-filial a partir de las cartas enviadas por los padres desde prisión y de entrevistas en profundidad con los hijos/as.

A continuación, se presenta el recorrido conceptual que derivó en la propuesta del concepto de hijitud. Para ello se realiza en primer lugar una breve aproximación al contexto, en la que se describen las características de los régimenes dictatoriales del Cono Sur, con énfasis en la prisión política uruguaya. En segundo lugar, se exponen las investigaciones sobre infancia y dictadura y se incluyen relatos de los hijos entrevistados. Estas narraciones permiten dar cuenta de cómo sus memorias autobiográficas se conectan con los principales problemas de la época, la infancia, la familia y la represión dictatorial. En tercer lugar, se enuncian los principales conceptos vinculados a la experiencia del trauma social y su transmisión en los niveles familiar y social. En cuarto lugar, se retoman las conceptualizaciones previas y se realiza una reseña de las principales investigaciones llevadas a cabo en Uruguay con respecto a los hijos de la primera

generación. Los últimos tres apartados se vinculan entre sí y el sexto contiene un relevamiento de las políticas de olvido del gobierno uruguayo que son, a su vez, el marco para pensar las memorias permitidas y para delinear los desafíos de las memorias en Uruguay.

EL CONTEXTO: APROXIMACIÓN A LOS HECHOS HISTÓRICOS DE LA DICTADURA EN URUGUAY

Como el título indica, este apartado aborda sintéticamente los hechos históricos regionales y nacionales que marcaron el período que se inicia en 1973 y llega hasta 1985, año en que finaliza la dictadura civil-militar en Uruguay. La contextualización es breve y se enfoca tanto en los acontecimientos locales como en las relaciones que se pueden establecer con las otras dictaduras de América Latina.

El fenómeno regional latinoamericano de dictaduras impulsadas por los Estados Unidos para evitar la expansión del comunismo luego del triunfo de la Revolución Cubana, ha sido conceptualizado como *dictaduras de nuevo tipo* (Rico, 2008). Esta denominación busca diferenciar a los golpes de Estado de finales del siglo XX de los regímenes golpistas anteriores, que respondían a cuestiones de política interna o luchas caudillistas. Las dictaduras de nuevo tipo se relacionan con medidas impuestas y desarrolladas mediante un plan sistemático y coordinado para América Latina desde el extranjero: el Plan Cóndor. Si bien las dictaduras estuvieron caracterizadas por la instauración paulatina de la represión y la violación de los derechos humanos desde la década del 60 hasta finales de los 80 del siglo pasado, existieron particularidades según los diferentes países.

En Uruguay, el golpe de Estado se declaró en 1973 pero la “lucha antisubversiva” había comenzado mucho antes, incluso durante el gobierno de J. Pacheco Areco. Esta política represiva no solo tuvo como enemigos internos a la guerrilla, sino que también fueron perseguidos los partidos políticos y clausurados los medios de prensa. En junio de 1973, J. M. Bordaberry disuelve el Parlamento y forma un consejo de Estado con oficiales militares. De esta manera, se inicia una dictadura civil-militar que asume la dirección del país y legitima la intervención de las fuerzas armadas para reprimir movimientos insurgentes. La política de Estado fue la detención masiva. Se estima que en 1976 llegó a haber el mayor número de presos políticos *per cápita* viviendo en condiciones infráhumanas, y que durante los doce años que duró el régimen, sesenta mil personas fueron detenidas o interrogadas y torturadas (De la desmemoria al desolvido, 2002).

En Argentina y Chile los disidentes del régimen fueron en su mayoría asesinados o desaparecidos, y dieron lugar a una nueva figura social que existe hasta el día de hoy en todo el Cono Sur: el detenido desaparecido. Si bien en Uruguay hubo desaparecidos y asesinados, en comparación con otros países el número

fue mucho menor. Otra de las graves consecuencias que también se compartió con los países vecinos fue el gran número de personas exiliadas por motivos políticos.

En Argentina el robo de niños, en su mayoría desaparecidos, fue uno de los aspectos más terribles e inhumanos del régimen. Se estima que a partir de 1976 (fecha del golpe de Estado) hubo 500 apropiaciones de bebés como parte del Plan Cóndor. Los niños que nacían en centros clandestinos de detención eran separados de sus madres, las cuales luego del parto eran asesinadas o desaparecidas sin dejar rastro. Hubo también mujeres uruguayas embarazadas que fueron arrestadas en Argentina, de las cuales se sabe que ocho pudieron dar a luz, y que todas, menos una de ellas, están desaparecidas. Como parte de la internacionalización del plan de robo de bebés se sabe que al menos una hija de argentinos apareció en Uruguay y recuperó su identidad. También se conoce el caso de dos hermanos uruguayos aparecidos en Chile que recuperaron su identidad (Mosquera, 2015). En este país trasandino se aplicaron las mismas medidas que en Argentina en cuanto a la desaparición de las detenidas embarazadas, pero en menor escala. La información que se tiene es que fueron nueve las mujeres chilenas que cayeron presas esperando un hijo y que todas permanecen desaparecidas, sin rastros ni datos claros sobre su paradero o el de sus hijos (Rojas, Muñoz, Ortiz y Uribe, 2002).

En síntesis, los aspectos contextuales más importantes para entender la situación de los presos políticos uruguayos fueron dos. El primero refiere a la prisión prolongada y masiva acompañada de tortura sistemática, y el segundo alude al tratamiento de las mujeres presas que pudieron tener a sus hijos y vivir con ellos en la cárcel (Jorge, 2010). Estas características definieron las consecuencias del contexto en el vínculo padres-hijos.

INFANCIA Y PRISIÓN

La incorporación al contexto sociohistórico de las historias vividas por los hijos que están relacionadas con la cárcel de sus padres, amplía y complementa las perspectivas teóricas. De esta forma se ponen en diálogo los resultados de investigaciones y textos oficiales con la descripción sociocultural y la voz de los protagonistas. A continuación, se presenta una selección de ejemplos de cómo los hijos describen la relación entre su nacimiento y el encarcelamiento de sus padres.

Ejemplo 2.7

Mi padre estuvo preso (...) mi hermano tenía 18 años también estuvo preso, mi cuñada y también las hermanas (...) y yo nací y ellos todos cayeron todos juntos en abril y yo nací en junio este y mi madre después fue destituida pero no, no estuvo presa por suerte, estuvo mi tía, mi madre se quedó conmigo, mi sobrina y con mi abuela (Entrevista a Ana).

Ejemplo 2.8

Yo nací en el hospital militar y estuve en realidad con ella hasta que yo tenía un año y nueve meses y ahí ta/ cuand-que fue como en un lugar que estaban todas las mujeres con hijos, cuando nos llevaron yo me fui a vivir con mis abuelos maternos y en realidad mi madre salió cuando yo tenía tres años y medio (Entrevista a Mariana).

Ejemplo 2.9

Hay cosas que yo tuve que preguntar, porque hay cosas que no sabía, pero es así: yo nací en la cárcel y le dieron la salida a mamá y a mí juntas, por el periodo de un mes, y ella quedó con libertad vigilada, que tenía que ir a firmar al cuartel (...) entonces en una de esas salidas que me dejó ahí para que me cuidaran ahí, caen presos, los agarran en un operativo, caen presos y yo quedo ahí (...) según mi madre cuando ella cayó con cuatro meses, tipo, de repente desapareció la panza, se ocultó, ¿me entendés? Ta, desapareció, hay una reacción ahí, no es que no estabas. (...) yo no tengo recuerdo de eso (Entrevista a Gabriela).

Ejemplo 2.10

Mi papá y mi mamá se conocieron en el cuartel de la Paloma. Mamá era una de las mujeres rehenes¹ que sacaron a circular del Penal por los cuarteles y en ese momento cayó ahí.

Mi papá estaba hace un tiempo ya detenido ahí y supuestamente tenía cierta movilidad porque al ser albañil, lo usaban para hacer pequeños arreglos y bueno como que se conocieron. Sé que le pidieron que les pusieran una especie de repisa, un cacho de madera arriba y él entonces entró en la celda y bueno, se hablaban a través de las paredes. Se contaron la historia de uno y del otro.

Mi padre aparentemente se había quebrado en la tortura y se sentía muy culpable.

Mi madre que había, venía resistiendo se supone que como una leona. Tiene una historia de fortaleza muy fuerte. La imagen que quedó de ella, el mito es como de una mujer extremadamente bella y extremadamente fiera.

1 Se llamó “rehenes” de la dictadura uruguaya a nueve dirigentes hombres y once mujeres del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) que permanecieron recluidos en condiciones infrumanas bajo amenaza de ser ejecutados por el ejército si acontecía alguna acción del MLN-T. A la salida de la dictadura, luego de ser liberados, algunos de los hombres rehenes realizaron una conferencia de prensa y este hecho social “instituyó una *personalidad pública* -los rehenes- y una *personería* que fue la representación vicaria de la prisión política durante la dictadura” (Ruiz y Sanseviero, 2012, p. 13) Cabe destacar que en este acto público la figura de las “rehenas” mujeres quedó relegada y por eso su historia es menos conocida. Véase Ruiz y Sanseviero (2012).

Y en un momento ella le dijo: "Mirá, negro, yo tengo 45 años de condena por el Tribunal Militar y vos salís en dos". Entonces le dijo: "Yo quiero tener un hijo. ¿Qué tal si lo hacemos? Vos salís dentro de dos años, lo criás mientras tanto lo crían mis padres". Él le dijo que sí.' Y parece que había un milico que era pierna y lograron estar juntos. Y, bueno, digamos que, con muy buena puntería, porque no creo que hayan logrado estar muchas veces juntos. Y tá, llegué yo al mundo. Papá salió en el '81, tres meses antes de morir. Yo nací en enero del '77 y estuve con ella en Punta de Rieles hasta octubre, fueron unos diez meses del '77, después pasé a vivir con mi abuela y mi abuelo maternos (Entrevista a Claudia).

Ejemplo 2.11

Vine al mundo y al año ya esteee pasaron los dos a la clandestinidad cuando tenía un año yo y estuve un tiempo medio boyando unos días, hasta queee ehm, me fui con mis abuelos paternos (Entrevista a Fernando).

Ejemplo 2.12

Yo era una bebé. Mi padre en realidad se tuvo que ir clandestino porque lo estaban buscando a los 26 días [que nací] y a mi madre la llevaron presa cuando tenía dos meses, la fueron a buscar a casa en realidad (Entrevista a Viviana).

Los ejemplos presentados muestran la primera de las consecuencias de la prisión política en el vínculo parento-filial en Uruguay: el corte abrupto de la relación con uno o con ambos padres. Todos los casos coinciden en la temprana separación, aunque para algunos el vínculo se rompió antes del nacimiento y para otros existió la convivencia en la cárcel con sus madres; solo uno de ellos perdió a sus padres cuando tenía un año. El hecho de que en todos el corte vincular haya sido tan prematuro se debe al reducido número de casos analizados. Sin embargo, lo que se busca destacar, más allá de la edad, es la irrupción y distorsión de la vida cotidiana. Los casos expuestos muestran cómo el inicio de la vida de estos niños está marcado por la prisión o la clandestinidad. Por lo tanto, el encarcelamiento o la persecución política de los padres junto con su desaparición inmediata es el primero de los muchos vaivenes que recibirá el núcleo parento-filial.

La segunda consecuencia en la relación vincular fue el régimen carcelario con su sistema de aislamiento y control total de los presos. En este dispositivo los únicos momentos de contacto con el exterior eran las visitas y las cartas. Flic (1997) explica con claridad la situación argentina, que se hermana con la uruguaya, en tanto los objetivos de las dictaduras coordinadas eran los mismos:

El régimen carcelario intentaba destruir las relaciones de los presos con sus familias. Los parientes que venían de visita tenían que atravesar una experiencia humillante. Tenían que esperar en fila durante horas, a veces,

para que se les dijera que no podían ver a su familiar cuando este/a había sido sancionado/a... Las charlas durante las visitas eran monitoreadas (pp. 163-164).

Sobre el caso uruguayo, escriben Peirano y Montealegre (2013): “los familiares (parejas, hijos/as, madres, padres y otros) no solo [estaban] expuestos a través del vínculo afectivo, sino que también ellos/as mismos/as, en sus individualidades y cuerpos, se [veían] sometidos al régimen de sanciones penitenciarias” (p. 44). Estas autoras reconocen la existencia de diferentes dispositivos carcelarios mediante los que se imponía y transmitía el terror durante las visitas a la cárcel y cuyo objetivo era “la transmisión del <terror> al conjunto de la sociedad a través del control y disciplinamiento de los y las presas, de sus familiares y círculos más cercanos” (p. 57). En su artículo intentan desnaturalizar la visita a la cárcel, para develar los distintos dispositivos utilizados para torturar a los niños que visitaban a los/as presos/as, a partir de una descripción minuciosa de los mecanismos degradantes y abusivos, y de la violencia física y simbólica a la que eran sometidos. A continuación, se presentan tres fragmentos de las entrevistas realizadas para esta investigación a estos adultos, otros niños, sobre las visitas a su/s padre/s.

Ejemplo 2.13

A Libertad [centro de reclusión masculino] también fui, pero de Libertad no me acuerdo de nada y eso que decían que en Libertad había una milica que decían que se llamaba Amanda que revisaba a los niños que era una soreta bárbara, bien hija de puta, yo no me acuerdo, pero me acuerdo de Punta de Rieles, la desesperación que me me generaba el el toque del timbre. Mamá también me cuenta que habían, hacían requisas nocturnas [cuando vivían juntas], entonces hacían sonar el “brrrrr” así, y se tenían que ir cuerpo a tierra, entonces ella lo que hacía, me sacaba de la cuna, me prendía la teta, me envolvía y se tiraba conmigo entre el piso y su cuerpo, digamos, entonces, este, y dice, yo me ponía muy nerviosa en esas circunstancias. Eso no recuerdo, pero sí recuerdo las visitas [a Punta de Rieles], las campanas de que tenías que ir y yo quería salir rajando y mi madre me decía, que no, no quería que fuera la primera, “no quedate”, como, que no respondiera a la voz de aura digamos ¿no? Pero a mí me ponía muy nerviosa toda la situación. Yo, sonaba y enfilaba de nuevo a una nueva revisación, ¿no? A revisación a la entrada, revisación al salir este que era muy violenta toda la situación en sí (Entrevista a Claudia).

Ejemplo 2.14

Los fines de semana iba a ver a mis padres, mis otros padres [se ríe] más bien a mi madre iba a ver, más que a mi padre ... Con mi viejo fue todo mucho más complicado, ¿no? Este, porque si bien habían, o sea, no era

regular el tema de las visitas, primero podía suspenderse, podía tener traslado y no sabía dónde estaba y a su vez como era en el interior estee, tá, una que tá, tenía que ir uno solo no no había plata pa' pagar así de simple el pasaje este entonces tá generalmente iba mi abuela este y después que yo no quería ir, así de simple, no quería ir porque era era sí era feo, porque era ir a un cuartel estee, ¿no? Era una cárcel. En la cárcel había otros niños, había otras madres se generaba un ambiente ahí de uhmm por más que te revisaban, todo, toda esa parte digamos que estaba pero [pausa]. Pero se disimulaba bastante, sin embargo, ir a un cuartel era otra historia ¿no? Y más este ennn en un cuartel, en Paso de los Toros, ese lugar que era un lugar bastante [pausa] fiero porque era como que los tipos en la visita también trataban como de hacerte sentir mal. Este yyy y tá, yo lo que tenía a su vez yo la excusa que decía era que no, no decía que no quería ir [risas], a veces sí lo llegué a decir también, pero era como que yo me me descomponía, que era verdad también porque los ómnibus de la onda eran terribles también el olor ese a gasoil como que te daba vuelta. Entonces, tá, siempre vomitaba, estee, iba, tipo tomaba, tomaba tipo Paratropina y vomitaba la Paratropina... [risas] sí, era terrible [risas] era horrible (Entrevista a Fernando).

Ejemplo 2.15

Mi madre dice, yo creo que un poco de razón debe tener, igual no sé si toda, porque ella dice que en las visitas los niños que habíamos estado presos o sea que estábamos presos o que habíamos estado presos éramos como que coexistíamos con much-muchaa más tranquilidad con los milicos como que nos dejábamos revisar no teníamos problemas o estábamos acostumbrados, y que los niños que noo eran los que tenían más nivel de angustia [...]. La conclusión que sacamos nosotros así nomás es que ellos muchos eran adolescentes que también eran como más maltratados, también los adolescentes naturalizan menos que los niños, ¿no? y probablemente pero que esa o sea si como que el propio hecho nomás de ir a las visitas es muy pesado y te marcó y obviamente te marca (Entrevista a Mariana).

Los ejemplos seleccionados muestran el recuerdo de tres niños de las visitas parentales en diferentes centros de reclusión. Los penales eran los establecimientos militares de reclusión denominados coloquialmente como penal de Libertad (centro de detención masculino) y penal de Puntas de Rieles (centro de detención femenino). El régimen de visita, si no había ningún inconveniente, era semanal hasta que los niños tenían trece años. Luego se pasaba a la modalidad de adulto, que era cada quince días y telefónica, y se realizaba mediante una mampara y a través de un teléfono. Las visitas a los cuarteles eran diferentes y las reglas sumamente cambiantes, como se expresa en el ejemplo 2.14.

Las visitas semanales eran la principal forma que tenían padres e hijos para comunicarse y conocerse y el otro dispositivo de contacto era la carta semanal.

Su función era complementaria a las visitas, como un espacio semiótico donde se retomaban diálogos que profundizaban y expresaban aspectos concernientes al vínculo, como se observa en el ejemplo 2.16.

Ejemplo 2.16

Querida Anita: ¿cómo te encuentras? ¿Has recibido mis cartas? Espero que sí. Nos vemos, en realidad, tan poco que se convierten en algo imprescindible como medio de comunicación, para tratar de comprendernos. No importa que haya cosas que hoy no puedas entender. Lo importante es que sepas lo mucho que te quiero. Lo importante es que sepas todo lo que pienso y me preocupo por vos. Lo importante es que sepas que vos como los demás niños, también tienes a papá que vela por tu felicidad, que tienes a papá y mamá que te quieren y que necesitan también de tu cariño y de tu ayuda (Carta del padre de Ana, 29 de agosto de 1979).

Si bien este padre destaca la importancia de la carta para establecer y mantener el vínculo, los hijos consideran más relevante a la visita semanal para la construcción de la relación con sus padres. Cabe destacar que, pese a que las visitas estuvieran caracterizadas por la violenta rutina a la que eran sometidos los niños antes, durante y después del contacto con sus padres en cada uno de los encuentros –como se ha visto en los ejemplos 2.13, 2.14, 2.15–, eran un espacio primordial para ellos.

Si se analiza el recuento de los procedimientos carcelarios que narran estos hijos se puede ver que siempre está cargado de afecto negativo y, en algunos casos, se explicita que no hay un recuerdo directo. Empero el *recordar vicario*, como dice Sarlo (2005), a través de las palabras e historias de otros, muestra la misma残酷 que las narraciones. Por esta razón, se puede afirmar que el ejercicio de violencia del aparato represor se enfocó en la dinámica vincular de padres e hijos y, por lo tanto, la violencia y el terror formaron parte del relacionamiento entre padres e hijos durante la prisión. La siniestra rutina impuesta (observaciones, grabación de las comunicaciones, guardias armados apuntando a los niños, entre otros) era el procedimiento regular en los establecimientos penitenciarios. Esta cotidianidad en las formas de tratamiento hacia que la violencia se naturalizara, se volvieran costumbre (Llobet, 2016; Jara, 2016) y, sobre todo, que se la dejara de cuestionar como parte de un mecanismo para la supervivencia. Esto se verá en el ejemplo 2.17:

Ejemplo 2.17

Hay un cuento mío que yo lloraba horrible y Amanda [la policía que revisaba a los niños] le dijo a mi madre: “¿Por qué llora esta niña tanto? ¿Qué le dice?” Y mi madre dice: “Qué le voy a decir, no le digo nada.” Entonces, [mi madre] dijo no la llevo más y después de unos meses que vi que no lo veía más dije “yo soy grande [tenía tres años] voy” y no lloré

más, quiero ver a mi papá, y ta y entonces fui y no lloré más, lo entendí tenía que ir y ta pasar por todos esos que te revisaban todas esas historias bastantes jodidas se suponen que deben estar en mi interior por ahí pero no me acuerdo, sin embargo, mi hermano dijo no voy más y nunca más fue, no pudo soportar ir, ahí tenía ocho años.

Este ejemplo muestra cómo lo normal era el maltrato y las reacciones frente a él eran lo que estaban fuera de lugar. Cuando Amanda, la encargada de las revisiones de los niños en el Penal de Libertad, le pregunta a la madre de la niña acerca de por qué llora, insinuando que algo le debería decir en la casa, no está esperando una respuesta sino marcando que esa conducta no es apropiada y amenazando a la madre y a la niña. Tanto es así que la madre decide no llevarla más, ya que es evidente que de nada servía explicar lo normal que era que la niña llorase en esas circunstancias. Sin embargo, la carcelera deja claro que eso es lo anormal y sancionable en el mundo carcelario, un mundo que, en palabras de la madre de Gabriela, “no tiene sentido para el que no lo vive”.

Para los familiares en el exterior, se trataba de sobrevivir y generar estrategias para llegar al encuentro esperado, que siempre estaba rodeado de miedo, descripto por estos hijos con términos tales como “desesperación, nervios, violencia, maltrato, angustia, horrible, llanto, bastante jodido”, entre otros. Lo siniestro de las visitas y sus reglas por fuera del sentido común no era algo que todos los niños estaban en condiciones de enfrentar. Por esa razón, todos aquellos que tenían a sus padres presos tuvieron que optar (consciente o inconscientemente) por verlos en esas condiciones. Los que aceptaron el desafío conjuraron estrategias como “volverse grandes a los tres años y dejar de llorar”, y los otros, los que no pudieron, cargaron con la culpa de no ver más a sus padres en el transcurso de la pena en prisión. Cualquiera de estas decisiones traería consigo consecuencias a futuro.

La familia, por ser el ámbito privado por excelencia de la teoría social, ha sido una forma de aproximación al mundo íntimo de las víctimas y de la transmisión intergeneracional del pasado reciente traumático. No obstante, en este trabajo las relaciones de parentesco se analizaron desde el punto de vista del lazo afectivo que mantiene unidos a los integrantes del grupo primario, en consonancia con los planteos de Jelin (2010).

EL TRAUMA PARENTAL Y LA TRANSMISIÓN INTERGENERACIONAL

Existen dos grandes polos de interés en las investigaciones relativas a eventos sociales traumáticos. El primero tiene que ver con el enfoque social de lo sucedido a grupos y/o sociedades, en el cual el concepto de *generación* cobra especial relevancia y, el segundo remite a un enfoque individual, en el que el trauma se asocia con los individuos y sus relaciones o roles en sus grupos primarios. Este es

el enfoque psicológico y psicopatológico: en él aparecen los conceptos de padres traumatizados y, por lo tanto, de hijos de padres traumatizados. A aquellos que han participado directamente y han sido víctimas del horror se los ha denominado *primera generación*, y su progenie, alejada en el tiempo del suceso, ha sido llamada *segunda generación*.

El concepto de segunda generación –como señala Jara (2016) retomando el concepto de Assman– apunta a dos aspectos: el primero es la posición familiar de ser *el hijo de*, y el segundo, que la transmisión de una experiencia indirecta es crucial para la identidad de esta generación y es válida como una forma de experiencia. La transmisión puede producirse de forma verbal, como una narración, o corporeizada (*embodied* en inglés). El interés investigativo ha estado focalizado en la forma en que estos hijos han lidiado con el pasado de sus padres y, fundamentalmente, en el análisis de cómo ellos reproducen la memoria de sus progenitores. Esta reproducción es considerada una forma de reapropiación de un legado parental que no se realiza pasivamente y que, una vez que ha sido habitado, revela nuevos valores, memorias y juicios.

Prager (2003) reflexiona acerca de cómo es posible pensar el problema social de la herencia entre generaciones afectadas por un trauma humanamente creado. Entiende que lo que les sucede a los sobrevivientes se puede describir desde lo individual, a través de síntomas como la pérdida de la capacidad de disfrute, de la espontaneidad o de la habilidad de contactar con otros, o se puede explicar desde el psicoanálisis, como un problema de falso *self o pseudo-aduldez* (Winnicott, 1960) que son descripciones que muestran las formas de protección individual contra el daño. Bar-On y Chaitin (2001) también han descripto los estilos de ser padre de los sobrevivientes del Holocausto, analizando las formas en que estos transmitieron a sus hijos la época del nazismo y cómo los sobrevivientes han desarrollado sus propios conceptos de paternidad. Sin embargo, Prager (2003) expresa que poco se ha dicho sobre el fenómeno grupal que permita un entendimiento más profundo que aquel que se circumscribe solamente al individuo. La forma que encuentra para combinar ambas perspectivas es incorporar una explicación sociológica a la psicológica a partir del concepto de *generación* de Mannheim (1952). De esta manera explica que esas características individuales son la experiencia de toda una generación que comparte una misma psicología. En ese sentido, entiende que las generaciones encapsulan diferentes vidas vividas a lo largo del tiempo, aúnan voces particulares y caminos generacionales, al mismo tiempo que existe entre los individuos una tensión entre lo que los une y lo que los diferencia. Por lo tanto, si los padres son una generación privada del sentido de ubicación social y de la capacidad creativa de definirse autónomamente, se interpreta que el resultado es la pérdida de la capacidad de separarse de los hijos. Por este motivo, el trauma creado en una generación (padres sobrevivientes del Holocausto) es transmitido

de manera indirecta a la progenie y su efecto es la pérdida de la *childhood* y/o segunda generación.

Este autor explica diversos hallazgos acerca de las características psicológicas de estos hijos, como la dificultad en la diferenciación en términos identitarios, el papel protector frente a sus padres (en vez de que esto sea al revés) y la inhibición de sus impulsos de generar autonomía e independencia. Todos estos aspectos coinciden con investigaciones que también se han realizado en América Latina sobre daño transgeneracional (Scapusio, Pache, Ortiz y Ruiz, 2009). La descripción psicopatológica de las personalidades de estos hijos puede ahondarse en trabajos como los de Danieli, Norris y Engdahl (2016) y Danieli *et al.* (2015), que realizaron un inventario capaz de diagnosticar desde la psicopatología las características de personalidad de las subsiguientes generaciones del Holocausto. Estos estudios insisten en la dificultad de los hijos de experimentarse como personas separadas de sus padres y apropiarse de un tiempo y un lugar que les pertenece a ellos mismos. Esta forma de continuidad, específicamente relacionada con los recuerdos del horror, se ha conceptualizado como *posmemoria*.

La *posmemoria* es un concepto adoptado por Marianne Hirsch (citada en Tadeo Fuica, 2014) para hablar de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, caracterizada como la “... experiencia de aquellos que crecieron en ambientes donde dominaban las narraciones previas a sus nacimientos, y cuyos relatos se confunden con las historias de la generación anterior, moldeadas por eventos traumáticos que los hijos no pueden entender ni recrear” (Hirsch, 1997, citada en Tadeo Fuica, 2014, p. 298). Cuando esta generación de hijos empieza a convertir sus memorias familiares en objetos de reflexión estéticos, éticos o políticos con un impacto en la esfera pública comienzan los problemas para definir de quién son las memorias y cómo pueden estos hijos apropiarse de los recuerdos de sus padres. La conexión con el objeto o la fuente no es mediada por el recuerdo, porque este pertenece a los padres, sino por un investimento imaginativo y creativo. Se la denomina *post* para marcar que, a pesar de que la memoria de los eventos traumáticos convive con ellos, no hay una continuidad en términos de indexación de la memoria, como luego describirá Van Alphen (2006). Hirsch (2008) está interesada en las sociedades mediáticas y en la globalización del Holocausto como fenómeno transnacional. Por lo tanto, no busca personificar la memoria sino explicar cómo es posible que los eventos traumáticos sean recibidos, internalizados, reinterpretados y recreados por una segunda o tercera generación a partir de una conexión afectiva con el pasado que no necesariamente es familiar.

El concepto de posmemoria es una respuesta al de transmisión de memorias traumáticas con énfasis en ciertos actores que se encargan de recibir esa herencia y de ser su soporte. Se trata de una noción que posee un carácter vicario en la medida en que toma una voz prestada para apropiarse de la experiencia: “la

posmemoria, que tiene la memoria en su centro, sería la reconstrucción memoria-lística de la memoria de los hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye" (Sarlo, 2005, p. 129). Sarlo considera que la vicariedad, así como la fragmentación y la mediación son características de la memoria en general y no solo de las traumáticas, y por este motivo se rehúsa a utilizar el término posmemoria para las experiencias traumáticas latinoamericanas.

Por su parte, Van Alphen (2006) plantea que sí existe una discontinuidad entre la memoria de los padres sobrevivientes del Holocausto y sus hijos, por lo que evita el concepto de segunda generación o generación posterior para marcar este hiato en la genealogía de la memoria. En el caso de los hijos de los sobrevivientes, la relación indexical que define la memoria en relación con los hechos vividos por sus padres no existe (Van Alphen, 2006, p. 486). Por esta razón, rechaza denominar posmemoria a esta forma de relacionamiento con el pasado de los padres que plantea Hirsch, desde el supuesto de que no se trata de una memoria y que eso podría complicar la comprensión del fenómeno. Sin embargo, concuerda con ella en que debe existir entre los padres y los hijos un "profunda conexión personal", pero esta no es con sus recuerdos sino con los padres en cuanto sujetos. Los hijos necesitan esa conexión para romper la discontinuidad producida por el trauma social. Van Alphen (2006) no cuestiona el hecho de que los efectos traumáticos de los sobrevivientes del Holocausto se transmitan a sus hijos y que estos pueden presentar síntomas que están asociados al trauma de sus padres, pero su interés es estudiar qué sucede en la interacción padres/hijos para cuestionar la eficacia en la transmisión del trauma y ver la existencia de otros procesos. No cree que los problemas que tienen estos hijos sean variantes de los traumas parentales, sino que son problemas de otra naturaleza, sobre los que hay que investigar.

Desde el campo de la sociología latinoamericana, una línea de investigación que plantea una perspectiva diferente sobre la relación de los niños con el pasado traumático social es la de Valeria Llobet (2015, 2016, 2018). Su mirada es generacional y busca describir las inscripciones del autoritarismo y de la violencia institucional "naturalizada" al reconocer la existencia de múltiples voces y de experiencias infantiles que permiten reconstruir lo que es común y lo que es singular. De esta manera, busca "visibilizar por fuera de las categorías de trauma y víctima las prácticas de producción de subjetividad, dimensiones vivenciales o experienciales" (Llobet, 2015, p. 5). Para ello, realiza entrevistas en Buenos Aires y en una provincia del interior y concibe las narrativas como testimonios en un sentido subjetivo, pero no político ni ético. Por este motivo, su trabajo deja de lado las categorías de posmemoria y generación posdictadura, ya que su intención es encontrar un enfoque generacional de una posible experiencia histórica que es compartida por una cohorte. Lo fundamental de su propuesta es la revisión de las relaciones intergeneracionales a partir de

problematizar la idea de la separación total de los mundos adulto e infantil. En este sentido disciplinario y de abordaje, cabe destacar uno de los hallazgos de la investigación de Jara que está en consonancia con sus planteos (2016):

Mi idea de que los niños son ingenuos y frágiles ha sido cuestionada al escuchar todas estas historias, que me han ayudado a comprender el gran impacto en la percepción del mundo que ha tenido el contexto de violencia para estos niños, que debieron apañárselas para conciliar sus vidas privadas y públicas durante y después de la violencia de Estado. Sus relatos muestran que los eventos más horribles pueden normalizarse, apropiarse y habitarse (p. 47).

Los postulados antes expuestos (Jara, 2016; Llobet, 2015, 2016, 2018) son las propuestas teóricas a las que adscribe este trabajo, en tanto busca visibilizar a partir de los relatos de los hijos las formas singulares de agenciamiento de su historia, para concluir en el concepto de hijitud como una alternativa conceptual latinoamericana a los conceptos de segunda generación y posmemoria.

LAS MANIFESTACIONES PÚBLICAS DE LOS HIJOS DE PADRES “TRAUMATIZADOS” EN URUGUAY

La intención del título de este apartado es, por un lado, provocar al lector, al mostrar la forma en que han sido conceptualizados los sobrevivientes de experiencias como el Holocausto o las dictaduras en América Latina (traumatizados), y, por otro lado, visibilizar cómo esa marca o etiqueta se hace extensible a cualquier otra forma de identidad, en este caso, la identidad familiar en relación con la paternidad o maternidad.

La conexión que vincula a los hijos con sus padres traumatizados es un fenómeno que ha sido investigado desde diversas disciplinas. Sin embargo, la mayor parte de los estudios latinoamericanistas, influidos por Sarlo (2005), abogan por una perspectiva más allá de la familia como respuesta a dos fenómenos. El primero es que las organizaciones de derechos humanos y agrupaciones han utilizado la metáfora de la familia para reclamar verdad y justicia, y el segundo es –como plantea Jara (2016)– una fuerte afiliación ideológica con la causa de la primera generación, que excede a la familia tradicional. Se plantea entonces el problema del legado y la legitimidad y, en tal sentido, los estudios de la memoria insisten en categorizar los discursos públicos y/u objetos culturales que se hacen cargo de las memorias conflictivas desde una perspectiva familiar (verosímil o real) y generacional, creando categorías como generación posdictadura o aplicando los conceptos presentados en el apartado anterior.

En este sentido, los trabajos de Levey (2010, 2014) y Tadeo Fuica (2015) a pesar de tener objetos de estudio diferentes, intentan probar si los conceptos de segunda generación, generación 1.5 y posmemoria, pueden aplicarse al caso uruguayo. Para la primera autora se trata de explorar la influencia social

(discursos, actividades) de tres grupos de hijos de presos políticos: Niños en cautiverio político, conformado por los que nacieron en la cárcel, y el colectivo autoconvocado Memoria en Libertad, de hijos de ex-presos; y la agrupación Hijos de uruguayos detenidos desaparecidos (HIJOS) conformado por hijos de desaparecidos.² En sus conceptualizaciones ubica a estos hijos bajo la clasificación de generación posdictadura de Ana Ros (2012). Ros acuña este concepto para designar a aquellos sujetos nacidos bajo regímenes dictatoriales, específicamente el chileno, que duró diecisiete años y que por lo tanto influyó en niños de diversas edades y que tuvieron diferentes experiencias políticas. La investigación de Levey (2014) discute que el prefijo *post* de posmemoria sea adecuado en el caso uruguayo, ya que las diferentes generaciones en la mayoría de los casos conviven y coexisten en una continuidad temporal y espacial. Luego explica que el grupo que se siente verdaderamente perteneciente a la segunda generación es el de HIJOS, y que el de Niños en cautiverio político se considera como víctimas directas, en tanto que Memoria en libertad entraría en la categoría de generación 1.5 de Suleiman (2002). A pesar de que los colectivos surgen unidos al trauma por sus lazos familiares, el estudio de sus actividades públicas revela el interjuego entre lo familiar y lo afiliativo, incluyendo lo social, político y lo judicial más amplio. La relación no es solo con el pasado, sino que tiene que ver con el presente y con sus vidas adultas en diálogo con el pasado traumático.

Tadeo Fuica (2015), por su parte, analiza dos documentales uruguayos³ para ver las especificidades de la segunda generación en el Cono Sur, con la idea de cuestionar la aplicación del concepto de posmemoria en la realidad latinoamericana. Sin embargo, no es la película la que le permite decir a qué categoría de memoria pertenece, sino que son las biografías de sus directores las que la orientan. La autora explica que, aunque los dos directores pertenecen a la misma generación, son sus historias las que los han llevado a tener aproximaciones diversas al pasado reciente, lo que se evidencia en las diferencias de ambos documentales. Una de las directoras, niña exiliada junto a sus padres, tiene características de posmemoria, mientras que el director que ha vivido en Uruguay y es hijo de desaparecido tiene características más propias de la primera

2 El surgimiento de estos agrupamientos se puede clasificar, en principio, en función de la necesidad diferenciada de grupos de hijos de afectados por la dictadura uruguaya para dar cuenta de su voz y de sus afectaciones. Hijos-Uruguay, por ejemplo, es el primero en surgir (en 1996) y reúne a los hijos de los desaparecidos uruguayos. Por su parte, Niños nacidos en cautiverio político se compone de los niños que nacieron en prisión política, cuyas madres dieron a luz estando prisioneras. Estos hijos, en muchos casos, llegaron a vivir en reclusión con sus madres por un período de dos años. El último colectivo en aparecer (2008) es Memoria en Libertad, que bajo la consigna de niños y adolescentes víctimas directas del terrorismo de Estado agrupa a una mayor cantidad de afectados de la segunda generación. Véase en este volumen el texto de Montealegre y Sapiriza.

3 *Secretos de Lucha* (Directora: Mariana Bidegain, 2007) y *DF Destino Final* (Director: Mateo Gutiérrez, 2008).

generación. No obstante, como nació después de su padre (valga la obviedad) se le debe atribuir una categoría coherente como la de generación 1.5.

El concepto desarrollado por Suleiman (2002) de generación 1.5 intenta categorizar a los niños sobrevivientes del Holocausto, que eran muy jóvenes para tener una comprensión de los hechos que les sucedían desde una perspectiva adulta, pero con edad suficiente como para haber estado ahí durante la persecución nazi a los judíos. Su énfasis está puesto en considerar la diversidad de experiencias de los niños del Holocausto y evitar categorías cerradas.

Este trabajo –como se ha planteado– se separa de las categorizaciones generacionales debido a que, en el contexto uruguayo, a diferencia de la experiencia del Holocausto, existe una complejidad mayor en términos de convivencia de víctimas y sus descendientes. De lo expuesto hasta ahora, se sabe que hubo víctimas adultas, niños nacidos en la cárcel, también víctimas infantiles, hijos que nacieron fuera de la cárcel y que fueron víctimas del régimen de visitas al igual que toda la familia que quedó fuera. Hubo exiliados adultos y niños, hubo tortura a adultos, a adolescentes y a niños. Podemos encontrar también hijos que nacieron luego de la cárcel, hijos de desaparecidos de ambos padres o de un solo parento y que en los más de 40 años que han pasado desde el golpe de Estado, muchos de ellos también han tenido hijos que conviven actualmente con presos y presas que tuvieron condenas de diferente duración, pero vinculadas siempre a la tortura sistemática. A efectos de profundizar en el contexto de la dictadura uruguaya se presentan estudios que hablan sobre las políticas de olvido (*policies of oblivion* en inglés) que han marcado las formas de recordar en Uruguay.

LAS POLÍTICAS DE OLVIDO EN URUGUAY

El trabajo de Fried (2004, 2011) muestra cómo en el marco de la política uruguaya de silenciamiento y negación del pasado traumático, las memorias en la esfera privada e íntima de las familias se sostienen y transmiten intergeneracionalmente. Las olas de memoria, como las denomina, están asociadas a acontecimientos políticos que marcan la interrelación entre los aspectos sociales y los individuales. La autora plantea que para estudiar la memoria colectiva del pasado silenciado es necesario desarrollar una metodología y un marco teórico robusto que permita analizar la transmisión de la memoria traumática entre las capas privadas e íntimas de la memoria colectiva, en lo que llama “*the formative layer of the intersubjective undercurrents of private memories*” (Fried, 2011, p. 159).⁴

En su tesis de doctorado (Fried, 2004), sostiene que con la liberación colectiva de los presos políticos en marzo de 1985 las historias personales no tenían cabida, se transmitían las historias heroicas y se mencionaban aquellos

4 “La capa formativa de las corrientes subterráneas intersubjetivas de los recuerdos privados”.

que habían sido los símbolos de la resistencia. El discurso que circulaba era que todos habían sido liberados por la solidaridad y la resistencia del pueblo que había sobrevivido y derrotado al enemigo. Otro aspecto fundamental que destaca la autora y que permite entender –a mi criterio– un aspecto importante de la idiosincrasia uruguaya es el código de conducta que se impuso entre las víctimas, el cual establecía que lo adecuado y moral para el colectivo era no hablar y dejar pasar lo que ya pasó. De esta manera, se minimizaba el daño a la organización política y el daño moral a las personas, y con el silencio se mostraba que hubo un triunfo moral e ideológico sobre los captores. En principio, la organización se priorizó sobre lo personal y los recién liberados buscaron la reconstrucción de la vida a partir de nuevos proyectos de cara al futuro. Todos estos aspectos del afuera combinados con las dinámicas psicológicas que hacen que la transmisión de la experiencia traumática sea tan difícil, hicieron que los prisioneros se concentraran en el presente y en el futuro más que en el pasado.

En 1989 se realizó un plebiscito para definir si se realizarían juicios contra los protagonistas de las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura y resultó negativo, por lo que se aprobó la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Este hecho impuso un efecto paralizador de silencio y negación. D'Orsi (2015) habla de una primera polarización que duró 10 años, como se ve en la figura 2.18, que combina los hechos reseñados por el autor y datos obtenidos en la entrevista con Fernando.

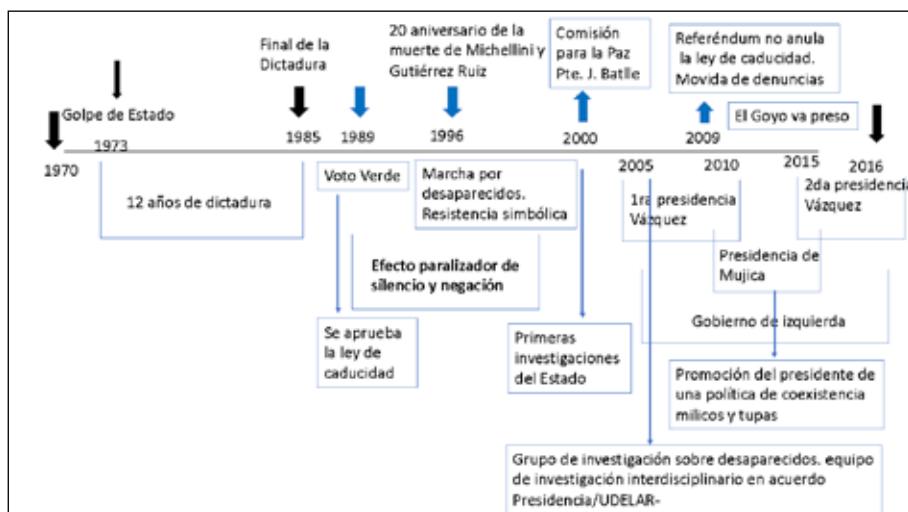


Figura 2.18. Línea de tiempo basada en la entrevista de Fernando y el artículo de D'Orsi (2015).

El efecto paralizador de silencio y negación se debió a que la memoria política pública excluyó durante décadas los discursos privados de aquellos que sopor taron la represión estatal. Las formas de recordar se sostuvieron en los ámbitos culturales (Achugar, 2016) e intersubjetivos de los procesos y prácticas de la memoria cotidiana. Estas prácticas “subterráneas” hicieron su contribución, en parte, a la memoria colectiva y expusieron las experiencias a lo largo de varios años (Fried, 2011).

La primera iniciativa del Estado para asumir e investigar el terrorismo de Estado sucedió en la presidencia de José Batlle en el año 2000. Se estableció la llamada Comisión para la Paz que poco avanzó en la búsqueda de la verdad. La auténtica investigación fue impulsada durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010) por el presidente Tabaré Vázquez. En ese momento se formó un equipo interdisciplinario (antropólogos, historiadores, filósofos, entre otros) en la Universidad de la República, dirigido por Álvaro Rico (2008), que hizo una recopilación exhaustiva de los hechos ocurridos durante la dictadura y cuyo resultado fueron tres voluminosos tomos denominados *Investigación Histórica sobre la Dictadura y el Terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. El Tomo I agrupó la información sobre *Las violaciones al derecho a la vida. Asesinados Políticos. Detenidos Desaparecidos*, en tanto que el segundo, proporcionó información sobre *Las violaciones a la libertad de las personas. La vigilancia a la sociedad. Exilio*; y el tercero arrojó datos sobre *Las violaciones a los Derechos Políticos. La represión a los partidos. Movimiento obrero. Universidad y Estudiantes*. Estos libros recopilan datos, nombres, lugares, informes de espionaje, transcripciones de llamadas telefónicas, todos agrupados según las temáticas que dan nombre a cada tomo. La colección se erige como una fuente valiosa en la que se hacen públicos algunos archivos militares y se dan a conocer datos que han permitido abrir paso a otras investigaciones. Los resultados de este trabajo pertenecen a la órbita del Estado y, por lo tanto, al conocimiento o memoria oficial.

Cabe destacar que en el año 2009 se realizó un nuevo plebiscito para anular la Ley de Caducidad, y por segunda vez se perdió la votación; con ello se confirmó la negativa y se reafirmó esta ley. Sin embargo, en este año y el siguiente se produjeron las primeras sentencias contra genocidas que avanzaron hacia condenas de algunos protagonistas destacados de las violaciones de derechos humanos en Uruguay. Desde el 2010 al 2015 preside la República José Mujica, rehén de la dictadura, que promovió un discurso similar al descripto por Fried (2014) luego de la liberación colectiva de presos políticos, y cuya política en relación con los derechos humanos se centró en promocionar la coexistencia pacífica entre los militares y las organizaciones políticas de izquierda (D'Orsi, 2015).

Luego de 2005, a pesar de los reveses que sucedieron también en torno al recuerdo del pasado, D'Orsi (2015) reconoce que hay un cambio en el acercamiento a los derechos humanos. Tal apertura al pasado con las investigaciones y

algunos juicios ganados que permitieron encarcelar genocidas produce un nuevo sentido en la memoria colectiva. Esta no es compartida por todos, ni en la interna de la comunidad de víctimas ni en la de los perpetradores, y es imaginada, en el sentido de las comunidades imaginarias de Anderson (2007).⁵ La aparición en la esfera pública de nuevos relatos no implicó un triunfo de la verdad, sino que mostró la conflictividad inherente al constructo social *memoria*. El efecto de las investigaciones que identificaron a las víctimas y señalaron públicamente a los responsables produjo una nueva economía de la memoria y, en última instancia, un nuevo marco oficial para el recuerdo.

LA MEMORIA PERMITIDA

El conocimiento sobre el pasado reciente y la memoria colectiva son campos en construcción que se nutren de diversas fuentes y que tienen una naturaleza semiótica diversa. Por un lado, existe una prolífica literatura testimonial en la cual los protagonistas de la historia han sacado a la luz sus vivencias (Rosencof y Fernández Huidobro, 2008; De la desmemoria al desolvido, 2002; Ruiz y Sanseviero, 2012; Jorge, 2010). Por otro lado, existe una serie de investigaciones independientes realizadas con financiación de universidades u otros fondos, en diferentes disciplinas –muchas de las cuales ya se han mencionado– y que intentan producir conocimiento sobre el pasado reciente desde la ciencia. Asimismo, se encuentra una gran producción de películas de ficción y documentales sobre la dictadura en Uruguay, así como la construcción de espacios conmemorativos, placas, memoriales de desaparecidos, museo de la memoria, entre otros; algunas de estas intervenciones se financiaron a partir de organizaciones de familiares y otras con apoyo estatal (Lessa, 2011).

Todos estos marcos públicos para el recuerdo no muestran más que el carácter conflictivo, compuesto por capas de intersubjetividades que cambian a lo largo del tiempo. Sin embargo, como destaca Jara (2016), la memoria oficial en Chile ha tenido efectos paradójicos: por un lado, ha permitido el reconocimiento por parte del Estado de las violaciones de los derechos humanos, pero, por otro lado, ha eclipsado otras formas de recordar. Esta autora utiliza el concepto de *zonas grises de la memoria* y lo incorpora en su investigación, que tiene objetivos similares a la nuestra. En este sentido, esas zonas refieren a las experiencias de los hijos que crecieron en la dictadura y cuyos recuerdos no están en sintonía con las narrativas de la primera generación. La investigadora considera que las memorias de estos niños –ahora adultos– abren nuevos sentidos, experiencias

5 Desde esta perspectiva, determinados sujetos (en su mayoría desconocidos entre sí) tienen en común una realidad mental por la cual se consideran formando parte de una comunión basada en determinados principios. Anderson (2007) sostiene que: “las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (p. 24).

y memorias del período dictatorial. Para ella “estas zonas grises de la memoria tiran por tierra el concepto de que la memoria oficial por sí misma llevará a las sociedades a la construcción de justicia” (p. 2).

Estas afirmaciones refieren a la imposibilidad de incorporar todas las voces, historias y situaciones vividas en la memoria oficial, y además apuntan a la recuperación de esas zonas de la memoria donde se unen lo público y lo privado y se anudan las subjetividades en los discursos que circulan por fuera del *statu quo*. De esta manera, se puede visualizar la diversidad de discursos, sus conflictos, y entender por qué algunos son más o menos recordados, así como cuáles son las causas del olvido o del silencio, o incluso, por qué existen algunas versiones de la historia que han primado sobre otras. Las voces de los hijos hacen repensar lo que significa sufrir los efectos aún presentes de la violencia de Estado para conceptualizar las consecuencias de largo aliento de la violencia, redefinir la idea de víctima e iluminar nuevas formas de afecto y modos de subjetividad (Jara, 2016).

LOS DESAFÍOS DE LAS MEMORIAS URUGUAYAS

La memoria como forma de afiliación afectiva al pasado en contextos de traumas sociales (Hirsch, 2008; Van Alphen, 2006; Levey, 2016; Jara, 2016; entre otros) debería investigarse descentrada del sujeto que se hace cargo del legado percibido como doloroso, para concentrarse en las maneras de asumir el pasado y los dispositivos semióticos que se eligen para transmitir la experiencia. En este trabajo propongo evitar el punto de vista generacional como forma de categorizar estas experiencias y enfocar en la capacidad creativa de los sujetos (colectivos o singulares) que deciden vincularse con ese pasado doloroso, y que al hacerlo asumen una acción y una práctica de memoria social que les permite generar una identidad en el singular acto de aproximación a la experiencia traumática. Resulta interesante analizar cómo conviven los discursos de los afectados directamente con los de los no afectados, por qué hablan o no lo hacen los afectados, sus hijos o sus nietos, o aún sus vecinos. Cuando se trata de experiencias dolorosas de índole social –como es el caso del Holocausto y las dictaduras de América Latina– es preciso investigar las formas de continuidad entre lo individual, propio del espacio privado, la memoria social y el evento histórico como reconocimiento oficial de la experiencia dolorosa.

Concuerdo con los planteos de D’Orsi (2015) cuando cita a Jeffrey Alexander y afirma que un evento no es traumático en sí, sino que lo es cuando ha sido socialmente reconocido y construido. En esa línea, este autor propone desnaturalizar la idea de trauma, diferenciándolo del evento de su representación, y mostrar el rol organizador que tiene la memoria, la interferencia colectiva y los efectos individuales que se crean. Sin desestimar los efectos individuales de las situaciones de horror, considero que el concepto de generación es apropiado para

ciertos objetos de estudio, específicamente los objetos culturales; sin embargo, será preciso ahondar en ellos como discursos situados que emergen socialmente en determinados contextos, como plantea Van Alphen (2006):

Las experiencias de los sobrevivientes se vuelven narrables, se transforman en una narrativa coherente, solamente mucho después. Se vuelven narrables no porque haya habido un procesamiento de las memorias, la conexión de piezas de memoria en una épica coherente. La coherencia, más bien viene de fuera, a través de la literatura y las películas, a través de memoírs y testimonios de otros, que circulan más y más en la cultura pública. Por eso lo “oficial” y público hace posible que las memorias personales vinculadas al Holocausto comiencen a ser narrables. Ellas proveen el marco narrativo en el que las memorias fragmentadas pueden ser integradas (p. 485).

La cita visibiliza la inextricable conexión entre los discursos privados y públicos en lo que se refiere a la memoria de hechos traumáticos, y muestra cómo los discursos individuales necesitan del colectivo social para devenir coherentes. Otra arista de esta relación es presentada por Ros (2012) en una cita de Robben donde muestra que el conflicto social por la verdad de las memorias anula la capacidad del sujeto de contar su historia y, por lo tanto, afecta su subjetividad:

Antonius Robben nota que los grupos y los individuos no puede hacer el duelo por sus pérdidas cuando otros niegan que esas pérdidas han tenido lugar. La contienda entre memorias negadoras y el conflicto con otras posturas cierra el espacio social para pasar del testimonio a la interpretación histórica y de la rememoración a la conmemoración (Ros, 2012, p. 8).

Las citas presentadas muestran cómo los conceptos abarcadores tales como generación o verdad de las memorias pueden resultar obturadores para el contacto con la individualidad y con el individuo. En este sentido, se estima que cuando un analista se aproxima al fenómeno desde hechos culturales no ha de perder de vista que en la esfera privada se encuentran todos aquellos significados opacados y negados y, por lo tanto, invisibilizados. Por esta razón, se entiende que los investigadores en el campo de las memorias dolorosas como las que se estudian en este trabajo, tienen un rol esencial a la hora de recuperar las voces que aún no se han podido oír. El desafío de generar trabajos que tengan como objetivo hacer de nexo entre los aspectos privados y públicos debe ser abordado por los investigadores desde su rol social de agentes productores de sentidos.

En esta dirección, estimo necesario reflexionar sobre un problema lingüístico relacionado directamente con mi objeto de estudio que tiene que ver con categorías lingüísticas y sus relaciones de significado. Halliday y Matthiessen (1999) afirman que el proceso de categorización es un acto creativo en el cual la transformación de nuestra experiencia en significado implica imponer un orden categorial a lo que está en el mundo, y que es un ejercicio que involucra mucho más que el acto de etiquetar. Sostienen que el lenguaje nos permite

crear categorías y agrupar significados reorganizando el orden social según la experiencia íntima. Debido a que el objeto de estudio de la investigación que se reseña fue estudiar la construcción lingüística de la experiencia de padres/madres e hijos/as en el contexto de la dictadura uruguaya (1973-1985), uno de los primeros aspectos en los que se reparó fue que existía maternidad y paternidad y no había entrada léxica para “hijandad” o “hijitud”. A la hora de definir y conceptualizar el vínculo parento-filial solo existían los términos relativos a la calidad de padre o madre y no había un sustantivo para definir la calidad de hijo. El sustantivo sugerido por el diccionario de la Real Academia Española es *filial* para nombrar lo “pertenciente o relativo a hijo”. Esto significa que no existe en español una categoría experiencial para referir a esta experiencia y, por lo tanto, no puede ser nombrada. Esta situación también fue señalada en una de las entrevistas a los hijos, como se muestra a continuación:

... la sociedad invisibiliza constantemente hasta en los vocablos, en un lenguaje permanentemente la condición de hijo, yo siento “Ay si, que horrible, mi madre no me pudo criar, pobrecita” y la sociedad la contempla a ella y hay libros y libros sobre la maternidad en prisión, pero no hay [...] no existe o sea aparte está diferenciado en género, en los hombres y en las mujeres, maternidad y paternidad y a los hijos nada, nos toca nada... (Entrevista a Gabriela).

El ejemplo citado y la ausencia de una categoría que materialice la experiencia de “ser hijo de” habla de una situación de invisibilización social de un rol o lugar que define, sin duda, marcas identitarias que, a su vez, cobran especial relevancia en el contexto de las dictaduras latinoamericanas. En este sentido, se propone el concepto de *hijitud* en función de la capacidad creativa de los sujetos que deciden vincularse con ese pasado doloroso desde el lugar social de hijos a partir de cualquier dispositivo semiótico que implique una acción y una práctica de memoria social, que puede oscilar entre la participación en una entrevista a la realización de una película. Planteado esto, se propone dejar el concepto sociológico de generación y el concepto psicológico de trauma individual para anudar el origen de la experiencia al lugar que marca el vínculo familiar.

La experiencia de ser hijo de preso político en Uruguay fue –como se ha mostrado– una experiencia dolorosa. Sin embargo, estos hijos también han construido, reconstruido y siguen construyendo su historia como parte de la historia de un colectivo y de una sociedad. En función de los planteos de Llobet (2015) sobre la infancia como un analizador de la cultura política a lo largo de la historia, se propone revisar la falta del concepto de *hijitud*, como cualidad de hijo/a, como una falta conceptual que impide visualizar muchos fenómenos sociales relacionados con esta temática. En este sentido, defino *hijitud* como el posicionamiento discursivo de un sujeto a partir de declarar que su cualidad de hijo es el punto de partida por el que quiere empezar a definir su identidad y la de los otros. Sentirse hijo no se trata necesariamente de ser el hijo biológico

de sus padres, aunque sí la definición de hijo implica el hecho de tener padres. Cuando una situación dilemática hace que un hijo descubra que ese lugar le genera conflicto e intente redefinirse en una nueva relationalidad vincular, esta puede implicar formas convencionales o no convencionales con los padres biológicos o los que hayan sido elegidos para ocupar esa posición, sean cuales sean esas razones. La hijitud es un posicionamiento con un lazo legítimo o simbólico, que puede ser incluso imaginario frente a otros individuos, grupos, organizaciones y/o instituciones. Este concepto implica la capacidad de accionar, resolver situaciones creativamente, reflexionar y, sin duda, la capacidad de elegirse y elegir a otros para la construcción de su “nosotros”, es decir, de su núcleo primario de pertenencia. Esta conceptualización, que implica una primera aproximación al fenómeno, busca visibilizar que el vínculo del núcleo primario definido por su relationalidad marca necesariamente la identidad de los sujetos. Se espera que esta forma de nominación contribuya al reconocimiento de los hijos de los presos políticos como víctimas y, en términos generales, para comenzar a nombrar las diferentes experiencias de los hijos como sujetos históricos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achugar, M. (2016). *Discursive Processes of Intergenerational transmission of recent history: (Re)making our past*. New York: Palgrave MacMillan.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bar-On, D. y Chaitin, J. (2001). *Parenthood and the Holocaust*. Jerusalem: Yad Vashem.
- Bidegain, M. (2007). *Secretos de Lucha* [Película]. Francia: SMAC.
- D'Orsi, L. (2015). Trauma and the politics of memory of the Uruguayan dictatorship. *Latin American Perspectives*, 42(3), 162-179. doi: 10.1177/0094582X15581162
- Danieli, Y., Norris, F. H. y Engdahl, B. (2016). Multigenerational legacies of trauma: Modeling the what and how of transmission. *American Journal of Orthopsychiatry*, 86(6), 639-651.
- Danieli, Y., Norris, F. H., Lindert, J., Paisner, V., Kronenberg, S., Engdahl, B. y Richter, J. (2015). The Danieli inventory of multigenerational legacies of trauma, part II: Reparative adaptational impacts. *American Journal of Orthopsychiatry*, 85(3), 229-237.
- De la desmemoria al desolvido*. (2002). Montevideo: Taller vivencias.
- Flic, J. (1997). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.

- Fried, G. (2011). Private Transmission of Traumatic Memories of the Disappeared in the Contexto fo Transitional Politics of Oblivion in Uruguay (1973-2001): “Pedagogies of Horror” among Uruguayan Families. En F. Lessa y V. Drulolle (Eds.), *The memory of state terrorism in the southern cone. Argentina, Chile and Uruguay* (pp. 157-177). New York: Palgrave MacMillan.
- Fried, G. (2004). *The Transmission of traumatic memories across generations in Uruguay: The experiences of families of the disappeared, political prisoners, and exiles after the era of state repression (1973-1984)* (Tesis doctoral). University of California, Los Ángeles.
- Gutiérrez, M. (2008). *D. F. Destino Final* [Película]. Uruguay: Taxi films.
- Halliday, M. A. y Matthiessen, C. M. (1999). *Construing experience through meaning: A language-based approach to cognition*. New York: Continuum.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Jara, D. (2016). *Children and the Afterlife of State Violence. Memories of Dictatorship*. New York: Palgrave MacMillan. doi: 10.1057/978-1-37-56328-6
- Jelin, E. (2010). *Pan y afectos: La transformación de las familias*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jorge, G. (Coord.) (2010). *Maternidad en prisión política, Uruguay 1970-1980*. Montevideo: Trilce.
- Lessa, F. (2011). No hay que tener los ojos en la nuca: The Memory of Violence in Uruguay, 1973-2010. En F. Lessa y V. Drulolle (Eds.), *The memory of state terrorism in the southern cone. Argentina, Chile and Uruguay* (pp. 179-208). New York: Palgrave MacMillan.
- Levey, C. (2010). Chronicle of a childhood in captivity: Niños en cautiverio político and the (re)construction of memory in contemporary Uruguay. *CME: An International E-Journal for Critical Geographies*, 9(3), 368-376.
- Levey, C. (2014). Of H I J OS and Niños: Revisiting postmemory in post-dictatorship Uruguay. *History y Memory*, 26(2), 5-39.
- Llobet, V. (2015). La infancia y su gobierno: una aproximación desde las trayectorias investigativas de Argentina. *Política e trabalho*, 43, 37-48.
- Llobet, V. (2016). «Eso era lo normal». Ser niño en la dictadura: un debate sobre la subjetividad y la política. *Entramados y Perspectivas. Revista de la Carrera de Sociología*, 6, 1-30.
- Llobet, V. (2018). Infancias en debate. Las experiencias infantiles durante la última dictadura argentina. En C. F. Chantal, M. Fernanda y B. Ribeiro (Org.), *Pesquisas sobre Familia e Infancia no Mundo Contemporâneo* (pp. 130-146). Porto Alegre: Sulina.

- Mannheim, K. (1952 [1928]). The problem of generations. En P. Kecskemeti (ed.), *Essays in the Sociology of Knowledge* (pp. 276-320). London: Routledge y Kegan Paul.
- Peirano, A. y Montealegre, N. (2013). El dispositivo de la prisión política: Resonancias y reproducción del terrorismo de Estado en Uruguay. *Revista Contemporánea de Historia y problemas del siglo XX*, 4, 41-60.
- Prager, J. (2003). Lost childhood, lost generations: The intergenerational transmission of trauma. *Journal of Human Rights*, 2(2), 173-181. doi: 10.1080/1475483032000078161
- Rico, A. (coord.) (2008). *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos: El cumplimiento del Artículo 4o. de la Ley 15,848*. Montevideo: Presidencia, República Oriental del Uruguay, IMPO, Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales. Recuperado de http://archivo.presidencia.gub.uy/_web/noticias/2007/06/2007060509.htm
- Rico, A., y Alonso, J. (2008). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de estado en el Uruguay (1973-1985)*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rojas, P., Muñoz, M. I., Ortiz, M. L. y Uribe, V. (2002). *Todas íbamos a ser reinas. Estudio sobre diez mujeres embarazadas que fueron detenidas y desaparecidas en Chile*. Santiago de Chile: LOM.
- Ros, A. (2012). *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective memory and cultural production*. New York: Palgrave MacMillan.
- Rosencof, M. y Fernández Huidobro, E. (2008). *Memorias del Calabozo*. Montevideo: Banda Oriental.
- Ruiz, M. y Sanseviero, R. (2012). *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo- Una Discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Scapusio, M., Pache, S., Ortiz, M. y Ruiz, M. (2009). Efectos transgeneracionales del daño psicosocial ocasionado por el terrorismo de Estado. En B. Brinkmann (Ed.), *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el cono sur*. Santiago de Chile: Lom.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 generation: thinking about child survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.
- Tadeo Fuica, B. (2014). Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay's second generation. *Memory Studies*, 8(3), 298-312.
- Van Alphen, E. (2006). Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory. *Poetics Today*, 27(2), 473-488. doi: 10.1215/03335372-2005-015

Winnicott, D. (1965). Ego distortion in terms of the true and false self. En D. Winnicott, *The Maturational Process and the Facilitating Environment* (pp. 140-152). London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

CHILE

MEMORIA INTERGENERACIONAL EN LA NARRATIVA RECENTE DEL CONO SUR: INTERPELACIONES AL RECUERDO Y DIÁLOGOS PENDIENTES

Sandra Beatriz Navarrete Barría
Universidad Santiago de Chile

Mi retorno del campo no se distinguió en nada del de otros que han sabido describirlo. Los que me esperaban se taparon los oídos. Los que pudieron me esquivaron. (...) El precipicio era infranqueable. Saqué las conclusiones pertinentes y me callé.

Crónicas de un mundo oscuro, Paul Steinberg

INTRODUCCIÓN

El campo de las memorias narrativas posdictadura en el Cono Sur sigue en constante disputa por validación, interpretación de sentidos y una recepción empática; pero también emergen aquí, rodeadas por una nebulosa y de una manera menos pública, aquellas memorias fragmentarias, dislocadas y acaso murmuradas en un nivel íntimo, que son las derivadas del trauma individual posterior a la catástrofe. Estas zonas de memorias son las propias de la generación de sobrevivientes y –como veremos en este artículo– también las de los hijos de detenidos desaparecidos y sobrevivientes, quienes han reformulado el recuerdo social hegemónico expresando su propio trauma heredado desde aristas originales y muchas veces disidentes, que ponen el acento en la difícil relación intergeneracional con sus padres a causa de la experiencia traumática.

En este ensayo hemos querido, en primer lugar, cartografiar las narrativas recientes de la memoria a través de tres tipologías de trabajo hermenéutico del recuerdo social, bajo el alero de una hipótesis general de trabajo que postula

que en estas producciones literarias es posible advertir distintos modos de interpelar el recuerdo de los lectores, dependiendo de los matices temáticos y de sentido que le otorgan a esta problemática social.¹ En segundo lugar, poner un énfasis especial en la problemática intergeneracional de la memoria postrau-mática del Cono Sur como fuente inagotable de producción de significados, analizando dos novelas particulares que elaboran esta huella a través de distintos mecanismos narrativos, pero que coinciden, por un lado, en el tópico de la búsqueda incansable de respuestas sobre el pasado de los padres, y por otro, en la dolorosa necesidad de diálogo con ellos, lo que se va traduciendo en la ausencia de un interlocutor filial que le permita al protagonista completar vacíos afectivos, obtener respuestas y elaborar ese trauma inefable del cual desconoce su origen.

MEMORIAS DIALÓGICAS: NOTAS PARA UN CONCEPTO

Cuando Theodor Adorno sentenció que después de Auschwitz, escribir poesía era un asunto de barbarie, cifraba en esta frase una serie de asuntos tremenda-mente pertinentes de analizar desde la actualidad, pero que, como tantas frases célebres y polémicas, ha sido erróneamente interpretada. Para muchos, Adorno quiso decir literalmente que no se puede escribir poesía después del Holocausto, en el sentido de que pretender crear un artefacto lírico de intención estética resultaría una tarea imposible, luego de tamaña ofensa colectiva a la humanidad. Sin embargo, hay mucho más significado en este pensamiento si lo situamos en el contexto de sus amplias reflexiones sobre estética, arte, cultura y el rol del sujeto creador ante la inmensa desolación que trajo consigo la catástrofe, es decir, en su relación con la ética.

Según Adorno, la búsqueda de la belleza a través del arte ya no se puede pensar de la misma manera que antes de la Shoah, ya que este acontecimiento marca un hito en los modos de pensar la estética en su dimensión más profun-damente humana. Y el llamado de atención desesperado y tajante de la frase apunta a mirar, asimismo, la producción artística previa a Hitler y al campo cultural que la acogió, en una actitud de pasividad que nunca debió permitirse. Cito a Adorno (2013):

La afirmación de que Hitler ha destruido la cultura alemana no es más que un truco propagandístico de los que desean reedificarla desde sus mesas de despacho. Lo que Hitler ha aniquilado en arte y pensamiento llevaba hacia ya un tiempo una existencia escindida y apócrifa, cuyos últimos refugios barrió el fascismo (p. 62).

1 Esta hipótesis se trabajó durante tres años en un corpus extenso de novelas chilenas y argentinas recientes, gracias al Proyecto Fondecyt Posdoctoral titulado “Desplazamientos e interacciones de la memoria traumática reciente: Diálogos entre el testigo y el oyente” (2014-2016).

El problema al que alude aquí Adorno es el de la subjetivación que predominaba en el campo cultural previo a Auschwitz, refiriéndose con ello a cómo la crítica cultural de la época no fue capaz de advertir la progresiva preeminencia del sujeto concebido en su individualidad, aspecto que terminó por cosificar a su vez al objeto artístico, reduciéndolo a una inmanencia absoluta. Para el filósofo alemán, este es un asunto clave en la comprensión de la decadencia de la sociedad, es decir, la importancia y la libertad que se le atribuyen al individuo producen un desmedro en la perspectiva compleja de la cultura, principalmente porque se anula el diálogo entre el sujeto y la sociedad y, al mismo tiempo, se va configurando una suerte de alfombra roja que prepara la llegada ineludible de una política de represión.

En el seno de la sociedad represiva, la emancipación del individuo no beneficia a éste, sino que lo perjudica. La libertad frente a la sociedad le priva de la fuerza para ser libre. Pues por real que pueda ser el individuo en su relación con los otros, concebido como algo absoluto es una mera abstracción (pp. 155-156).

Es así como el fetichismo del sujeto genera de manera inminente la cosificación aislada del objeto artístico y, en este estado de la cuestión, el declive de la humanidad hacia un abismo trágico se torna inevitable. Enmarcado así, el asunto de la imposibilidad de escribir poesía después del Holocausto se vuelve menos un problema de resiliencia del espíritu humano que un llamado de atención a que el campo cultural no puede seguir comprendiendo la producción artística del mismo modo en el que lo estaba haciendo antes de este hito histórico, porque por más que estuvo frente a sus ojos y fue objeto de su propia reflexión, no pudieron advertir que la individuación terminó por aislar de manera definitiva al sujeto de su entorno social y, con ello, se disminuyó ampliamente su capacidad moral, en especial en lo que se refiere a la identificación con el otro.

Si traemos esta frase a la actualidad para problematizar nuestro pasado reciente en América Latina, cabe formularse al menos dos preguntas válidas. Una primera sería ¿cuál era el ambiente artístico y de crítica intelectual que se dio en el preámbulo del totalitarismo en América Latina? ¿Fue similar al campo cultural alemán que precedió a Auschwitz? Y la segunda pregunta, que nos resulta aún más interesante, interroga por los modos en que se ha hecho cargo el trabajo estético posterior a las catástrofes del Cono Sur de la pregunta ética por el otro. En otras palabras, ¿cuánto repercuten o pesan en la actualidad las catástrofes recientes que han marcado nuestro pasado histórico del Cono Sur, en términos de respuesta moral y de identificación con el otro? ¿De qué maneras el campo artístico y de representaciones culturales se enfrenta a este escenario? ¿Qué ponen de manifiesto las poéticas desplegadas en este campo?

En función de lo anterior, la propuesta de Adorno permite abrir un espacio de reflexión actual sobre la importancia del nivel ético en la discusión y el pensamiento crítico en torno a las memorias del Cono Sur, que indague en los modos

en que las producciones artístico-culturales constituyen un campo de arduo trabajo del recuerdo social, en el que la convocatoria moral funciona como un motor de activación de las mismas memorias. Esta activación se produce, específicamente, en la configuración estética de una interpellación hacia el otro. En este campo de elaboración artístico-cultural de las memorias, el fenómeno literario – en particular, en el de las narrativas ficcionales argentinas y chilenas – manifiesta esta memoria dialógica que postulamos como hipótesis general de investigación, al exponer mecanismos propios del trabajo del lenguaje que evidencian una intención de generar una recepción activa, que opera en distintos niveles y con variados matices, que clasificaremos más adelante. En suma, la memoria dialógica en estos corpus construye, narrativamente, lo que denominamos como “campos interpellativos”, es decir, un conjunto de diversos mecanismos formales y hermenéuticos que buscan configurar puentes comunicativos a partir de un recuerdo social compartido con el lector. Estos puentes están estructurados principalmente en interrogantes que disparan y bifurcan sentidos del pasado, sin proponer respuestas, y le otorgan dicha responsabilidad al lector.

En atención a esto, identificamos tres dimensiones dialógicas principales. La primera dimensión estructura un campo interpellativo en función del narratario, es decir, el contrapunto del narrador, aquel a quien van dirigidas todas las señales narrativas de este último (Prince, citado en Carrasco, 1982). El subrayado estético de esta figura consigue, en definitiva, esbozar un oyente para el relato del trauma. Lo interesante de este mecanismo es que despliega una función lectora que invita a volver al relato testimonial continuamente, elaborando una continuidad dialógica. Esto se configura gracias a la fisura entre la narración del trauma y el yo/testigo, traspasando esta función testificadora, bien hacia una voz en tercera persona, o bien hacia la lectura del documento testimonial por un personaje a otro, ambos lejanos en tiempo y espacio de lo relatado. En definitiva, consideramos que aquí se advierte una nueva manera de trabajar el trauma, que resalta esta vez más que la verdad testimonial o el asunto de la inefabilidad del trauma, la importancia de tener un lector para el testimonio y, sobre todo, uno que sea capaz de intervenir y dialogar con el testigo. Novelas que ejemplifican este tratamiento son *Museo de la revolución* de Martín Kohan (2012), *La burla del tiempo* de Mauricio Electorat (2004), *El desierto* de Carlos Franz (2016) o *La novela de otro* de Cynthia Rimsky (2004),² entre otras.

La segunda dimensión se hace cargo de la memoria como acto ético, resaltando el deber que encierra la elaboración del pasado en cuanto a proponer una reflexión moral en torno a la catástrofe. Para ello construye campos

2 Para un análisis más detallado de esta tipología y de estas novelas, véase mi artículo “Las narraciones de la memoria y el otro: notas sobre la pertinencia de una mirada socio-ética”. En *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Laura Scarabelli y Serena Capellini (eds). Milán: Colección Di/Segni, Universidad de Milán, 2017.

interpelativos a partir de núcleos semióticos que interrogan al lector y lo incitan a posicionarse ante ciertos dilemas éticos específicos. Un factor importante en la construcción de estos campos interpelativos es la formulación constante de preguntas retóricas o dirigidas hacia algún personaje en particular, que tienen la función de instalar temáticas polémicas sobre esta época, traspasando el universo ficcional y logrando interpelar al lector. Por ejemplo, encontramos temas como el colaboracionismo, la responsabilidad cívica, el olvido, la tortura, el silencio, entre otros. El gran aporte de estas novelas es que nos permiten como lectores observar los modos en que las tramas íntimas de las memorias se entrelazan con el entramado público, sobre todo en el efecto prolongado de ciertas decisiones tomadas por un número importante de ciudadanos en tiempos de dictadura, focalizando cómo este conjunto de decisiones se encadena hasta el presente de las nuevas generaciones y, de este modo, convocándolos en su misma existencia e identidad. De este modo, en estas narrativas encontramos personajes jóvenes que encaran a sus padres por su adhesión y participación en el régimen militar, o personajes colaboracionistas o delatores enfocados en primer plano que configuran el tema de la traición de manera más compleja. Algunos ejemplos de esta tipología narrativa son *Dos veces junio* de Martín Kohan (2012), *La vida doble* de Arturo Fontaine (2010), *Memorias del río inmóvil* de Cristina Feijóo (2001), entre otras.³

En definitiva, estas ficciones proponen otra modulación del testimonio que permite entender el ejercicio memorialístico no solo como el recuerdo de ciertos hechos, sino como una forma de actualizar nuestra reflexión moral como sujetos sociales que se posicionan frente a un pasado histórico de trauma y dolor colectivo. O en términos de Héctor Schmucler (2019) [2006]), “la memoria, en este sentido, es más una guía para la conducta, una ética, que la puntual rememoración de acontecimientos” (p.108).

La tercera dimensión se fundamenta en el carácter psicológico de la experiencia de la catástrofe, construyendo mundos ficticios caracterizados por una poética íntima del dolor. Con base en esto, configura campos interpelativos centrados en el diálogo intergeneracional como tópico principal, y postula la herencia del trauma desde la imposibilidad de transmisión. En este tipo de narrativas observamos los tópicos de la ausencia, la búsqueda de la verdad, la identidad arrebatada, el silencio, el duelo, entre otros.

Es importante destacar que estas tres dimensiones no son excluyentes ni se encuentran desplegadas en novelas en particular, sino que se superponen y trabajan en conjunto en la mayoría de ellas. No obstante, y a efectos del

³ Para un análisis más detallado de los resultados de mi investigación sobre de esta tipología de novelas, véase Navarrete, Sandra. “El tratamiento ético del trauma en las ficciones testimoniales recientes”. *Literatura y Lingüística* 34, 2016, pp. 33-54.

análisis, se fueron priorizando durante el proyecto ciertas novelas para determinada tipología, rescatando el matiz específico que cada estética proponía como principal. A continuación, vamos a profundizar en la tercera dimensión para concentrarnos en la memoria dialógica trabajada desde la perspectiva de la segunda generación que interroga y asedia el pasado dejando al descubierto una necesidad específica, que es la de un interlocutor para la elaboración del trauma, encarnado en la figura de la madre o del padre desaparecido. El corpus de novelas es muy amplio, tanto en Chile como en Argentina; entre sus ejemplares contamos a *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone; *Escenario de guerra* (2000), *En voz baja* (1996) y *Había una vez un pájaro* (2013) de Alejandra Costamagna; *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls, entre otras. Son novelas que puntualizan una relación íntima dada por la sangre. Son los lazos familiares entre madres o padres torturados y sus hijos los que emergen en variadas ficciones recientes de la memoria, combinando un reclamo por la escucha con una profunda compasión por sí mismos. Se hace oír aquella frustración que, como estela obligada, acompaña al trauma, esa imposibilidad de expresar el terror, de explicar el horror de la tortura, y que como un fantasma persigue a los hijos, aún y cuando los padres no hayan pronunciado una mínima palabra al respecto o, incluso peor, ni siquiera hayan regresado a su lado. En esta ocasión, analizaremos *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *La edad del perro* (2014) de Leonardo Sanhueza.⁴

La novela argentina *Pequeños combatientes* (2013) ha sido catalogada por la crítica como autoficción en tanto su autora es hija de detenidos desaparecidos, además de miembro y fundadora de la agrupación H.I.J.O.S. La militancia es uno de los motivos principales de la novela, que se muestra incluso –tal como postula Teresa Basile (2017)– como una proyección ficcional de la inscripción de la autora, como sujeto civil y político, en la lucha por la memoria de los padres y por los derechos humanos, inscrita en su participación en H.I.J.O.S. *Pequeños combatientes* narra la historia de dos hermanos que sufren la pérdida de sus padres, militantes de la agrupación Montoneros, cuando son allanados en su propia casa mientras ellos dormían. A partir de este hito, deben abandonar su hogar y vivir con sus tíos y abuelas, en una rutina determinada por la clandestinidad y la militancia; es decir, mientras en la escuela y en el barrio simulaban otras historias para su identidad, en la vida íntima con su hermano pequeño, la narradora recupera con orgullo y convicción la ideología de sus padres desaparecidos. Por otro lado, la novela devela magistralmente el daño emocional que

4 Dentro del género filmico, existen también numerosos ejemplares: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri; *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila; *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante; *El premio* (2012) de Paula Markovitch, entre otros.

acarreó esta generación de pequeños combatientes, sumidos en la incertidumbre, la extrañeza ante el nuevo escenario y la profunda tristeza de la desaparición.

La novela chilena *La edad del perro* (2014) narra las vivencias cotidianas, anécdotas y reflexiones de un niño de nueve años que vive en Temuco, en el sur de Chile, junto a sus abuelos y madre, quien al final se ausenta por trabajo y pierde presencia en el relato. Sobre el padre se sabe poco, pero su personaje va adquiriendo grosor y relevancia a medida que nos acercamos al desenlace y a la noticia de su muerte. Los modos en los que este acontecimiento se revela como parte de un entramado político del Chile dictatorial dejan en claro que, ni siquiera en un recóndito espacio rural y sureño como el descrito en la novela, la represión y violencia quedan fuera. Tejida desde la voz de su protagonista, la perspectiva de la novela permite –en un movimiento inductivo– acercarnos a la vida íntima y familiar del niño y, al mismo tiempo, tener una panorámica general del presente histórico de Chile que habita el protagonista.

DIALOGANDO CON FANTASMAS: SOBRE SILENCIOS Y AUSENCIAS

Ubicada justo en los espacios intersticiales de las tramas de la memoria oficial, se encuentra un tipo de memoria que no se deriva necesariamente de una agencia política y que muchas veces ni siquiera alcanza un nivel de conciencia apropiado, sino que, por el contrario, se manifiesta como síntoma de algo no resuelto. Nos referimos a aquellos terrenos incómodos, poco elaborados, pero ineludibles del trauma, que se extienden como espectros por cada recoveco social, no obstante, las políticas del olvido intenten repetidamente conjurarlos, e incluso –podríamos añadir– aunque las mismas prácticas de la memoria hegemónica tiendan a disolver.

Estos terrenos incómodos se deben entender desde el marco intergeneracional de la memoria, tomando en cuenta los alcances de la catástrofe para las personas que la padecieron, que fueron todos los que vivieron esa época histórica. En este sentido, y en base a nuestro corpus, nos alejamos un tanto de la perspectiva que considera que los efectos de la catástrofe tendrían distintos grados de impacto que se expanden desde el sujeto del trauma propiamente dicho, hacia las generaciones posteriores, y sitúa a los hijos en una categoría menor o secundaria y los entiende más como testigos del trauma. Por otro lado, nos orientamos más por la idea de memorias coexistentes e igualmente válidas, es decir, todas golpeadas por el acontecimiento traumático que, como ondas expansivas, marcan a sujetos de distintas edades en un momento determinado –en este caso, las dictaduras militares chilena y argentina–.

La idea de posmemoria de Hirsch (1997) se ubica en la primera línea, en la medida en que este concepto separa la memoria del sobreviviente de la posmemoria del hijo, apelando a aquellos recuerdos que se construyen a retazos, al modo de un puzzle identitario, en donde la imaginación constituye un elemento

fundante. No obstante, más que una postura positivista que sitúa los procesos de recuerdo social en una línea progresiva o sucesiva, la de Hirsch es una mirada que acota un cierto tipo de ejercicio memorioso, que es el que marca la identidad de aquellos sujetos que nacieron posteriormente al evento traumático. Nos dice la autora:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated (Hirsch, 1997, p. 22).

Aquí la idea de memorias coexistentes se ve bastante truncada, más que por la ausencia de las figuras materna y/o paterna, por el hecho de que los hijos no tuvieron acceso a la experiencia y debieron construirla, para poder conocer a sus padres y a sí mismos. En este sentido, la concepción de Julio Aróstegui (2004) nos resulta más apropiada en tanto recalca que no existe, en estricto rigor, cosa tal como la herencia de la memoria o del trauma, sino que, desde una concepción histórica, lo que tenemos es siempre una constante construcción del presente sobre la base de un pasado que, igualmente, se va constituyendo en la interacción de estas generaciones:

No existe, pues, nada como una sucesión de los presentes generacionales que determinarían períodos históricos, sino el encabalgamiento temporal y la convergencia de historias entre las generaciones que se suceden y que en cada momento de su trayectoria conviven con otras (p. 111).

La experiencia de un acontecimiento traumático de alcance colectivo irrumpe fuertemente en el presente histórico de las generaciones coexistentes, produciendo fracturas psíquicas y físicas irreparables que se extienden a lo largo de toda la vida de los involucrados y también por la sociedad completa. Es decir, podemos distinguir dos espacios en los que se procesa la memoria y el trauma, el privado y el público, ambos profundamente interrelacionados.

En función de esto, un análisis complejo de las relaciones intergeneracionales a partir del trauma debería incluir al menos los siguientes aspectos. En primer lugar, los silencios impuestos en la sociedad civil gracias a la represión política, censura cultural y violencia estatal, aspectos que van consolidando un clima de contención y miedo que determina aquello de lo que se puede hablar y aquello de lo que no, lo que está permitido hacer y lo que no, en definitiva, los límites de la libertad ciudadana. En segundo lugar, también es importante considerar los procesos de memoria oficiales que se desarrollan a la par del período transicional y que posibilitan abrir ciertos temas, pero asimismo dirigir y homogenizar agendas y preocupaciones colectivas, para consolidar una voz pública. Predominan, entonces, la búsqueda de justicia para los detenidos desaparecidos y aquellos que padecieron tortura, pero es mal visto hablar, por ejemplo, de los grados de responsabilidad de los militantes en el trauma de

sus hijos, aspecto polémico que surge con fuerza en la narrativa de los hijos –sobre todo en la de Argentina, como explica Teresa Basile (2017)– problematizando el vínculo afectivo con el pasado, “lo que está íntimamente relacionado con la posición de los hijos respecto a los padres, desde su rescate de su legado como militantes o idealistas hasta el reclamo por haberlos abandonado en pos de la lucha política” (p. 156). En tercer lugar, tenemos las memorias privadas, que dan cuenta de cómo se vivió y sobrevivió al trauma puertas adentro de las familias. Estas memorias íntimas que incluyen conversaciones, preguntas sin respuesta, sentimientos, crisis individuales, construcción identitaria, entre otros, representan los modos en los cuales se cruzan las memorias públicas y privadas, la imaginación y el archivo, el hecho histórico y el hecho cotidiano.

Esta última dimensión es justamente la que nuestro corpus sitúa en primer plano, al construir voces narrativas de niños protagonistas que nos relatan los modos en que el trauma se vivió en el ámbito familiar, golpeando un núcleo de personas en su propia casa y fracturando de manera infranqueable sus destinos. En este sentido, se constituyen narrativamente como “relatos de filiación” (Roos, 2013), es decir, un subgénero del espacio (auto)biográfico trazado por la voz narrativa de los hijos, en los que predomina la descripción de la vida íntima, a través de la cual, sin embargo, se vislumbra la crisis que la catástrofe ha dejado en la vida pública. Son narraciones que, tal como apuntó Franken (2017), actualizan “el origen traumático –golpe militar– en un conflicto particular que se traduce en la tensión y negociación con la serie de imaginarios formativos de la dictadura y la posdictadura que siguen sintiéndose y transformándose en el presente” (p.89). En función de lo anterior, nuestra hipótesis plantea que estos relatos configuran la necesidad de un interlocutor para la elaboración del trauma infantil, y subrayan la ausencia de los padres como el detonante de una constante demanda de escucha, motivo clave de los relatos de filiación:

El motivo para escribir es en muchos casos la muerte, la ausencia o el alejamiento irreversible de la figura del padre y/o de la madre. La condición de los hijos huachos se manifiesta en su trabajo de duelo por la relación quebrada, cortada o fragmentada con los padres. La escritura, en este sentido, permite un enfrentamiento simbólico con el pasado familiar, rescatando del olvido la historia de vida del padre y/o de la madre que en parte importante coincide con la propia historia de vida (Roos, 2013, p. 338).

Por otro lado, el espacio autobiográfico que menciona Roos constituye el encuadre formal que posibilita una cierta lectura de estas obras, en la medida en que el mundo novelado que nos diseña un marco referencial perfectamente reconocible por el lector y, al mismo tiempo, construye una voz narrativa protagónica que refuerza la verosimilitud de dicho marco, pero a la vez la vuelve más compleja, en tanto se cuestiona constantemente qué es real y qué es ficticio.

El concepto de “autoficción por identificación ambigua” que propone José García-Romeu (2016) nos resulta pertinente para comprender esta dimensión formal. Nos dice el autor que la nueva narrativa de hijos de la dictadura propone ficciones en primera persona que transitan “entre las vertientes de un triángulo constituido por el receptor, el productor y el protagonista, siendo éste el foco ficticio en que se produce una identificación parcial y ambigua entre las personas reales (párr. 18)”. El rol de la recepción es, por lo tanto, fundamental y conflictivo, conforme plantea:

... el problema de saber cómo analizar una literatura que integra un carácter psíquico de ambiguo estatuto real, que se proyecta en una tela de fondo histórica y colectiva y que recupera la dimensión personal y subjetiva de una narración que ya no se puede estudiar como una pura función narratológica (párr. 19).

En este sentido, la memoria dialógica que postulamos como hipótesis general, se asienta en estas obras en el establecimiento de una relación de identificación entre autor y lector que no es ingenua ni completa, gracias a dos movimientos formales: por un lado, el receptor confía en que el mundo diegético es inspirado en la realidad, ya que sabe que el autor vivió –directa o indirectamente– los hechos narrados, generando de esta manera una identificación con las experiencias relatadas, y por otro, en la medida en que el referente histórico es tan potente, la lectura deriva en una constante disyuntiva entre definir qué es lo real y qué es lo imaginado. Esta propiedad de la “identificación ambigua” reclama, en definitiva, una lectura no solo atenta, sino dialógica y empática por parte de los receptores.

Uno de los aspectos de estas voces infantiles que más consigue identificación con el lector es la demanda de información y la necesidad de la presencia de los padres. En términos estéticos, observamos que el diálogo con los padres adquiere un matiz utópico que, en su imposibilidad, deriva en una serie de situaciones comunicativas incompletas y demandas de información frustradas, configurando lo que hemos denominado como “zona de escuchas pendientes”, instancias comunicativas que les permitirían a estos hijos la elaboración psíquica del acontecimiento traumático. En esta zona se cruzan las dimensiones públicas y privadas del trauma, en tanto explicitan las formas concretas en las que se materializó el miedo en el interior de las subjetividades infantiles, de las familias y de las sociedades argentina y chilena, dibujando un panorama al modo de círculos concéntricos.

Sin duda, el aspecto que más se trabaja es la carencia de una escucha para las preguntas y demandas infantiles en torno a lo que estaba pasando con sus padres y, en general, en el país. En este sentido, hay líneas teóricas sobre el trauma que se derivan del psicoanálisis que establecen la importancia de la interrelación entre testigo y oyente para la superación de la experiencia. En función de esto, tomaremos los aportes de Dori Laub (1992), quien acota la propiedad

de *belatedness* para el trauma, es decir, que siempre es una experiencia tardía y que, por lo tanto, se necesita colaboración para que sea recuperada. Ese papel lo desempeña el *listener* u oyente; de esta forma, después de un período de latencia, el sujeto de la experiencia comienza a elaborar el trauma en un marco de necesaria intersubjetividad. El testimonio del trauma incluye a su receptor, quien se constituye como una especie de pantalla en blanco en donde el evento traumático se escribe por primera vez: “El oyente del trauma se convierte en participante y co-propietario de la experiencia traumática: a través de su escucha, experimenta parcialmente el trauma por él mismo” (Laub, 1992, p. 57).

Basados en este marco interpretativo, consideramos fundamental el análisis de la voz que las generaciones de hijos de detenidos desaparecidos o presos políticos han levantado en el tejido memorioso reciente, ya sea desde la autoficción, la *performance* o la misma narrativa ficcional que construye personajes “hijos”, sin que sus autores estén filialmente relacionados con la catástrofe. Estas voces dejan entrever la importancia de la intersubjetividad en la experiencia del trauma y en los procesos de recordación social y, en general, podemos distinguir dos formas en las que en estas novelas emerge la especificidad de la perspectiva de los hijos. En primer lugar, del clima de miedo y tensión que rodea a los niños se desprende una “corporalidad doliente” que define sus duelos no resueltos; aparecen entonces síntomas físicos que desvían la lógica del lenguaje como medio de comunicación. De esta manera, se observa de qué modos el aspecto tardío del trauma (*belatedness*) va adquiriendo forma y presencia en los cuerpos de los infantes, a través de distintos mecanismos de demanda de un receptor. En segundo lugar, la necesidad del interlocutor ideal –que son los padres– para sus demandas de información, de escucha y de contención es tan poderosa que adquiere formas narrativas diversas que abarcan, desde diálogos imaginarios hasta la presencia de lo espectral como figura narrativa que se desliza para reclamar una presencia que jamás debió desaparecer. Estos dos aspectos aparecen en las novelas de Robles y Sanhueza, interpelando a los lectores desde aristas éticas, políticas y estéticas, gracias al efecto de la “autoficción por identificación ambigua” (García-Romeu, 2016, párr.18), que permite que como receptores nos sintamos especialmente convocados a identificarnos con estas historias de infancia.

CUERPOS DOLIENTES. CUERPOS EN DUELO

La palabra duelo proviene del latín tardío *dolus*, que significa dolor, ese dolor específico que surge cuando perdemos a un ser querido y nuestra relación con este cuerpo vivo se acaba. En distintas culturas, la instancia del rito fúnebre tiene la función de enfrentarnos públicamente a este cuerpo exánime, darle sepultura y despedirlo de manera colectiva. Pero ¿qué sucede en los casos en que el cuerpo del ser querido simplemente desaparece y nunca más sabemos qué sucedió con

él? Y aún más, ¿qué pasa cuando esta desaparición se enmarca en un contexto de violencia sistemática de aniquilación de personas?, ¿cómo se enfrenta esto en la infancia?

Desde los estudios de la psique humana, en general, se tiende a diferenciar el concepto de duelo de los de angustia y dolor: “la angustia se genera ante el peligro de perder el objeto amado y el dolor se afianza en la sensación de una pérdida consumada”, mientras el duelo sería “el proceso que el aparato psíquico realiza para tramitar lo insopportable de la pérdida” (Díaz-Facio, 2017, p. 2). En el caso de la desaparición forzada, la angustia y el dolor se darían de manera conjunta en una primera etapa, en tanto la incertidumbre del destino sufrido por el desaparecido permite que quien lo ha perdido pase continuamente, de la ilusión por una aparición repentina a la tristeza por una pérdida irrevocable. No obstante, la prolongación del estado de espera va orientando cada vez más la situación hacia el convencimiento de la no aparición. De esta forma,

... el tiempo de desaparición le va señalando al sujeto como definitiva la pérdida del objeto que garantizaba su protección y su satisfacción, y el dolor se afianza como única forma de resguardar el vínculo con un ser que ya no está más en la realidad material, pero que se sostiene todavía en la vida psíquica (Díaz-Facio, 2017, p. 2).

En el caso de los niños que pierden a sus padres, la situación es incluso más precaria y se alcanza una afección psíquica aún más profunda, ya que se les derrumban todas las estructuras familiares y emocionales que le daban seguridad a sus vidas. Teresa Basile ha denominado este estado específico como de “orfandad suspendida” (Basile, 2017) en tanto que, estando sus padres desaparecidos, su destino se baraja entre el regreso de estos o el transformarse en huérfanos ante la certeza de su muerte. Por ello, solo cuando el niño se sienta y asuma como huérfano, comenzará su proceso de elaboración del dolor o duelo. Es justamente este período de orfandad suspendida el que trabaja la novela *Pequeños combatientes* de Raquel Robles, en la cual la perspectiva está a cargo de la protagonista, la hermana mayor. A través de ella conocemos este proceso de angustia, dolor y duelo vividos junto a su hermano menor, desde el mismo momento en el que sus padres desaparecen. La enorme tensión que significa su vida posterior a que suceda “Lo Peor” se explica en que pasan a vivir una infancia huérfana y dolorosa, pero al mismo tiempo, militante y clandestina, que se ancla en un primer deseo de socorrer a sus padres. Este último aspecto es fundamental para entender la dificultad de la elaboración de esta pérdida, como también la progresiva aparición del dolor en sus pequeños cuerpos. El anhelo del regreso de los padres confluye en el convencimiento de que los pueden salvar de la prisión en la que creen que están, en tanto se asumen a sí mismos como militantes que deben aportar en la lucha y resistencia. Los niños deciden prepararse para el momento en el que tengan que actuar, albergando una esperanza en

estos códigos secretos que empiezan a desarrollar entre hermanos. “Seguro había otros, los compañeros de la Conducción, que me contactarían cuando fuera el momento” (p. 18), se alienta a sí misma la protagonista, decidiéndose a recopilar en un cuaderno toda la información que le parezca relevante.

Su primera posibilidad de hacer contacto ocurre cuando tienen que visitar a la asistente social, luego de que esta no llegara a la entrevista a su casa. Se preparan como para una misión secreta en la que su historia se confundirá con la de Irina Sandler, la asistente social alemana que rescataba niños en el gueto de Varsovia y se los llevaba escondidos dentro de un carro con maletas o cajas. Querían al menos hacer contacto con esta profesional, la que quizás no había llegado a la cita para no ponerlos en riesgo. Sin embargo, su misión fracasó:

Mi hermano y yo nos quedamos muy tristes porque no habíamos podido hacer lo que habíamos planeado y tal vez porque por esa falta de reflejos la pobre asistente social que había tenido que venir a rescatarnos o a darnos un mensaje secreto no había podido llegar por temor a ser descubierta o tal vez porque le había pasado Lo Peor, seguía siendo un misterio (Robles, 2013, p. 27).

Poco a poco, la incertidumbre de la espera y las nulas señales de vida de sus padres van convirtiendo este ideal de militancia clandestina en dolor y frustración, y aquí es donde la narración comienza a insistir en distintos modos de afecciones en el cuerpo de los niños. Es así como el hermano menor desarrolla conductas agresivas que incomodan a la familia, como, por ejemplo, cuando patea a la amiga de los padres en el momento en que esta llega a verlos sin noticias de ellos o, cuando en otro encuentro con ella y por la misma razón, golpea el piso con los puños hasta herirse. Por otro lado, la protagonista, quien había perfeccionado el ocultamiento de las emociones en aras de la clandestinidad, sufre un episodio de recuerdo súbito que la sume en un llanto desbordado: “El corazón me empezó a latir de una manera muy rara y me puse a llorar de una manera tan inesperada para mí que me caí al suelo” (Robles, 2013, p. 71). Más adelante, después de ese incidente, comienzan a manifestársele varias afecciones físicas sin motivo aparente, por ejemplo, un dolor intenso de piernas. “Todas las noches me dolían las piernas. A veces sufría en silencio, pero otras no aguantaba y lloraba” (p. 83). Su tío la escucha llorar y le pregunta si es un “dolor del cuerpo o del alma”, tratando de clasificar binariamente algo que la narración misma se encarga de situar en un mismo plano, cuando en el párrafo siguiente agrega: “Por las mañanas, cuando abría los ojos, después de unos pacíficos primeros segundos sin sentir ni pensar nada me atacaba una horrible opresión en el pecho que bauticé ‘sensación de casa ajena’” (p. 83). En todos estos ejemplos observamos que los pequeños pasan de la angustia al dolor, dependiendo de ciertos sucesos que van marcando el terreno incierto de la desaparición de sus padres con esperanzas, desalientos y frustraciones en relación con el plan de clandestinidad y militancia que ellos mismos van edificando para soportar la soledad.

En la perspectiva infantil que trabaja la novela, marcada por el dolor y el sufrimiento, los sentimientos y la emocionalidad son asociados directamente con el cuerpo como un todo indisociable que no cesa en su lucha por mantener viva la esperanza. Y cuando esta se anula, hacia el final del relato, ya no queda más que aceptar el dolor en su totalidad, que significa, en este caso, compartir esa verdad con su hermano:

Esos ojitos claros llenos de odio y de dolor se me clavaron tan dentro en el pecho que me asombró que no me sangrara. Sentí que se me deshacía algo de adentro como si en vez de corazón tuviera una de esas babosas del jardín que el tío combatía con sal (p. 151).

LOS ESPECTROS DEL TRAUMA

Las tensiones que inevitablemente genera una escritura en torno a la ausencia y a lo que ha sido nombrado como un cuerpo espectral, son también las que erosionan cualquier discurso en torno al duelo. Tal vez en el obrar de esa escritura espectral –sobre espectros– se juegue una posibilidad de duelo.

Cuerpos sin duelo, Ileana Diéguez

Los procesos de angustia, dolor y duelo analizados en la novela argentina *Pequeños combatientes* mostraban cómo este sufrimiento se incardinaba en los cuerpos infantiles, reclamando una materialidad doliente y situándola como un aspecto clave de la memoria del trauma. En este apartado destacaremos otra dimensión de la memoria traumática: aquello inmaterial que no se puede o quiere nombrar por el dolor que conlleva enfrentar ese recuerdo, y que termina por buscar otras formas de manifestación que vayan permitiendo, con el tiempo y en el mejor de los casos, elaborar la experiencia de la catástrofe. Es así como en estas narrativas de hijos emerge con fuerza la presencia de lo espectral asociado a la experiencia del trauma, particularmente en aquellos relatos de desaparición de personas en los que la ausencia forzosa y el anhelo de presencia configuran fantasmas con los que dialogar y resolver incertidumbres, o bien acechan espectros que reclaman su recuerdo.

Silvana Mandolessi (2012) trabaja lo espectral en la literatura argentina de posdictadura y postula que la figura del desaparecido es el espectro que informa nuestra memoria colectiva a la sociedad; así, esta memoria no puede ser sino espectral. En este sentido, el fantasma vuelve para gatillar un recuerdo específico, para representar metonímicamente una memoria olvidada. Como ejemplo observamos la figura de Floyt, el detenido desaparecido dado por muerto de la novela *Memorias del río inmóvil* de Cristina Fajjó (2001). Sin embargo, lo espectral no comprende solamente la figura del fantasma, sino que se postula como un efecto memorialístico más amplio. Para abordarlo, Mandolessi se basa en Derrida (1995), quien comprende lo espectral como todo aquello que no es

ni sustancia ni esencia ni existencia, que no está nunca presente como tal. Desde esta perspectiva, lo espectral se extiende a todo aquello que no es ni sustancia, ni esencia ni existencia y que deambula o cobra presencias-otras entre los vivos.

Para José Santos (2019) lo espectral se observa claramente en los centros de detención, estos mismos constituyen una presencia fantasmagórica en una sociedad que ha olvidado muy rápido el horror dictatorial y que, con la premura de la exigencia neoliberal, ha edificado eufóricamente sobre estos lugares, transformándolos, derrumbándolos o dejándolos abandonados a su suerte. No obstante, estos “lugares espirituales” siempre buscan modos de retorno que habiten e interpelen nuestra cotidaneidad. Este ejercicio de resistencia y reaparición tiene distintas respuestas en las personas, pero una que se repite es la de la negación. Nos dice Santos (2019) que, “en tanto lugares espirituales, los centros de detención y tortura son negados por insoportables, por imposibles de comprender y de aceptar. Quedan desterrados al territorio del sueño, de la fantasía y de la locura” (p. 258) y, en este sentido, se cierne constantemente la duda sobre su existencia, al igual que sucede en nuestra cultura occidental con la sospecha ante cualquier presencia fantasmagórica.

En función de este panorama y de nuestro análisis narrativo, nos referimos a lo espectral como todo aquello que no consigue presencia completa o certera en el mundo que la obra propone como real y que, por defecto, se manifiesta de otras maneras, interactuando con los personajes y participando de la trama. En términos concretos, nos referimos, por ejemplo, a ciertos eufemismos lingüísticos que insertan lo espectral en el ejercicio de no-dicir directamente algo, que es percibido como tema prohibido, pero que en su negación alcanza una tensión y curiosidad tan grande que obnubila cualquier posibilidad de silenciamiento u olvido. Estas “palabras fantasmas” –como las bautizaría la protagonista de *Pequeños combatientes*– son fundamentales, pues pueden desencadenar el comienzo del proceso del duelo, como ocurre en la citada novela cuando la niña le dice a su hermano que sus padres están ‘muertos’, o como cuando el protagonista de *La edad del perro* conversa con su madre y esta le menciona palabras que solo había escuchado en susurros –‘Golpe’, ‘allanamiento’ ‘Quimantú’– y que irrumpen con mucha fuerza en su psique.

Ahora bien, ¿por qué emerge lo espectral en estas narrativas?, ¿qué función cumple esta figura en la narración de la memoria de hijos?, ¿qué aspectos la caracterizan? En la novela chilena *La edad del perro* (2014), lo fantasmal es una presencia constante a través de distintas formas que se canalizan en el personaje del padre, hacia el final de la historia. Si bien en este relato no tenemos la figura clásica del hijo que queda huérfano por la detención y desaparición de sus padres, como en la obra de Raquel Robles, también se manifiesta de manera muy interesante el tema de la desaparición y las relaciones filiales entre padre e hijo. Sanhueza elige irse por los bordes de todas estas temáticas para hablar

justamente de ellas; de este modo, la causa de la desaparición del padre es la separación de este y su madre, unida a la decisión de abandono familiar por parte del padre. Por otro lado, este personaje no es víctima de la violencia a los derechos humanos, sino que se trata de un mecánico de aviación que es reclutado en los primeros días del toque de queda, para colaborar en la toma del poder por parte de los militares en el Chile del 73. Por lo tanto, la sombra victimaria se cierne sobre la figura paterna, insinuándose constantemente.

Toda la información de la que dispone el niño es aquella que puede escuchar en las conversaciones de los adultos que lo rodean, lo que deduce de frases a medio terminar y de comportamientos tensos de sus abuelos o de su madre. Uno de los pocos recuerdos auténticos de su padre –es decir, no derivado de comentarios de los adultos– es el de la última vez que lo vio:

Ese día, mi papá estuvo en casa algunas horas, lo que duró la fiesta. De eso quedaron cuatro o cinco fotos (...) Pero mi recuerdo no está ahí, sino en una foto mental, una sola: la imagen congelada de mi papá asomado en la puerta, sin que se sepa si está entrando o saliendo, si saluda o se despide para siempre (Sanhueza, 2014, p. 50).

La imagen es muy representativa del carácter ambiguo y escurridizo de la presencia del padre tanto en la memoria como en la vida misma del niño. Esta imagen del padre fuera de la casa intentando entrar se va transformando en una presencia que el protagonista anhela, a tal punto que lo proyecta en su presente inmediato. “Quizás mi papá está en Temuco, pienso, quizás está afuera esperando y no se atreve a entrar. Miro por la ventana, por si acaso, hacia la noche. Nada” (Sanhueza, 2014, p. 189). Poco a poco, y a causa de dos eventos fundamentales, el escaso recuerdo del padre se abre como tema familiar, unido esta vez no solo a su ausencia, sino a su vinculación con los allanamientos que realizaron los militares a casas de personas que luego desaparecieron. Los eventos detonantes son, en primer lugar, la visita de su tía Elisa, quien viaja para solicitarle ayuda a su madre sobre información relativa a un detenido desaparecido, el doctor Galdames, quien estuvo detenido en la Base Aérea de Manquehue, en el Grupo de Helicópteros. Quizás ella podría averiguar algo a través de conocidos de su exmarido. Esta conversación en voz baja y la respuesta negativa de su madre, van configurando la temática como algo peligroso que se debe mantener en secreto, y gatilla en el niño miles de dudas adicionales. En segundo lugar, el hallazgo de una maleta con una colección de 16 libros intactos de la editorial Quimantú. A raíz de este descubrimiento, y de las consultas del niño, su madre le cuenta todo lo que sabe sobre el origen de los libros: provenían directamente de un allanamiento a la editorial y su padre los trajo a los pocos días del Golpe a la casa, arriesgando mucho. Ambas imágenes nuevas en torno al conocimiento de su padre –su padre irrumpiendo con violencia en una editorial, su padre posiblemente al tanto del destino del doctor Galdames– detonan una bomba

en la psique del niño, llenándolo de incertidumbre sobre el verdadero rol de su padre en el Golpe.

Estas dudas solo consiguen adquirir materialidad lingüística cuando, ya enterado de la muerte de su progenitor, el protagonista ficcionaliza un encuentro *post mortem* con él, para realizarle las preguntas necesarias: “Quizás sea el momento de ayudarle a mi tía Elisa en sus investigaciones y preguntarle a mi papá por el doctor Galdames. Si sabe algo al respecto no me lo negará. Es una buena persona” (p. 192). En este diálogo creado se aprecia la insistente justificación de que su padre no fue un victimario, pues el rescate de libros debe indicar eso.

Y a todo esto, ¿por qué rescató esos libros, papá? Es lo que pensaba, no podía ser de otro modo. ¿Y no me lo quitará ahora, cierto? Es lo que imaginé. ¿Es verdad lo del allanamiento? ¿O eran de alguien que los tenía en su casa? ¿Mató a alguien para conseguirlos? No conteste, si no quiere. No tiene por qué contestar. Pero digame al menos que no lo mató como a un perro, con una bala entre los ojos. Ya lo decía yo. No podía estar equivocado (p. 193).

Para La Capra (2009), los descendientes de los victimarios pueden desarrollar un trabajo de memoria y duelo en tanto sienten algo de responsabilidad por los actos de sus padres. Asimismo, “pueden elaborar sentimientos (más o menos injustificados) de culpa o vaga confusión y buscar una distancia crítica (o diferencia emocional y valorativa básica) respecto a la ideología y motivaciones que llevaron a los victimarios a hacer lo que hicieron” (p. 226). En este caso, solo apreciamos confusión sobre la identidad del padre, unida a un incipiente sentimiento de culpa, que la narración se encarga de disolver mediante un diálogo imposible con el espectro.

El derrotero que realiza la narración desde un tono íntimo y autobiográfico muy pegado a la realidad, hacia otro en el que resuena el fluir de una conciencia deseante, permite abrirle las puertas de par en par a lopectral que había estado acechando durante todo el relato. Desde la precariedad de la voz del infante, nos acercamos a las necesidades, no tan solo de la memoria del padre, sino también del afecto implicado en este tipo de legados, en esta transmisión del recuerdo que crea lazos filiales para toda la vida.

REFLEXIONES FINALES

Al llegar al final de este recorrido, es importante volver a las preguntas iniciales del estudio que apuntaban a la constitución de una memoria dialógica intergeneracional en los corpus recientes de ficciones sobre la dictadura chilena y argentina. Nos volvemos a preguntar, entonces, ¿cómo ambas novelas trabajan la memoria dialógica?, ¿cómo se posicionan en los corpus de ficciones de la memoria reciente chilena y argentina?, ¿qué temáticas y formas narrativas proponen para abordar la memoria específica de los hijos de las dictaduras?

La novela argentina *Pequeños combatientes* deja a la vista la angustiosa necesidad de estos hermanos por saber qué les ocurrió a sus padres, cómo se les puede ayudar si es que aún siguen vivos, qué sentido tienen la clandestinidad y la militancia de un par de niños cuando ya se pierden las esperanzas de volver a ver a sus padres con vida. Por lo tanto, el carácter dialógico de la novela pasa por subrayar la importancia de la ilación entre los procesos íntimos y familiares del duelo con aquellos ejercicios colectivos que aportan al sentimiento de identidad y pertenencia. Aquí es clave la referencia al campamento de verano, en el que pueden compartir con más niños en su misma situación, dejar de simular otra identidad pues los instructores saben que a sus padres les pasó Lo Peor y en donde, en definitiva, pueden sentirse acompañados por un tiempo. En este sentido, La Capra (2009) explica que “los procesos sociales de duelo de seres queridos muertos y perdidos pueden ser la única forma efectiva de superar parcialmente la melancolía y la depresión o al menos evitar que nos consuman completamente y que nos paralicen” (p. 212). Y es justamente en este grupo en donde la protagonista se siente más a gusto, pero al mismo tiempo se pregunta por el valor de su militancia y cómo este ejercicio se podría articular con procesos sociales y políticos de transformación de mayor alcance. La respuesta no la encuentra sino hasta el desenlace de la novela, cuando ya está convencida de que sus padres están muertos, entonces se decide por crear nuevas formas de lucha y resistencia que les permitan sobrevivir al trauma con un objetivo determinado, resucitar la Revolución:

No parecía un gran consuelo, y mi hermano no tenía ninguna pinta de querer escuchar algo así, pero me imaginé que con los días iba a poder calmarlo y convencerlo de que hacer la Revolución nos iba a hacer bien. De todos modos, qué otra cosa podíamos hacer (Robles, 2013, p. 152).

En el caso de la novela chilena *La edad del perro*, observamos la construcción de una memoria dialógica que se mueve entre dos dimensiones: por un lado, la interna o propia del mundo familiar del protagonista, que se trabaja sobre todo hacia el final de la novela con un tono de profundo desamparo y dolor, a través de un diálogo con el padre fallecido, militar involucrado en la tortura y desaparición de personas. La otra memoria externa tiene que ver con las relaciones que este mundo familiar establece con la sociedad y el momento histórico al que se alude referencialmente, aspecto que emerge a través del contorno difuso de otras siluetas –el doctor Galdames y la extinta editorial Quimantún– que son rescatadas por el niño en tanto le dicen algo sobre su padre. Estas memorias dialógicas interna y externa encuentran en el espectro la figura idónea para sanar heridas y desplegar todas aquellas preguntas que un hijo de victimario podría formularle a su padre.

En definitiva, la experiencia traumática sigue reapareciendo en el presente no solo porque no se ha elaborado en el nivel psicológico, sino también –y sobre

todo— porque el acontecimiento del trauma social no es finito, es decir, sigue ocurriendo, reelaborándose y encontrando estructuras colectivas en las cuales sostenerse. En este sentido, las novelas de la generación de hijos trabajan una arista específica de este proceso al preguntarse por lo que pasa cuando los padres ya no están y el diálogo posible para la elaboración de la memoria se trunca.

El ideologema de la memoria en estas novelas cobra un tono inquisidor a través del cuestionamiento ético discernido en sus narraciones, el cual apunta a lograr un posicionamiento efectivo de los lectores frente al horror de la dictadura. La arquitectónica de estas ficciones destaca la red de direcciones éticas contrapuestas que genera el ejercicio de la memoria, y para ello grafica la importancia de la relación con el otro, señalando formalmente la necesidad dialógica del mismo. Consideramos que esta estética no solo genera un juicio ético en los lectores o una evaluación moral del trauma reciente, sino que además consigue reflexionar epistemológicamente sobre la importancia del dialogismo y la alteridad ética en el ejercicio de la memoria en tanto conocimiento inacabado: la memoria no es solamente lo que yo recuerdo ni lo que la sociedad recuerda en una época determinada sobre el pasado de represión, sino aquel proceso constante de resignificaciones del pasado, movidas por ciertos eventos, pero sobre todo por el dialogismo de los juicios éticos que estos generan, a través del tiempo.

En este sentido, insistimos en la pregunta ética a la que apuntan estas narrativas: ¿cuánto de afectación nos permitimos como comunidad y cuánto de afectación me permito yo ante el sufrimiento del otro? Pregunta fundamental que transmite un eco intergeneracional para las memorias, tan relevante en la cultura y en los modos de relacionarnos hoy, cuando los procesos de recordación sociales deben extenderse urgentemente al presente, porque, como explica Marta Tafalla (2003):

La memoria ha de mirar atrás tanto como a las zonas limítrofes del presente, a las tierras de nadie habitadas por los perdedores de nuestro tiempo, individuos esperando sin esperanza en campos de prisioneros o campos de refugiados, inmigrantes y desplazados a la espera de hogar y patria, pueblos condenados a desaparecer, perdedores de guerras que ni siquiera son noticia, millones de individuos olvidados en vida... (p. 199).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2013). *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. España: Akal.
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.
- Basile, T. (2017). *Pequeños combatientes* de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: De la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S. *Helix*, 10, 154-168.

- Carrasco, H. (1982). Introducción a la figura del narratario. *Documentos Linguísticos y Literarios*, 8, 15-22.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: TROTTA.
- Díaz-Facio, V. (2017). El duelo como acto frente a la desaparición forzada. *Acheronta* 15, 2-7. Recuperado de http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/8615/1/D%C3%ADazVictoria_2002_DueloActoDesaparici%C3%B3n.pdf
- Franken, M. A. (2017). Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente. *Revista Chilena de Literatura*, 96, 187-208.
- García-Romeu, J. (2016). Memorias de la represión: infancias devastadas y autoficción. *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires*, 15. Recuperado de <https://journals.openedition.org/amerika/7690> DOI: 10.4000/amerika.7690
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- La Capra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Laub, D. (1992). Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. En Sh. Felman y D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (pp. 57-74). Nueva York: Routledge.
- Mandolessi, S. (2012). *Historias (de) fantasma: Narrativas espirituales en la posdictadura argentina*. Trabajo presentado en IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos. Memorias y perspectivas. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- Navarrete, S. (2016). El tratamiento ético del trauma en las ficciones testimoniales recientes. *Literatura y Lingüística*, 34, 33-54.
- Navarrete, S. (2017). Las narraciones de la memoria y el otro: notas sobre la pertinencia de una mirada socio-ética. En Scarabelli, L. y Capellini, S. (Eds), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Milán: Colección Di/Segni, Universidad de Milán.
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Roos, S. (2013). Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos. *Aisthesis*, 54, 335-351.
- Sanhueza, L. (2014). *La edad del perro*. Santiago: Random House.
- Santos, J. (2019). *Lugares espirituales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago de Chile: Idea.

- Schmucler, H. (2019 [2006]). El Cordobazo. La Universidad, la memoria. En *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015)* (pp. 107-112) Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191129044115/La-memoria-entre-la-politica-y-la-etica.pdf>
- Tafalla, M. (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder.

LA MEMORIA DE LA DICTADURA Y DEL PADRE EN LAS NOVELAS DE LA GENERACIÓN DE LAS HIJAS EN CHILE¹

Lorena Amaro Castro

Pontificia Universidad Católica de Chile

“Los niños de la represión chilena llenan los silencios”, se titula un reportaje aparecido en *Babelia, El País* (Querol, 2015),² que alude a textos de Lina Meruane, Alejandro Zambra, Nona Fernández, Rafael Gumucio, Alejandra Costamagna, Alia Trabucco y Diego Zúñiga. Estos escritores nacieron entre 1970 y 1987, y han indagado en la memoria de la dictadura chilena, utilizando para ello los recuerdos o la perspectiva parcial de la infancia.³ Este recurso se reitera en numerosas novelas, cuentos, documentales y obras teatrales de la última década en Chile, donde –como ocurre también en Argentina– se ha hablado insistentemente en el ámbito cultural de la llamada “literatura de los hijos”⁴ para calificar una producción muy diversa.

1 Este capítulo ha sido escrito con apoyo de Fondecyt Regular, en el marco del proyecto N.º 1180522 “Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI”, del que la autora es Investigadora Responsable.

2 Ricardo De Querol. “Los niños de la represión chilena llenan los silencios”. *Babelia, El País*, 13 de julio de 2015. Web. https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html

3 Lina Meruane, en *Cercada* (2000/2014); Alejandro Zambra, en *Formas de volver a casa* (2011); Nona Fernández en *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013), y, con otros matices, en *Mapocho* (2002); Rafael Gumucio en *Memorias prematuras* (1999) y *Mi abuela, Marta Rivas González* (2013); Alejandra Costamagna en *En voz baja* (1996), *Cansado ya del sol* (2002) y *Había una vez un pájaro* (2013); Alia Trabucco en *La resta* (2014) y Diego Zúñiga, en *Camanchaca* (2009).

4 La expresión “literatura de los hijos” la utilizó Alejandro Zambra para titular un capítulo de *Formas de volver a casa*, explica el autor de la nota, Ricardo De Querol, bajo un subtítulo homónimo.

El título tiene de engañoso precisamente el hecho de que reúne bajo un mismo calificativo la pluralidad de voces con que se aborda hoy la reconstrucción de la memoria tras el violento período de dictaduras vividas en el Cono Sur, en países como Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay, en que si bien hay rasgos comunes, se vivieron procesos políticos y sociales bastante diferenciados. Pero es notable el hecho de que a pesar de las desemejanzas, tanto en Argentina como en Chile y en otros países latinoamericanos que han experimentado violentos traumas vinculados con la violación de los derechos humanos, en contextos de tensión social, guerra o fuerte represión (por ejemplo, México, Colombia o Perú), existe hoy también una ingente producción narrativa que opta por la utilización de narradores en primera persona y voces o perspectivas parcialmente infantiles para abordar la historia reciente de sus países, desde experiencias personales y familiares concretas y con distintos niveles de politicidad. Margarita García Robayo en Colombia, Félix Bruzzone y Marta Dillon en Argentina, Inés Bortagaray en Uruguay, José Carlos Agüero y Renato Cisneros en Perú, Guadalupe Nettel, Verónica Gerber y Emiliano Monge en México,⁵ son solo algunos de los autores que podrían ser abordados desde esta perspectiva, cuyas narrativas responden en todos los casos a una suerte de reacción, de rescate de una genealogía y de interés por la memoria de un país desde una mirada menor, íntima, premeditadamente subjetiva.

En el caso chileno, es necesario considerar que las narrativas de la memoria surgen en un espacio político donde las violaciones a los derechos humanos nunca fueron resueltas del todo y donde, a diferencia de lo que ocurrió en Argentina, los principales actores de la dictadura nunca recibieron condena. Sin ir más lejos, cabe comparar el destino de Jorge Rafael Videla, presidente de facto nombrado por la Junta Militar argentina entre 1976 y 1981, juzgado a cadena perpetua en 1983, hasta que muere en prisión en 2013, y Augusto Pinochet, dictador chileno cuyo mandato duró 17 años y que tras su salida del gobierno se convirtió en “senador vitalicio” según las disposiciones que dictaba la Constitución de 1980, *su* Constitución, la que él instaló ilegítimamente. Si bien en 1998 fue detenido en Londres y retenido en su domicilio por unos meses, Pinochet finalmente nunca pisó una cárcel.

Es importante consignar también la identidad que tiene el concepto “hijos” en el ámbito político. Mientras en Argentina existe desde 1995 una organización

⁵ *Lo que no aprendí* (2013) y *Primera persona* (2018), de Margarita García Robayo; *76* (2007) y *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone; *Aparecida* (2015), de Marta Dillon; *Prontos, listos, ya* (2006), de Inés Bortagaray; *Los rendidos* (2015), de José Carlos Agüero; *La distancia que nos separa* (2015), Renato Cisneros; *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel; *Conjunto vacío* (2015), Verónica Gerber; *No contar todo* (2018), de Emiliano Monge, entre otros muchos libros publicados en toda Latinoamérica desde 2010 hasta hoy, que abordan la presencia/ausencia paterna asociada con la historia política del país.

llamada H.I.J.O.S. (Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) que agrupa a hijas e hijos de detenidos desaparecidos, exiliados, presos políticos y fusilados bajo la dictadura, que se suma a muchas otras vinculadas con la defensa de los derechos humanos y la reivindicación de la memoria, en Chile la principal agrupación de este tipo es la de Familiares de Detenidos Desaparecidos, surgida durante la dictadura, en 1975. No prima la perspectiva de los hijos sino el activismo de mujeres que, como las Abuelas de Plaza de Mayo, no han cesado de buscar la verdad sobre los ausentes. Algunos hijos de ejecutados políticos, como por ejemplo Javiera Parada y Manuel Guerrero –hijos de las víctimas del llamado “caso Degollados”⁶– han adquirido en la última década un notable protagonismo político, e incluso se suele aludir a la condición de “hija” de Michelle Bachelet, presidenta de la República en dos oportunidades, hija del general Alberto Bachelet, quien muriera de un infarto al miocardio en prisión bajo tortura.

Existe, pues, un protagonismo público de la segunda generación que vivió la dictadura chilena; sin embargo, nuevamente a diferencia de lo que ocurre en Argentina, la memoria de estos hechos en Chile cuenta con pocos relatos testimoniales por parte de estos actores, hijos de militantes o personas desaparecidas y ejecutadas, mientras que en el país vecino se pueden observar modos muy diversos de aproximarse a la memoria de los padres y su activismo político –*La casa de los conejos* (2008) y demás testimonios escritos por Laura Alcoba; *Los topos* (2008), novela de Félix Bruzzone que plantea una forma ficcional y rupturista de acercarse al tema; *Aparecida* (2015), de Marta Dillon, que aborda la reaparición del cuerpo materno, entre otros–. Aunque no hay mucho material testimonial, sí se puede decir que ha habido bastante producción documental en la que se tratan estas experiencias, como *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2010); *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger-Hertz (2010); *Allende mi abuelo Allende*, de Marcia Tambutti Allende (2017), y también se ha producido lo que podría llamarse una literatura “ficcional” de los hijos, en la que se establecen ciertos nexos con los referentes históricos pero los textos oscilan entre la realidad y la ficción, sin decidirse por una voz propiamente autobiográfica.⁷

La “literatura de los hijos” en Chile es, pues, sobre todo un corpus de relatos que buscan mostrar, a partir de perspectivas o recuerdos de infancia, cómo se vivió en el país durante la dictadura y, en la mayoría de los casos, cómo esa experiencia se ha proyectado en el presente. Si bien no hay un registro testimonial, muchos

6 En marzo de 1985 tres miembros del Partido Comunista chileno fueron secuestrados por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOMCAR): Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Miguel Parada. Unos días después aparecieron sus cuerpos, degollados y con signos de haber sufrido tortura, camino al aeropuerto, en un sitio eriazo.

7 Una excepción es Rafael Gumucio, hijo y nieto de militantes, quien desde muy temprano escribe sus “memorias”: *Memorias prematuras* (1999) y *Mi abuela Marta Rivas González* (2013).

de estos textos recurren a retóricas y estrategias similares a las de la autobiografía, tanto por el relieve que adquiere el recuerdo personal como por el uso de materiales de archivo que complementan las historias narradas. Como ocurre también en el ámbito de las ciencias sociales, el locus memoria/archivo produce el “recuerdo de infancia” (Braustein citado en Castillo, Peña, Rojas y Briones, 2018) que es caracterizado como

... una narración que refiere a un tiempo pasado que incluye y reconstruye los vacíos de una experiencia vivida, en la que todas las coordenadas temporales y físicas del sujeto están desaparecidas o en ruinas, y sobre la que no es posible recuperar fácilmente la senda en la que aquello fue desapareciendo o cambiando (cuerpo, ciudad, aprendizajes, etc.) (p. 3).

Sobre estas ruinas del pasado los escritores delinean los sutiles destellos de una memoria personal, que impacta en la simbolización y construcción de una memoria colectiva. Esta labor tiene como fin implícito o explícito el esclarecimiento de los acontecimientos traumáticos que, con miras a su comprensión, integran una historia compartida, pero de oscura memoria. De ahí que el archivo cumpla una función determinante: se busca capturar no solo la evanescente experiencia vivida, sino también la totalidad de una época, a través de registros, objetos, marcas que permitan aclarar algunos contornos del pasado, aunque siempre sin definirlos del todo. La memoria objetual será particularmente abordada en este texto, en el que se analizará la memoria de las “hijas”, las novelas escritas por mujeres nacidas desde 1970 en adelante en Chile.

LA RELACIÓN PADRE-HIJA

Como se sabe, la violencia de las dictaduras latinoamericanas impactó fundamentalmente en la estructura familiar: la sistemática violencia estatal se tradujo en muertos, desaparecidos, exiliados y presos cuyas familias resienten hasta hoy las consecuencias del trauma. La literatura chilena ha representado algunos aspectos del mismo, desde la simbolización de la represión y la resistencia a la violencia en textualidades como las de Diamela Eltit o Pedro Lemebel, hasta narrativas que articulan historias con una perspectiva representacional, un rasgo que caracteriza a una parte importante de los textos que se publican hoy en Chile y que se agrupan bajo la denominación de “literatura de los hijos”. Entre estos últimos textos llama la atención la gran cantidad de narraciones que ilustran la relación padre/hija. Al mismo tiempo que describen la dictadura y sus consecuencias, dan cuenta del desarrollo de las subjetividades femeninas, por lo general en formación; estas subjetividades son afectadas de manera particular por la relación con el padre, incluso hasta la abyección. El dolor, la ausencia, la desaparición o el duelo por el padre, se manifiestan en cuerpos heridos, transformados, a veces desobedientes, que exhiben así su rebeldía ante el orden establecido, un orden en el que los padres operan como víctimas o victimarios y el

patriarcado se impone a través de las armas en la figura del dictador, último amo y señor de los destinos familiares.

Tal es el caso de la novela *En voz baja* (1996) y del relato “Había una vez un pájaro” (2013), de Alejandra Costamagna; la novela *Fuenzalida* (2012), de Nona Fernández; las novelas *Cercada* (2000/2014), de Lina Meruane y *Kramp* (2017), de María José Ferrada. En todas ellas la fractura de la imagen paterna se puede leer como clave simbólica y social (en cuanto crítica política a la dictadura patriarcal), pero también desde los acentos e intensidades de la construcción afectiva de lo cotidiano. La representación de las relaciones filiales pareciera buscar una resolución del trauma infantil, a veces instaurando una voz donde antes hubo silencio, o también interpelando directamente al padre o fabulando su presencia.

Se trata de narraciones ficcionales, con algunos rasgos autobiográficos⁸: podrían ser agrupadas bajo el rótulo de “autoficción”, un concepto que en contextos socioculturales como el de Chile, donde la violencia de Estado fue seguida de un largo silencio y encubrimiento de los crímenes ejecutados por la dictadura, adquiere un sentido particular.

La autoficción pone de relieve hasta qué punto el relato de la vida es creativo y por momentos desapegado de la moderna idea de “objetividad”. Incluso las autobiografías clásicas son narradas desde el apego, los afectos, las preferencias, la desmemoria, los anhelos, inseguridades y posiciones que nos llevan a jugar con el relato. Es en el siglo XX que los autobiógrafos se hacen progresivamente más conscientes de esta situación y emerge el concepto de autoficción (Doubrovsky, 1977) para señalar esta relación ambigua con el pasado y con la identidad del yo. En el caso de las escritoras, Madeleine Ouellette-Michalska ha señalado que a ellas les acomoda esta modalidad, ya que la mujer ha ocupado históricamente un lugar entre la ficción y la realidad (citada en Casas, 2017, p. 42); por otra parte, explica Ana Casas, la autoficción funciona como un

... espacio propicio a través del cual reconstruir identidades fragmentadas o perdidas, algo que incumbe de manera particular a las mujeres, sometidas por mucho tiempo a las estructuras del patriarcado e impelidas a buscar modos de individualización frente (y contra) esas mismas estructuras” (2017, p. 42).

8 Al corpus que aquí trabajo se podrían agregar otros títulos de la última década, como *Correr el tupido velo*, de Pilar Donoso (2009), o *Estampas de niña*, de Camila Couve (2018). En ambos se interroga o cuestiona a la figura paterna (el novelista José Donoso y el pintor y escritor Adolfo Couve, respectivamente). Sin embargo, dada la fama de ambos, gran parte de la prensa y los artículos periodísticos que presentan estos textos ponen un énfasis en su carácter testimonial, a diferencia de lo que ocurre con los relatos que aquí abordo, donde se observa una mayor ambigüedad no solo textual sino también en los paratextos. Ahora bien, al menos en el caso del libro de Camila Couve, el tratamiento que se le da a la memoria es de carácter bastante fragmentario e impreciso, muy en la línea del trabajo de las autoras que abordo.

Este filón autoficcional, vinculado a la complejidad de la escritura femenina y a la necesidad de reconstrucción de algo que se presenta fragmentado y reprimido, adquiere aún más sentido cuando se aborda el corpus latinoamericano posdictatorial. Mariela Peller (2016) utiliza, por ejemplo, el concepto de autoficción para analizar relatos de hijas de desaparecidos (Ángela Urondo Raboy, Albertina Carri, Marta Dillon). La función que esta modalidad narrativa tiene en los casos particulares de estas hijas es la de permitir reconstruir una historia sobre la cual se desconocen muchos elementos:

Sostengo que la selección de la autoficción por parte de estas autoras se vincula con la experiencia de ser hijas de desaparecidos, que supuso una falta de saber sobre sus orígenes y sus filiaciones, un escamoteo de información que las condujo hacia una condición de búsqueda constante (de información, del cuerpo de los padres, de cierto saber sobre sí mismas y sus progenitores) y la consiguiente necesidad de elaboración de un trabajo de duelo (Peller, 2016, p. 76).

En este sentido, argumenta la autora, la disolución de las fronteras entre realidad y ficción, entre testimonio y novela, “posibilitan un trabajo con la memoria y a la vez una apertura al presente, trabajan como lo hace la memoria, con fragmentos, restos, discontinuidades” (p. 76). En el caso de los textos que aquí se abordarán también se advierte una disolución de las fronteras genéricas, con un predominio del silencio, lo onírico y el fragmento para narrar historias que apuntan también a un pasado violento, que tuvo como consecuencia, en la mayoría de los casos, la disolución de los vínculos familiares.

Por otra parte, y si bien no pretendo aquí dilucidar el estatuto ficcional/referencial de estos textos con miras a darles una clasificación, se podría decir que la mayoría de ellos se estructura a partir de elementos muy propios del llamado “relato de filiación”, descrito por Dominique Viart (2009) como una forma textual que a partir de los años 80 tomó el lugar de autobiografías y autoficciones en Francia, para interrogarse ya no por el sujeto, sino por los misterios de su herencia familiar, en un juego que privilegiaba la “anterioridad” a la “interioridad” del relato autobiográfico clásico. Esta figura ya ha sido trabajada por Sarah Roos (2013) para describir la narrativa chilena de posdictadura. Un aspecto central de esta forma de escritura es la existencia de un secreto familiar en torno al cual se teje el argumento y hacia el que tienden consistentemente los personajes, que buscan revelar aquello oculto o blindado. El secreto del relato de filiación tiene mucho de lo que Mary Luskin Friedman (2014) llama, siguiendo a los psicólogos Nicolas Abraham y Maria Torok, “la cripta”, ese espacio o “tumba intrapsíquica” en el que se ha encapsulado un duelo insatisfactorio, no resuelto, que perturba con sus silencios a los descendientes de una familia que ha padecido experiencias como la guerra, la tortura, el encarcelamiento de uno de sus miembros.

En estos relatos, los objetos y la vida material animan e impulsan la reconstrucción de un pasado apenas vivido como presente: una “profunda superficie”,

como la denomina el filósofo Sergio Rojas (2015), que constituye un modo de interpretación histórica, pero sobre todo, en el caso de estas narradoras y sus protagonistas, una manera de darse a sí mismas una representación del presente y de performar una identidad. Los objetos son huellas mnémicas que en su cotidianidad sublimizada refieren metonímicamente a la presencia/ausencia paterna: fotografías, tableros de ajedrez, cadenitas con toros o dragones pendiendo del cuello, cartas, automóviles y un catálogo de ferretería son los fetiches que las hijas narradoras o protagonistas de estos relatos ponen en el centro de sus indagaciones, buscando resolver las ecuaciones familiares y sociales que llevaron a sus relaciones filiales al fracaso, la ruptura o la muerte.

La suma de estas lecturas contradice el ya instalado lugar común que describe a la literatura de los hijos como un producto editorial despolitizado, en el cual los personajes parecen ajenos al espacio público y a las discusiones políticas. Para Juan Armando Epple (2006), por ejemplo, la narrativa reciente se orienta, “por el sueño de la filiación, por la búsqueda secreta de una suerte de pacto o ‘concertación’ intergeneracional” (p. 108) que dialogaría –en su opinión– con los pactos desafortunados realizados por el gobierno concertacionista bajo la llamada “transición” chilena a la democracia. Mary Luskin Friedman (2014) plantea que la gran mayoría de los textos de los nacidos durante los años 70 en Chile evitan cuestiones políticas; sostiene que con algunas “notables excepciones” se enfocan en familias arruinadas e intimidades fallidas, y que predomina –aquí retoma una idea de Epple– el *topos* de la familia disfuncional. También cita a José Bengoa, para quien este giro al mundo privado familiar tendría su origen en el terrorismo de Estado que impactó a Chile durante 17 años. Este marco, sin embargo, nos obliga a pensar el lugar de la política en la construcción afectiva y viceversa; en cómo los afectos –lo que Ticineto Clough y Halley definen como “las capacidades corporales de afectar y ser afectado o al incremento o disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, captar y conectarse” (citado en Del Sarto, 2012, p. 47)– impactan en la construcción social de lo político. Sobre las narrativas recientes en Latinoamérica, dominadas por la violencia, escribe Ana del Sarto (2012): “Si la violencia es la vida misma, ¿cómo explicarla sino a partir de una indagación sobre los afectos?” (p. 43).

No parece demasiado arriesgado plantear que las autoras analizadas en este artículo resultan más explícitas que sus colegas varones en lo que se refiere a denunciar esta violencia vinculando lo afectivo y lo político, indagando para ello en el espacio familiar y sus cuerpos generizados: la reflexión sobre el género aparece en estos textos de la mano con la narración de la violencia y el silencio. Esto es menos evidente en autores como Alejandro Zambra (2011), Álvaro Bisama (*Ruido*, 2012), Leonardo Sanhueza (*La edad del perro*, 2014), Gonzalo Eltesch (*Colección particular*, 2015) y otros que han escrito también con una mirada que retrotrae a la infancia y adolescencia, sobre la época de la dictadura.

UN PADRE ES UNA BOMBA DE TIEMPO

Un relato inaugural de esta “literatura de las hijas” es *En voz baja* (1996), novela de Alejandra Costamagna. Su protagonista, Amanda, tiene entre 12 y 14 años y enfrenta el encarcelamiento de su padre, Gustavo, por actividades aparentemente subversivas. Mientras él se encuentra encerrado, la madre de Amanda, Cali, comienza una relación con Lucas, compañero político de Gustavo. Este es uno de los secretos con que Amanda y su hermana deben aprender a lidiar, siempre “en voz baja”, que es como se producen también muchas de las conversaciones de esta familia quebrada, cuyo padre acabará yéndose a México para finalmente suicidarse, sin que las niñas puedan despedirse de él.

La relación de Amanda con su figura ausente y traicionada remite al complejo de Electra, ya que por momentos parece dispuesta a ser una especie de hija/amante, que establece su relación con el padre ausente a través de una serie de fetiches –como las cartas que él les envía desde la cárcel a ella y a su hermana, la fotografía antigua en que él aparece arengando a una multitud politizada o las mariposas secas que desea enviarle en una carta que nunca llega a escribir–. La relación incestuosa se explicita o insinúa en diversas imágenes, desde el gesto aparentemente inocente de sentarse en sus rodillas, o pensar que la voz de su padre se parece a la “Anthony”, el novio de “Candy”, hasta plantear, decidida: “pensé que si estuviéramos en el mismo país, si nuestras edades no fueran tan distantes y si a mí me gustara un poco más la cosa, le hubiera propuesto a mi padre que me iniciara” (pp. 151-152). “La cosa” es el eufemismo para hablar de una sexualidad latente a lo largo de la narración de Amanda, quien se encuentra en la pubertad.

En la foto paterna que ayuda a Amanda y a su hermana a sobrellevar la ausencia del padre, él aparece con “el mundo a su haber” (p. 28). Virginia, la hermana mayor de Amanda, comenta que parece “un héroe” (p. 28),¹⁰ imagen que contrasta con el insistente recordatorio que hacen los demás personajes, que recuerda la cantinela derechista que durante los años de dictadura se usaba para justificar las violaciones a los derechos humanos: “no era un santo”. Aunque la madre alude al padre como un fantasma, Amanda insiste en mantener viva su figura, al mismo tiempo que ella y su hermana van descubriendo la sexualidad, ya sea espiando a su madre con Lucas, o indagando ellas mismas en sus cuerpos, que se tornan hasta cierto punto abyectos, como un reflejo del desmoronamiento familiar. Así, por ejemplo, Amanda imagina la escena, a la que tiene solo acceso parcial, en que su prima, quien vive una situación familiar parecida a la suya,

9 Serie televisiva japonesa melodramática de gran éxito entre las niñas chilenas en los años 80.

10 Berta, la tía de las niñas, y Carmen, empleada en la casa donde ellas viven con sus madres, también discuten si Gustavo y Ramón, el marido de Berta también preso, son o no “héroes” o “santos” (pp. 24-26).

se corta los pezones a modo de protesta contra su madre. La propia Amanda experimenta también esta rebelión del cuerpo cuando decide dejar de comer y manifiesta una conducta bulímica, como un modo de expresar su desacuerdo con la ausencia paterna.¹¹ Así pone de manifiesto una suma de interrogantes y malestares que apuntan a cómo convertirse en una mujer, cómo ser una hija, cómo sobrevivir a un duelo no declarado.

El relato de Costamagna muestra fundamentalmente la confusión que sufre Amanda no solo como hija sino también como una mujer que se está descubriendo a sí misma en cuanto tal y que también comienza a pugnar con los mandatos sociales que coartan a las mujeres. Nota aparte merecen los sueños de Amanda en los que el padre aparece discutiendo con otros hombres si las mujeres “tienen dueño” o si son “del mundo, hijas de la vida”. En este sueño el padre defiende, ni más ni menos, la idea de que su exesposa, Cali, tiene dueño, pero los demás se burlan de él. Amanda cree que este sueño ha surgido de sus lecturas escolares y de la idea que en ellos se plantea, de que “por su condición natural, la mujer siempre tenía a un hombre como eje de su vida” (p. 123). Si bien sueña con esto, a Amanda la horroriza esta concepción de la mujer, considera que propone una “naturaleza amortajada” (p. 123). Sin embargo, ella experimenta esta dependencia respecto de la figura paterna. El afecto que siente por su padre hace muy difícil zanjar si ella desea esta dependencia para sí misma o no. Hasta el final del relato se insiste en un *leitmotiv* que da cuenta de la obsesión que la niña siente por el padre: Amanda quería enviarle mariposas en una carta para que él las sintiera en el estómago, uno de los tantos guiños a la relación ambigua que sostiene con su figura. “Le voy a pegar mariposas al lado del ataúd” (p. 172) dice para cerrar esta historia sombría, en la que a raíz de la muerte del padre Amanda parece desistir de la vida (“Después moriría un poco en cámara lenta y ya no hablaría más”, p. 172). Se ha cerrado por completo la posibilidad de que el padre retorne para hacer justicia en el interior del grupo familiar, o para poder entablar una relación con él, como las que fantasea cuando lee sus cartas y ve sus fotografías. Él ya nunca volverá.

En el cuento “Había una vez un pájaro” (2013), Costamagna retoma esta historia y la reescribe por completo,¹² buscando rescatar lo esencial de aquella primera novela, escrita casi veinte años antes. Ella misma lo explica en una breve nota: “mi mayor distancia era con el tono. Yo ya no me escuchaba ahí, en esa

11 La niña dice que para escribirle a su padre necesita concentrarse y la comida “la turba”. Las alusiones a que está delgada, con diez kilos por debajo de su peso normal, son frecuentes en la novela: “Frente al espejo del baño me di cuenta de que el hueso de la cadera sobresalía del resto (...) mi madre dio tres golpes en la puerta para avisarme que el almuerzo estaba listo. A la mierda con sus sandwichs de queso y jamón” (p. 127).

12 Ya antes (2013) había abordado este texto, con otros énfasis, en una reseña publicada por *Revista Dossier*, <http://www.revistadossier.cl/el-retorno-de-las-hijas/>.

voz baja que no me parecía nada de baja por lo demás” (p. 68). Esta reescritura implica eliminar una gran cantidad de diálogos, situaciones y personajes, pero también la reescritura del final se torna más metafórica y sutil. Además de una serie de otros cambios (supresión de algunos narradores y personajes, el cambio de México por Argentina, una muerte del padre más enigmática, tal vez asociada a la violencia política), en esta versión la hija vive una experiencia de dislocamiento violento: después de recibir la noticia de la muerte del padre enloquece encerrada en el baño donde no solo habla de morir, sino que efectivamente procura matarse, en una situación que combina erotismo, locura y muerte:

Podría encerrarme sola y mirar mi esqueleto en el espejo. Y perder la vergüenza y deslizar mi mano por las piernas, por la cintura, por los pechos. El movimiento podría ser como si frotara un anillo para calentarlo y sacar un orzuelo. Jadearía un poco frente al espejo y pondría la boca en forma de u. El vapor de mi aliento empañaría el vidrio y me haría sentir ridícula. Y me taparía los oídos para no escuchar esos gritos que vienen de afuera, ese timbre machacoso que interrumpe la visita de mi padre (p. 68).

El padre fantasmagórico se filtra por la llave del gas, “si abro la puerta, mi padre puede escaparse con el aire” (p. 68), manifiesta, y luego se dirige a él:

Mejor me acerco al calefont, soplo la llama y te abrazo de una vez. Escucho cuando dices en un hilo de voz que mis huesos son astillas clavadas en tu cabeza (...) Te consuelo –un padre es una bomba de tiempo, padre. Y entonces rescato las mariposas disecadas del mismo escondite en el que guardo tu carta y me siento al lado del cajón, al lado de la tina, a ver si reaccionas, si sientes al fin mis cosquillas en tus huesos transparentes (p. 68).

Un padre es una bomba de tiempo: su desaparición ha congelado el transcurso natural de la vida, de la sexualidad, de las relaciones con los otros y ha dejado a esta hija en el limbo de un presente sin puntos de referencia, agobiada por su propia, desbordada sexualidad.

CARNADA

Erotismo y muerte son asimismo los ejes de *Cercada* (2000), de Lina Meruane. Llama la atención que en la primera edición de esta novela por editorial Cuarto Propio, aparezca el rostro de la autora en portada, lo cual podría llevar a una lectura referencial del texto.¹³ Ahora bien, los mecanismos metatextuales empleados en la narración la ponen a resguardo de cualquier interpretación dogmática y objetivista, ya que la protagonista se llama Lucía

13 Para este análisis se ha empleado la edición de 2014 de editorial Cuneta, en la que aparece un prólogo de mi autoría, “Las armas o las letras”, en el que analizo el texto sin centrarme en la “literatura de las hijas”.

y si aparece el nombre de la autora –“Meruane”– es para designar a una directora de cine que dirige a los personajes de este drama con cierta distancia de ellos. Aun así, es interesante la trama intratextual que va tejiendo la autora entre esta y otras de sus ficciones, en las que aparecen algunos rasgos autobiográficos y el juego onomástico es una constante (por ejemplo, en *Sangre en el ojo* (2012) la protagonista es “Lucina”, pero su pseudónimo como escritora es “Lina”).

Lucía enfrenta desafiante a un padre con galones de alto mando militar, el Comandante Camus, quien es el responsable de la tortura y asesinato del padre de los hermanos Manuel Merino y Ramiro Hernández cuando estos eran niños. Años después de ese hecho, Lucía se empareja con uno y con otro, sin saber la historia violenta que los hermanos callan y recuerdan. Parece atraída por esta trama, porque, como se la describe, Lucía se siente cautivada por “los protagonistas enigmáticos e inflexibles. Le atraía la traición, la mentira, lo tortuoso: aquello inexplicable como tantos acontecimientos de su propia infancia, los finales ambiguos” (p. 42).

De niña Lucía sufrió la ausencia de su madre, de la que solo le cuentan que “*se perdió*” (en cursiva en el original, p. 40); es por esta razón que ha sido criada sobre todo por la abuela paterna, mujer de hierro, viuda “de otro notable militar” que le enseña “los modales de una señorita bien educada, el vestir discreto, el eterno rosario matinal” (p. 40). La nieta, sin embargo, se acerca a otra forma de legado de la abuela, ya que ella, que ha ejercido como fiscal, tiene un tesoro escondido en la buhardilla de la casa:

... fascículos no encuadrados de la historia de ese otro Chile (‘el que valió la pena, Luciita, porque el Chile de reciencito fue un mal parche que los militares tuvieron que remendar’, te decía, un poco senil), y el vestido de novia de tu madre, y un plateado arbolito navideño donde tú solías colgar diminutos soldados de plástico marengo, y varios manuscritos de las novelas policiales que escribía el hermano de tu abuela, y libros: por todas partes tomos en perfectas condiciones revueltos con cuadernillos deshilachados (pp. 40-41).

La alusión a un lejano pariente escritor y esos cuadernillos deshilachados son la dudosa herencia de Lucía, o la herencia que ella ha decidido que debe prevalecer por sobre la proximidad al mundo de las armas. Contrariamente a su abuela, que rompía los libros para poder transportarlos con más facilidad, Lucía no rompería jamás uno: son su tesoro. A Lucía le “desesperan las palabras cortadas, las frases sin final. Personajes recortados (como tu madre), fragmentos, la reverberación de tu abuela en cada uno de sus objetos” (p. 41). A diferencia de lo que ocurre en los relatos de Costamagna, en los que el fetiche es la foto del padre idealizado y erotizado, en *Cercada* los fetiche son los libros, a los que Lucía accede a través de la historia familiar, pero también del encuentro con uno de los hermanos opositores al régimen, que atiende una librería. Cigarrillos y

libros circulan entre los personajes del mismo modo que fluyen la tensión sexual y la violencia.

En más de una ocasión se compara al padre de Lucía con los hermanos Manuel y Ramiro, una asociación interesante en este relato en que los libros se vinculan no solo al conocimiento sino también al erotismo. En un parangón literario con Manuel, se dice del Comandante que también ha sido un ávido lector, interesado “por tratados de inteligencia militar, por la historia de los ejércitos prusianos, por las estrategias bélicas de las guerras mundiales, y devoraba artículos sobre Seguridad Nacional que de vez en cuando aparecían en el principal diario del país” (p. 44).¹⁴

Las relaciones padre/Pinochet e hija/ciudadana afloran en distintos momentos de esta narración, en la que se combinan la segunda y la tercera persona para ir configurando una suerte de película que, como se revela en las páginas finales, dirige “Meruane”. El carácter metaficcional del relato, los diálogos impostados, el carácter de tesis que se imprime a muchos de los diálogos y el hecho de que los personajes parezcan movidos en una especie de partida de ajedrez (el padre militar es un experto e intenta, sin éxito, que su hija juegue con él), matiza o atenúa el dramatismo que podría tener esta historia de traiciones, violencia y erotismo, para proponer más bien una lectura de los años de la transición, la década de los 90, en los que una mujer como Lucía se encuentra cercada entre los reclamos y órdenes del padre y sus amantes. Por su filiación debe enfrentar la mirada de sospecha de quienes la rodean, en el entorno literario e intelectual al que busca pertenecer. Tanto unos como otros la ven o la convierten en una carnada para atraer al enemigo, para tenerlo vigilado, y tratan de manipularla e infantilizarla; el padre no cesa de insinuarlo o repetirlo: «No entiendes, no eres más que una niña» (p. 60). Manuel, Ramiro y el Comandante Camus ofrecen diversas versiones de un machismo autoritario; cada uno busca poseer a Lucía de algún modo y ella descubre que necesita dejar de ser la carnada, que necesita dejar de tener miedo para poder liberarse, romper el cerco:

Por un momento creyó ver en Manuel el rostro severo de su padre diciendo, déjate de tonterías Lucía, el juego consiste en desorientar al contrincante, en no mostrarle nunca que le temes. Ganas cuando el adversario cree que está ganando. Cazas cuando la presa se siente acorralada, pero debes hacerle creer que el cerco está a sus espaldas y que tu arma está cargada y que eres más fuerte (pp. 73-74, las cursivas son del texto).

Del modo en que las infantas Blanca y Gretel huían al bosque en el primer libro de relatos de Lina Meruane, *Las infantas* (1998), en *Cercada* la protagonista

14 Esta descripción se asemeja a la que hace el periodista Juan Cristóbal Peña en *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet* (2013), donde el dictador aparece como un escritor militar frustrado y envidioso, gran lector de tratados de historia e inteligencia militar.

intenta huir de las marcas y herencias familiares que la condenan a ser una “niña”, haciéndose a sí misma letrada, lectora, amante de libros y lectores, lectora de pasados ajenos. La opción por los libros, sin embargo, es riesgosa. Un marcapáginas metálico aparece con insistencia en los sueños de Lucía. Es de Manuel, el librero. Él la seduce a través de gestos que conjugan seducción y tortura.

Él humedeció los labios de Lucía con la lengua.

Ella lo dejó apagar el cigarrillo sobre su pecho (p. 71).

(Lucía sentándose sobre el mesón; Lucía remangando su falda alrededor de la cintura, apoyada sobre frías portadas de novelas, a oscuras, mientras Manuel blandía un marcapáginas. Con el canto filoso le acariciaba los muslos por dentro). (...) La brasa de su cigarrillo barría el vello de mi antebrazo; yo cerraba los ojos y aspiraba el humo suyo y mío. Pelusas en el cuello. Olor a quemado) (p. 57).

Lucía no se resiste a esta relación o a estas fantasías sadomasoquistas, tampoco enfrenta a su padre, que la tiene bajo vigilancia. En muchos sentidos se comporta como una prisionera, que debe sobreponerse a la seductora y peligrosa oposición entre las armas (el padre) y las letras (Ramiro y Manuel), manifiesta a lo largo de todo el texto, con algunos cruces: las armas derrapan en las letras y viceversa. Manuel y Ramiro son los letrados, pero también llevan armas, particularmente en la escena que convoca a todos los personajes en un mismo espacio cerrado. Lucía se aferra a la herencia letrada de su familia paterna y no al legado militar. Estos entrecruzamientos relativizan y exhiben la multiplicidad de líneas que conforman la trama del presente y del pasado chilenos, las incertidumbres que agobian a los actores de esta historia y su patológica experiencia con los legados familiares, sociales y culturales.

Cuando *Cercada* apareció, hace casi veinte años, los críticos de entonces resaltaron sus interesantes rasgos estructurales, como la introducción de un lenguaje cinematográfico con cortes, diversidad de escenas y también tomas optionales, descartables. Pero faltaba vincular esa estrategia narrativa con la construcción de la memoria como proceso individual y colectivo. Sin duda, Lina Meruane, como Costamagna o Nona Fernández, fue pionera en trazar una perspectiva que hoy se ha vuelto habitual, incluso insistente, en la composición del *puzzle* literario chileno, y que probablemente sea mejor comprendida hoy que cuando publicó el libro por primera vez. Meruane incursionaba con este relato en la perspectiva de lo/as hijo/as de quienes vivieron directamente las iniquidades y los silencios de la dictadura, arriesgándose además a fabular una historia sobre la hija de un represor.

Los hijos e hijas requieren *saber* no solo para reconstruir una memoria colectiva, sino para poder integrar, ellos mismos, diversos aspectos de su experiencia individual. En este sentido espejean en el relato todo tipo de

comentarios metatextuales, que hablan de la estructura quebrada del texto como espejo de la memoria: “Ahora no hay más que un espejo roto en el que podemos mirarnos todos juntos” (p. 94), dice Lucía con humor melancólico, sabiéndose “cercada” por su padre, sus amantes, la dictadura, el pasado.

MATERIALES ADJUNTOS

Una mujer, madre de un hijo pequeño, Cosme, descubre una foto en la basura del vecindario. Cree reconocer en ella a su padre, que la abandonó cuando era niña, y del cual no conoce su paradero actual, a más de treinta años de haberlo visto por última vez. Su condición de “huacha”, estigma social en los años 70/80 (período en el que se produce el abandono), unida a un accidente que deja a Cosme con un traumatismo encéfalocraneano, gatillan en *Fuenzalida* (2012) de Nona Fernández, una serie de recuerdos que se sumarán a otros discursos sobre la paternidad y los padres en tiempos de dictadura: textos en los que se recuerda, por ejemplo, el acto de sacrificio de Sebastián Acevedo, quien en tiempos de dictadura se quemó a lo bonzo para reclamar por sus dos hijos desaparecidos; el reencuentro entre padre e hija en un “culebrón” televisivo escrito por la protagonista, que se dedica a escribir guiones¹⁵; las paternidades de Ernesto Fuenzalida y Emilio Fuentes, opuestos ideológicos y a la vez antagonistas simétricos, como se deja ver ya en las iniciales de sus nombres. Es sobre estos dos personajes que se articula uno de los planos narrativos de *Fuenzalida*. Ambos son artistas marciales: uno de ellos es la víctima que intenta recuperar a su pequeño hijo, secuestrado por agentes de la dictadura; el otro, un victimario que ha debido abandonar a su hija a cambio de fortalecer su compromiso contra el marxismo. Esa hija bien podría ser la narradora de estos múltiples niveles diegéticos en los cuales el padre ausente adquiere dimensiones heroicas o siniestras, ya sea transformado en un artista marcial que lucha contra los esbirros pinochetistas o en un villano de película.

Mención especial en esta historia la tiene la foto del comienzo, un desecho, un vestigio o huella que le recuerda a esta hija que tuvo un padre y que hace años que no sabe nada de él. Se trata, además, de una foto que ella misma le sacó y le regaló: “Puede tener un poco más de cincuenta años. Lleva un cinturón anudado en la cintura. ¿Violeta? ¿Azul? No se distingue bien. El hombre me

15 Como la narradora de esta historia, la autora, Nona Fernández, también escribe guiones de telenovelas. Muchos de los materiales de archivo noticioso que emplea en esta narración fueron usados también para una serie televisiva nocturna en la que ella participó, simultáneamente a la escritura y publicación de *Fuenzalida: Los archivos del Cardenal*, transmitida por la televisión pública entre 2011 y 2014. Otras similitudes hacen posible hablar de una relación de identidad entre la novela autobiográfica y la autoficción, como por ejemplo que la protagonista, al igual que la autora, tenga un hijo, o que en el apellido de ambas se dé la combinación de consonantes F/N/Z/D. Ya antes he analizado esta novela, pero desde otra perspectiva, resaltando en ella las “escenas de lectura” (“Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual”, 2015).

mira desde la fotografía, posa para la cámara feliz, con una sonrisa entusiasta que deja ver todos sus dientes (...) Un par de patillas gruesas le enmarcan la cara y una cadena metálica le cuelga del pecho. Al final de ella hay un toro, Eso también lo recuerdo. Un toro de plata o de oro, no lo sé (p. 18).

La información que proporciona la imagen no es suficiente, dice: los colores son vagos, no se distingue el material con que está hecha la cadena y es difícil poder decir con precisión si este hombre vestido con kimono fue el que ella efectivamente conoció, y del que cree recordar gestos, olores, palabras. Entre los objetos descritos destaca la cadena de toro, que se transformará en un dragón cuando se presente al lector la historia ficcionada por la hija, la de un padre artista marcial que se rebela contra la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). El toro es un símbolo de virilidad; el dragón, en tanto, es un animal imaginario, fantástico, por el que Cosme –hijo de la protagonista– siente total fascinación. El padre que lleva a un dragón en el pecho adquiere él mismo las características fabulosas del animal legendario.

En busca de más información que le permita reconstruir el pasado, la narradora acude a su madre. Ella no solo le niega esa información, sino que además ha recortado el rostro paterno de todas las otras fotografías de su infancia:

Me pregunto a dónde habrán ido a parar todas las cabezas de Fuenzalida que mi madre tijereteó de sus fotos. Imagino un grupo grande tirado en el tarro de la basura de su cocina. Muchas caras de Fuenzalida mirándome desde ahí dentro mezcladas con cáscaras de huevo y restos de arroz (...) Fuenzalidas tristes, enojados, divertidos. Fuenzalida joven. Fuenzalida héroe, villano. Cómprlice y adversario. Ángel y demonio. Las dos y mil caras de la misma moneda (p. 137).

Estas imágenes del padre constituyen lo que la narradora, guionista con una fórmula probada para escribir sus culebrones, llama los “materiales adjuntos”: “Con cada una de estas caras yo podría construir una historia. Articular el perfil de uno o varios personajes. Esos rostros serían como los Materiales Adjuntos de mi sigla del éxito. M.A. Puntos de partida reales para entrar en la historia” (p. 137).

Al final del libro la narradora cuenta que supo que escribiría sobre Fuenzalida cuando su madre le dijo que había muerto: “Supo que sería una historia extraña, que el título lo daría su apellido y que, aunque fuera de un lugar común espantoso escribir sobre él, no me quedaba otra alternativa” (p. 259). Y explicita su estrategia narrativa: “el punto de partida sería una foto que me llegó a la casa y que efectivamente fue la llave para entrar a este relato. Uno de mis materiales adjuntos reales, no inventados” (p. 260). Este texto del último apartado de la novela, “Dragones de basura”, funciona como un epílogo que remite a una suerte de pacto referencial, en un texto que hasta aquí había conducido a los lectores a través de la ficción, el montaje discursivo, el fragmento. La basura aquí es un índice de lo real, el lugar desde el cual es posible (re)construir la historia o, más bien, la memoria del pasado.

Entre los materiales adjuntos efectivamente utilizados en esta novela y señalados con ese nombre están, por ejemplo, los que se presentan como archivos sobre la muerte de Sebastián Acevedo, quien a través de su sacrificio consiguió que su hija fuera liberada y que su hijo saliera de un centro de detención clandestino para pasar al sistema de la justicia ordinaria. La materialidad del archivo –particularmente del archivo familiar arrasado de la protagonista, una serie de fotos incompletas o desechadas– constituye el punto de arranque para toda narración que intente configurar uno o varios posibles sentidos a la historia, cuyo secreto, en este caso, es por qué el padre abandonó a la hija. Las respuestas fantaseadas giran en torno a la trama política, ya que el abandono fue contemporáneo a los peores tiempos de la dictadura: ¿fue el padre una víctima o un victimario? ¿Se pareció más al espantoso nacionalista Emilio Fuentes o al Ernesto Fuenzalida justiciero de su fantasía, que ha construido a partir de la foto del artista marcial y también –hay que decirlo– de uno de los pocos recuerdos que conserva? Se trata, a juzgar por el relato, de un recuerdo “real”, o al menos así procura distinguirlo la narradora. Si bien no tiene del todo claras las circunstancias, sabe que su padre la cuidó una vez que estaba enferma y que juntos vieron una película que ella describe y que el lector reconoce como *Operación Dragón*, de Bruce Lee. No logra recordar cómo terminaba, pero lo que importa es otra cosa:

Supongo que lo que pasó después fue que me dormí al lado de mi padre real. Me acurrucué tomando sus manos reales, esa única vez que cuidó de mí realmente, y tapada por el chal de cuadrillé real, oliendo su perfume real, a lo mejor sintiendo el peso de una caricia real, me olvidé del combate, dejé atrás la pelea y entré en el sueño (p. 247).

UNA CASA CONSTRUIDA CON PRODUCTOS KRAMP

En *Kramp* (2017), de María José Ferrada, una mujer, “M”, recuerda sus años de infancia junto a su padre, “D”, un vendedor viajero de productos de ferretería, y su madre, que aparece distraída, silenciosa, visiblemente afectada por una situación del pasado en la que no participan ni la niña ni el padre. Este último comienza a llevar a su hija consigo al trabajo. Ambos descubren que esta compañía resulta beneficiosa para el negocio y deciden armar una suerte de “sociedad”, en la cual M se presenta alternativamente como ayudante, empleada o efectivamente como socia, como par de su padre. La narradora se recuerda a sí misma como una niña/adulta que fuma, bebe, toma café y simula situaciones frente a los clientes, para que ellos comprendan por empatía o compasión.

En compañía del padre la niña va construyendo su relato formativo: abandona progresivamente el colegio e inventa un sistema para eludir el control materno y escolar, y comienza a aprender no solo los avatares del negocio de la venta, sino también una epistemología paterna basada en el catálogo de los productos de ferretería que venden, de la marca Kramp. M aprende, como suele

repetir su padre, que es “improbable (...) que una casa construida en un 80 % con productos Kramp se viniera abajo en caso de haber un terremoto o un tornado” (p. 17). Hasta aquí, lo que podríamos llamar la “picaresca” de *Kramp*. Lo que sigue es la historia de cómo puede llegar a destruirse este piso fundamental de creencias. El secreto de padre e hija sale a la luz, y aquí la dictadura es mucho más que un telón de fondo, ya que impulsa y precipita los acontecimientos familiares.

En sus viajes M y D suelen llevar a un fotógrafo, “E”, amigo del padre, quien se presenta como un cazador de fantasmas. Lo que hace realmente es buscar evidencias, huellas de los desaparecidos. Osamentas. E descubre los huesos de un grupo de desaparecidos y le pide al padre de M que lo vaya a buscar en auto al pueblo del hallazgo. Le dice que lleve a la niña, para que su presencia los ayude en los controles policiales. La aventura terminará mal para todos: para E, que es asesinado; para D, que es detenido y torturado, para M, que se desmaya en la plaza del pueblo, queda abandonada allí y es descubierta por los vecinos. Este hecho provoca un derrumbe: la madre vuelve del limbo en que habitaba producto de la desaparición de su primer amor (en un giro dramático se descubre que sus huesos se hallaban entre los que encontró E), se hace cargo de la niña y la aleja de la irresponsabilidad paterna. Construyen una nueva vida, pero para la niña es imposible salir del derrumbe:

Lo recordé, tantas veces, diciendo que era imposible que una casa construida en un 80 % con productos Kramp se viniera abajo, en caso de haber un terremoto o un tornado, y supe que el mío era uno de esos casos desafortunados que cabían dentro de la impropabilidad. Porque había venido el terremoto, el temido tornado, y mi construcción, hecha en un 95 % con productos Kramp, era ahora un cerro de palitos (p. 123).

La historia, contada en primera persona y con algunos matices autobiográficos (como el uso de la inicial “M”, de María, o la aparición sesgada del nombre del padre de la autora en un carnet, utilizado para la portada del libro) se articula a partir de breves historias no solo del padre y L sino también de los otros vendedores que van conociendo en los viajes, un ejército de vendedores-cuentistas, que exaltan la función fabuladora y cuyas historias aparentemente extraordinarias solo encubren la soledad y la precariedad en la que viven.

A lo largo del relato, la niña vive una serie de epifanías, las que en su gran mayoría tienen que ver con la fugacidad de la vida, con la presencia de los fantasmas, con la ominosa sensación de estar rodeada de ellos:

Mirando el plato de sopa de espárragos, tuve una epifanía, la primera de mi vida (...) Del plato salía un hilo de vapor y se transformaba en un fantasma del tamaño de mi pulgar. A ese primer fantasma lo seguía un segundo, un tercero, un cuarto fantasma. / La caravana brotaba de la sopa y se movía por encima de la mesa, intentando comunicarse con el más acá. Pero no lo lograban. Pobres (p. 58).

El contexto de estos hallazgos infantiles, como se ha dicho, es la dictadura. La epifanía recién citada afecta tanto a su madre como a E, ambos sentados a la mesa, deudos que no logran resolver el duelo de los desaparecidos.

La melancolía predomina en la narración, donde casi todas las presencias acaban por tornarse evanescentes: “D y yo (...) nos quedábamos quietos y comenzábamos a perder, primero los colores, luego los contornos. Nos habíamos vuelto argollas de humo. Y nos desintegrábamos al cruzar el cielo de la ciudad” (p. 111). Incluso los mismos productos Kramp desaparecen: la empresa se retira del mercado y la hija lo descubre cuando acompaña a su padre por última vez en la venta, a varios años de su separación. Él intenta ocultarlo, pero el fin del mundo que construyeron juntos es irremediable: “Habíamos estado profundamente unidos por un catálogo de productos de ferretería: clavos, martillos, ojos mágicos, tornillos. Pero ese catálogo ya no existía” (p. 126). Para M esto implica una suerte de derrumbe metafísico, personal. Es imposible mantener vivo al dios de la infancia, llámese este “el gran Carpintero”, como dice M, u otro nombre creado para pronunciar la felicidad y evitar el inminente derrumbe paterno.¹⁶

A MODO DE CONCLUSIÓN

Mientras en los textos de Costamagna los objetos vienen a sustituir al objeto amoroso (al menos, las cartas y fotos del padre), en Lina Meruane son instrumentos de dominación masculina (el ajedrez, los cigarrillos y hasta cierto punto, los libros) y en Nona Fernández, las huellas o rastros mnémicos que le permiten a la hija una indagación sobre el pasado, tratando de esclarecer su propia historia en un momento en que la narradora se asume como madre. Pero en *Kramp*, el objeto fundamental –el catálogo de ferretería– constituye un vínculo que trasciende lo afectivo: se trata de un tratado epistemológico y, fundamentalmente, una religión, transmitida por su padre. Una religión destinada al fracaso. En este sentido llama la atención cómo este relato conversa con el de Nona Fernández, cuando esta escribe sobre Fuenzalida: “Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es un acto de voluntad. Fuenzalida como una opción, una convicción necesaria que hay que sustentar de la misma forma como lo hacen las religiones o los partidos políticos” (p. 164).

Creer en el padre es un acto de fe, un salto al vacío. *Un padre es una bomba de tiempo*, escribe Costamagna. Una empresa desesperada que no termina bien, ya que todas estas narraciones revelan sentimientos de duelo, melancolía, impotencia frente al pasado, buscando, en mayor o menor medida, enfrentarlos y resolverlos. Las actitudes de las protagonistas son muy variadas: desde la

16 Abordé antes esta novela, con otros matices, en una reseña publicada por *Revista Santiago*, “Epifanías” (2017) <http://revistasantiago.cl/criticas/epifanias/>

postración de *En voz baja*, a la resolución que por medio de la imaginación y la creación logra darle la hija de *Fuenzalida* a su historia familiar, una historia “con final feliz”, como los culebrones que ella escribe para la televisión.

El análisis de estos textos contrasta fundamentalmente con otras lecturas realizadas por críticos que abordan la llamada “literatura de los hijos”, sobre todo con la de Ignacio Álvarez (2013), quien observa, por ejemplo, que lejos de la ausencia, el vacío o la destrucción, lo que acontece en estos relatos es lo que llama “el regreso de los padres”:

Vuelven los padres, parecen decirnos algunas narraciones recientes, y su vuelta significa intervenir en las tres dimensiones mencionadas más arriba: frente al determinismo identitario del “huacho”, unos hijos que buscan afiliarse a la tradición patriarcal; frente al ignorancia o al olvido del hecho traumático, una autoridad histórica que ordena e impone; frente a los vaivenes de la posmodernidad, un intento de anclaje para las incertidumbres del presente. (p. 2)

En su ensayo Álvarez se refiere a los “huachos”, descritos por el crítico Rodrigo Cánovas hace ya más de 20 años en su señero ensayo *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos* (1997), para referirse a la literatura de posdictadura publicada hasta entonces. En contraste con esa literatura él ve otra, en la que ya no se daría esta orfandad. Hay que decir que su corpus está integrado fundamentalmente por novelas escritas por hombres (Francisco Mouat, Álvaro Bisama, Jorge Baradit y otros), que describen relaciones paterno-filiales entre varones¹⁷. ¿Qué pasa con las huérfanas aquí descritas, huérfanas ya sea por opción o porque la situación política y social les arrebató al padre?, ¿las indagaciones de ellas efectivamente logran restituir una imagen ordenadora del mundo y la historia? Pienso que estas historias no resuelven las incertidumbres del presente: apenas dejan abiertas las heridas, no son conclusivas, no son restitutivas del pasado. Por el contrario, revelan un gran desacomo, en un arco que va desde la tragedia amorosa narrada por Costamagna, a la pérdida de puntos de referencia y el *afantasmamiento* vital descrito por Ferrada. Son relatos que dan cuenta de la vida afectiva, animada en todos ellos por objetos que sustituyen las certidumbres, indicios vagos que articulan la subjetividad, constituida por las experiencias no solo vividas, sino también imaginadas por los sujetos (Butler, 2007), en un proceso dinámico, que no concluye.

17 El texto de Álvarez fue presentado en las Jornadas *En el país de nunca jamás*, realizadas en 2012 por el Instituto de Estética UC. En esa ocasión el suyo era un corpus “más o menos extenso de narraciones escritas y publicadas especialmente durante los últimos diez o doce años”, en el que le parecía que “la figuración del niño huérfano ha estado sufriendo una inflexión”: “Quisiera proponer para las narraciones del presente una especie de retorno de los padres, y al decir padres me refiero en particular al pater, al varón, a la figura articuladora por excelencia en la tradición occidental” (p. 2).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, I. (2013). *Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente*. Ponencia presentada en las Jornadas En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de https://www.academia.edu/6931028/Vuelven_los_padres_niños_historia_y_autoridad_en_la_narrativa_chilena_reciente
- Amaro, L. (2013). El retorno de las hijas. *Revista Dossier*. Recuperado de <http://www.revistadossier.cl/el-retorno-de-las-hijas/>
- Amaro, L. (2014). Las armas o las letras (Prólogo). En L. Meruane, *Cercada* (pp. 7 – 19). Santiago de Chile: Cuneta.
- Amaro, L. (2015). Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual. *Revista de Humanidades*, 31, 77-102. Recuperado de <http://revista-humanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2015/09/ART.-LECTURAS-HU-A-CHAS-.77-102.pdf>
- Amaro, L. (2017). Epifanías. *Revista Santiago*. Recuperado de <http://revistasantiago.cl/criticas/epifanias/>
- Bisama, A. (2012). *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cánovas, R. (1997). *Novela chilena: nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Casas, A. (2017). Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe. En A. Tornero (Coord.), *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos* (pp. 41-58). Madrid: Síntesis.
- Castillo-Gallardo, P., Peña, N., Rojas Becker C. y Briones, G. (2018). El pasado de los niños: recuerdos de infancia y familia en dictadura (Chile, 1973-1989). *Psicoperspectivas* 17(2), 1-12. Recuperado de <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol17-issue2-fulltext-1180>
- Costamagna, A. (1996). *En voz baja*. Santiago de Chile: LOM.
- Costamagna, A. (2013). *Había una vez un pájaro*. Santiago de Chile: Cuneta.
- Couve, C. (2018). *Estampas de niña*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Del Sarto, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. *Cuadernos de Literatura*, 16(32), 41-68.
- Donoso, Pilar (2009). *Correr el tupido velo*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- Eltesch, G. (2015). *Colección particular*. Santiago de Chile: Laurel.

- Epple, J. A. (2006). La nación ausente en la nueva narrativa femenina chilena (Meruane, Fernández, Jeftanovic). En M. Moraña y J. Campos (Eds.), *Ideologías y literatura: Homenaje a Hernán Vidal* (pp. 107-124). Pittsburgh: U. of Pittsburgh.
- Fernández, N. (2012). *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Random House/Mondadori.
- Fernández, N. (2002). *Mapocho*. Santiago de Chile: Planeta.
- Fernández, N. (2013). *Space Invaders*. Santiago de Chile: Alquimia.
- Ferrada, M. J. (2017). *Kramp*. Santiago de Chile: Emecé.
- Gumucio, R. (1999). *Memorias prematuras*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Gumucio, R. (2013). *Mi abuela, Marta Rivas González*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Luskin Friedman, M. (2014). Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile's Political Memory. *Hispania*, 97(4), 612-622.
- Meruane, L. (2000). *Cercada*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Meruane, L. (2014). *Cercada*. Santiago de Chile: Cuneta.
- Meruane, L. (1998). *Las infantas*. Santiago de Chile: Planeta.
- Meruane, L. (2012). *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Random House/Mondadori.
- Peller, M. (2016). Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina. *Criação e crítica*, 17, 75-90.
- Peña, J. C. (2013). *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet*. Santiago de Chile: Debate.
- Querol, R. de. (13 de julio de 2015). Los niños de la represión chilena llenan los silencios. *Babelia, El País*, Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html
- Rojas, S. (2015). Profunda superficie. Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena. *Revista Chilena de Literatura*, 89, 231-256.
- Roos, S. (2013). Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos. *Aisthesis. Revista de investigaciones estéticas*, 54, 335-351.
- Sanhueza, L. (2014). *La edad del perro*. Santiago de Chile: Random House/Mondadori.
- Trabucco, A. (2015). *La resta*. Santiago de Chile: Tajamar.
- Viart, D. (2009). Le silence des pères au principe du “récit de filiation”. *Études françaises* 3(45) (*Figures de l'héritier dans le roman contemporain*), 95-112.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- Zúñiga, D. (2009). *Camanchaca*. Santiago de Chile: La calabaza del diablo.

**DE VÍCTIMAS Y COLABORADORES:
LAZOS FAMILIARES E IDENTIDAD EN EL CINE
DOCUMENTAL DE LA SEGUNDA GENERACIÓN EN CHILE**

Bernardita Llanos
Brooklyn College-CUNY, Estados Unidos

La relación entre estética, política y ética en la producción cultural de la segunda generación, hijos o parientes cercanos de las víctimas de las dictaduras del Cono Sur, ha sido una de las preocupaciones y rasgos distintivos en el cine documental y el llamado “cine de los hijos” junto a otras expresiones estéticas de las dos últimas décadas. La búsqueda del o la protagonista/narrador/a que la mayoría de los géneros realistas (testimonios, entrevistas, documentales principalmente) conlleva como parte de la historia narrada y la modulación de la identidad, crea una suerte de espacio microficcional del yo o espacio biográfico, como lo denomina Leonor Arfuch (2015), donde somos testigos de las fracturas de la propia identidad y la necesidad de enmarcar la experiencia en un relato que dé sentido (pp. 825-826).

Las diversas manifestaciones personales y políticas que el campo de la memoria muestra en Chile tienen como orden normativo la razón neoliberal, que luego de más de cuatro décadas ha reconfigurado todas las esferas de la existencia y enmarcado la conducta social dentro de parámetros predominantemente económicos. Sin embargo, a partir del 2011 la cultura del mercado y una sociedad donde lo económico predomina sobre lo social comienza a ser fuertemente cuestionada a través del movimiento estudiantil, que hasta hoy continúa con sus protestas y demandas resumidas en el eslogan No al Lucro. El cine documental también ha dado cuenta de los nuevos colectivos y subjetividades que se han generado en torno a los nuevos movimientos sociales, sus intervenciones en el espacio público y las protestas frente al

neoliberalismo y “al agotamiento posconcentracionista” como observa Iván Pinto (2019, p. 351).

Wendy Brown en su libro *Undoing the Demos: Neoliberalism Stealth Revolution* (2015) observa que en la razón neoliberal y en todos los dominios que gobierna prima el *homo economicus* (pp. 9-10). Sin embargo, a pesar y en contra de esta racionalidad que transforma todo lo que toca, el reclamo y la insistencia en la memoria del pasado reciente siguen vigentes, como lo demuestra la continua y amplia producción cultural de la generación de los hijos cuyos padres murieron o sobrevivieron a la dictadura y que hereda la violencia vivida, los silencios y las culpas sin haber tenido responsabilidad ni participación. En la generación más joven y a través del movimiento de los estudiantes, encontramos la resistencia y un rechazo social mayor a la cultura del mercado que los gobiernos democráticos heredaron de la dictadura de Pinochet y que continuaron con el mismo sistema económico. Michael Lazzara (2018) afirma que estos hijos e hijas de la dictadura han heredado un pasado complejo y sórdido del que generalmente quieren distanciarse desafiándolo a pesar de riesgos como la mitificación o la esquematización que esta posición puede entrañar (p. 131).

El libro *La imagen justa. Cine argentino 1980-2007* (2009) de la recientemente fallecida crítica Ana Amado plantea la vinculación entre la estética visual y la política del cine documental, por una parte, y la filiación familiar como elemento del marco narrativo del cine y otras expresiones estéticas de las generaciones jóvenes, por otra. En un contexto de búsqueda y de reconstrucción de los pedazos sueltos, verdades a medias y profundos silencios sobre el pasado dictatorial, el documental de la segunda generación trata de encontrar, como diría Ana Amado, la *imagen justa*, es decir aquella que dé cuenta de la realidad social fracturada por la represión del terrorismo de Estado y el impacto de la violencia política sobre los sujetos que sobrevivieron y sus descendientes (Amado, 2009). Hoy esta segunda generación se ve enfrentada al Sur global y al derrumbe del neoliberalismo, como plantea el sociólogo chileno, Alberto Mayol en su libro *El derrumbe del sistema* (2017), y rechaza el modelo de sociedad de libre mercado y los pactos político-económicos entre las élites y la FF. AA. a partir de la transición a la democracia, la cual ha sido administrada y mantenida desde arriba con poca participación de la ciudadanía (pp. 34-37).

El contexto cultural y político en Chile aparece fuertemente determinado aún por las disputas en torno a la memoria del pasado reciente, la historia oficial y la transmisión de las experiencias vividas a través de diversas generaciones. En este sentido, persisten las cuentas pendientes, los pactos de silencio y la invisibilización de experiencias pasadas tanto en el interior de las familias como en el espacio público. Para muchos documentalistas chilenos de la segunda y la tercera generación, cuyos padres o parientes cercanos protagonizaron las utopías revolucionarias, saber la verdad y conocer la historia vivida de la generación

anterior sigue siendo un elemento crucial para entender lo que sucedió y los modos en que afecta su propia identidad y biografía. La historia de los padres, si han sobrevivido, o de parientes cercanos, amigos y compañeros de militancia de estos puede arrojar luz sobre los interrogantes, las zonas oscuras y los tabúes que rodean la historia reciente dentro y fuera de la familia.

Por esta razón, la relación entre historia familiar e historia nacional moldea las subjetividades de muchos jóvenes chilenos, quienes indagan sobre el pasado de sus familias y la dictadura principalmente a través de su compromiso político. Investigar la historia implica enfrentarse a la Unidad Popular (y a los partidos que la constituyan), a los 17 años de la dictadura de Pinochet y a los gobiernos democráticos dentro de la discusión sobre las violaciones de los DD. HH y la instalación de una sociedad de mercado en la cual la desigualdad social no solo persiste sino que se incrementa con el paso del tiempo, favoreciendo a las élites y al empresariado.

Los reclamos por la memoria, que atraviesan gran parte de esta producción documental y la escritura que reflexiona sobre el pasado y su impacto en el presente, dan cuenta de preocupaciones subjetivas e íntimas de las nuevas generaciones, pero asimismo exploran las problemáticas y contextos sociales. En otras palabras, se trata de interrogar un pasado que no se ha ido sino, muy por el contrario, que se hace presente a través del relato que conecta la memoria con la identidad y a una generación con otra en términos de un legado cultural y personal que se transmite. Generalmente se trata de un/a sujeto que indaga en el pasado desconocido de su abuelo, padres o tía, en este artículo en concreto, con el fin de saber cómo era esa persona en el pasado, qué hacía durante la UP y la dictadura, qué dicen quienes lo/la conocieron bien, sus compañeros de militancia, sus amigos, y de qué manera el descubrimiento de hechos y experiencias desconocidas o traumáticas impactan al narrador o narradora del documental en su propia vida. En este sentido, los relatos de los documentales aquí analizados tienen una estructura propia del relato de aprendizaje en el que hay un cambio fundamental en el/la narrador/a provocado por lo que ha descubierto al final del film.

Por otra parte, conocer el pasado permite darle un sentido político/estético al trauma heredado de manera transgeneracional y crear un relato que otorgue sentido a las experiencias que otros protagonizaron en la historia reciente del país y en que el yo está implicado. En el caso chileno, en particular, los hijos e hijas de militantes detenidos-desaparecidos miran hacia atrás a través de la memoria histórica y subjetiva para articular un presente dominado por los secretos de familia, el dolor y los tabúes que acompañan a quienes vivieron en dictadura. El punto de vista subjetivo mediado por los afectos y la afectividad determina aquí el modo de narrar el mundo familiar y social en el que a estos jóvenes les ha tocado formarse y crecer. Las preguntas directas a los familiares vivos aparecen

como la herramienta más frecuente para acercarse al pasado y sus vivencias, que, sin embargo, no siempre dan los resultados deseados.

El documental *Allende mi abuelo Allende* (2016) de Marcia Tambutti despliega una incomodidad persistente al acercarse al pasado trágico de la familia de los Allende-Bucci. Las fotografías del pasado donde aparece Allende (algunas recuperadas por la propia documentalista) y las conversaciones con cada uno de los miembros de la primera y segunda generación develan el deseo de no hablar del pasado ni de las experiencias dramáticas que vivieron. Como vemos a través del film, lo que se inicia como muestras de un malestar individual revela las maneras en que cada uno de los miembros de la familia se vio afectado por los violentos acontecimientos políticos que tuvieron lugar y la conmoción de toda una nación y las subjetividades. Tambutti comienza su exploración negándose a aceptar que su abuelo Salvador Allende sea solo una imagen fija en el tiempo, una especie de ícono público del que no sabe nada personal a pesar de todos los datos políticos e históricos que los archivos contienen sobre él. Para la nieta, su abuelo Allende es casi un extraño del que además nadie habla en su casa. La gran paradoja es precisamente el hecho de que Allende sea una especie de héroe del socialismo, reconocido y admirado por tantos en todo el mundo, mientras en la intimidad familiar se erige un muro de silencio en torno a él. Como nieta e hija del exilio, Tambutti nació y creció en México con su madre, Isabel Allende, en medio de ceremonias y discursos conmemorativos de la izquierda, sin haber escuchado nada íntimo sobre su abuelo. Abrumada por las imágenes públicas de un líder político distante del que hasta empezar a filmar no sabe nada de él como padre, esposo ni abuelo, Tambutti insiste en averiguar cómo era realmente este personaje tan destacado por la historia y la política.

El documental intenta entonces recuperar al Chicho, al hombre de carne y hueso, reviviendo lo que fue su vida a través de las vivencias y experiencias de aquellos que lo quisieron. Para lograr darle vida a la imagen recurre al relato de memoria de sus familiares más cercanos, como sus dos hijas vivas, su esposa Tencha Bucci y los primos mayores de la documentalista –una de ellas, la diputada socialista Maya Fernández–. Las fotografías (de la vida íntima y pública) son aquí un elemento central de la memoria familiar y del relato sobre Allende que va construyendo la documentalista en su calidad de narradora de la historia del Chicho y su propio rol en ella. En este sentido, el papel de la fotografía dentro de la familia nos recuerda a la relación entre memoria familiar, fotografía y narrativa planteada por Marianne Hirsch en su libro *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (1997), donde las imágenes preservan/construyen no solo la historia y la memoria cultural, sino que crean la posmemoria, una suerte de “cordón umbilical” para la generación joven que no vivió esa realidad ya pasada (p. 6).

Mediante las preguntas en su acento mexicano, Tambutti –criada en el exilio en México y retornada a Chile adulta– se convierte en personaje de su propia narración autobiográfica, insistiendo en la necesidad de saber cómo era su abuelo el Chicho, del que nadie le ha contado nada. Las preguntas a su madre, la senadora Isabel Allende, a Techa Bucci, su abuela y esposa de Allende, y a su tía, Carmen Paz Allende, la hija mayor –que se le escabulle cada vez que pueden– configuran una memoria familiar llena de silencios, evasivas y momentos dolorosos. A través del film vemos la dificultad que tiene la realizadora en obtener respuestas a sus preguntas. De ahí viene la crítica a su madre cuando le dice que “todas” (la madre, la abuela y la tía) “se ponen como arañas” erizadas e incómodas cuando les hace preguntas sobre Allende. Cuando inquierte cómo era Allende en la casa, la vida a su lado, hay silencios y una gran dificultad para hablar sobre él ya que la muerte está también íntimamente ligada a la derrota política, al suicidio y a la muerte de muchos. El dolor que produce recordar se cubre callando para no remover el pasado y las heridas que ha dejado. A medida que avanza el rodaje, Tambutti va constatando que el silencio ha sido la manera de lidiar con la tragedia y poder seguir viviendo. Tanto las dos hijas de Allende como su mujer han optado por no hablar del Chicho para protegerse del pasado traumático que el golpe de Estado produjo en toda la familia. El suicidio, la muerte y el exilio son elementos que se repiten en el relato de las experiencias individuales y del grupo familiar, y de los que se habla con mucho trabajo e incluso se intentan evitar.

Para Marcia Tambutti, en cambio, como tercera generación, el silencio y no querer revisar el pasado tienen otro sentido: perpetúan vivencias y secretos que la marginan y que le imposibilitan saber cómo fue su abuelo y su propia familia. Al no haber conocido a Salvador Allende, la nieta intenta construirse una imagen de él a partir de las vivencias de los otros, quienes claramente no desean hablar, lo que se confirma con el tiempo cuando comparten sus experiencias solo de manera lacónica. Sus primos Maya Fernández y su hermano, Alejandro Allende –hijos de Beatriz (Tati) Allende, la hija mayor de Allende– son los más cercanos generacionalmente a la documentalista. Con ellos arma una red de pares, se comunica, comparte dudas, emociones, fotos y experiencias. Ni ella ni Maya conocieron a Allende, mientras que Alejandro fue el único nieto que lo conoció y estuvo con él, como muestran las fotos. En las secuencias donde aparecen los dos primos cubanos, el exilio en Cuba se hace presente en el acento caribeño de ambos luego de haber vivido casi la mitad de su vida en la isla después del suicidio de su madre (Olivares, 2014).

Allende mi abuelo Allende tiene una estructura circular que no logra resolver la razón de su realización. No deja de sorprender que la documentalista se pregunte al final del film por qué ha hecho el documental y que no logre responderse. Tal vez la dificultad que encuentra en las entrevistas con su abuela –donde aparecen

humillaciones que van desde los allanamientos y confiscación de efectos personales por la dictadura hasta las frecuentes infidelidades de su marido—, con su madre —escurridiza y escueta sobre temas personales y episodios dolorosos— y con su tía —la más renuente a hablar sobre un pasado que claramente le pesa—, contribuyan a la falta de respuestas extendidas y detalladas. Lo que se logra más bien es la reconstrucción de una memoria familiar fracturada a partir de las fotografías perdidas y las preguntas persistentes de Marcia. Las imágenes recuperadas funcionan para evocar el pasado familiar y la afectividad intensa en torno al Chicho, personaje que resulta imposible de aprehender fuera del drama familiar que la dictadura supuso.

Muchos de los documentales de la generación posdictadura se estructuran en torno a la familia y la infancia a través de la búsqueda de puntos de referencia para anclar la identidad, pero siempre dentro de la paradoja de la familiaridad y el extrañamiento, como observa Laura Lattanzi (2016, p. 231). En su reciente documental *Venían a buscarme* (2018), Álvaro de la Barra, por ejemplo, relata el pasado de sus padres y el suyo como hijo de dos militantes del MIR, Alejandro de la Barra y Ana María Puga, asesinados en una emboscada cuando lo llevaban al jardín infantil. La orfandad y el exilio del niño —en Francia primero y luego durante más de la mitad de su vida en Venezuela, donde creció bajo el cuidado de un tío paterno— producen la necesidad imperiosa de saber cómo eran sus padres, a quienes casi no conoció.

El título del documental subraya cómo la persecución política comprometió a toda la familia revolucionaria. Álvaro es obligado a exiliarse siendo un bebé ya que la policía secreta lo buscó a él también luego de detener a sus padres.¹ El narrador/director creció solo con una fotografía del padre, tal como muchos otros hijos de detenidos desaparecidos.² Nuevamente, nos encontramos con la búsqueda personal del documentalista convertido en investigador del pasado

1 Algo similar sucede en el caso de la documentalista Macarena Aguiló, como revela en *El edificio de los chilenos* (2009), cuando era niña, al ser secuestrada por la DINA para presionar a su padre, quien era el subsecretario del MIR. Después de esta experiencia, Macarena y su madre se exiliaron en Europa y luego ella partió a Cuba al Proyecto Hogares. Para más información, ver mis artículos “El documental de la generación posdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos y Mi vida con Carlos*.”. Travesías por el cine chileno y latinoamericano. Ed. Mónica Villarroel. Santiago. Cineteca Nacional/ LOM, 2014. 217-226; “Memoria, afectos y géneros en documentales chilenos y argentinos”. *Revista de Historia*, 7, Universidad Central de Nicaragua (Primer Semestre, 2012, 93-102).

2 El ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky “Buena memoria” (2003) trabaja con imágenes de padres e hijos, quienes hoy tienen la misma edad que sus padres cuando fueron detenidos y desaparecidos por la última dictadura argentina. Por su parte, los fotógrafos chilenos Claudio Pérez y Rodrigo Gómez construyeron el mural fotográfico “El Muro de la memoria” en el 2001 en el Puente Bulnes, con baldosines que tienen fotos impresas de detenidos desaparecidos. El documental *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, también hace de las imágenes fotográficas un universo que conecta al documentalista con su padre, la ciudad de Santiago y el pasado dictatorial.

familiar y la propia historia, lo que le permite crear un relato sobre sí mismo en el presente. La reconstrucción de la vida de los padres lleva a Álvaro de la Barra a entrevistar a parientes de ambas familias, militantes y compañeros del MIR, quienes van aportándole datos, anécdotas y eventos desconocidos. La restitución legal de sus apellidos paterno y materno y la celebración de bienvenida con familiares y amigos de los padres inicia el film y el comienzo de su nueva identidad y vida en Chile.

Chile, Venezuela y Francia son los espacios geográficos a los que el relato vuelve para descubrir cómo eran sus padres, por qué militaban en el MIR y por qué mantuvieron una familia en la clandestinidad si era imposible tener una vida normal durante la dictadura de Pinochet. La propia biografía de Álvaro se entremezcla con imágenes y recuerdos de él, su tío cineasta y su breve estadía en Francia cuando era muy pequeño. El interrogante sobre la clandestinidad y la familia surge como una preocupación crítica frente a militantes que intentaban hacer una vida cotidiana familiar en circunstancias de alto riesgo. La paradoja en el film se revela precisamente en ese deseo de normalidad en familia, ya que sus padres encuentran su propia muerte en la violenta emboscada que les tiende la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) justo cuando lo iban a dejar a él en el jardín de infantes en 1974.

El testimonio de la parvularia del jardín infantil sobre el operativo y el terror vivido en ese momento revelan la existencia de un plan previamente orquestado por los servicios de seguridad, debido a la delación de una exmilitante y compañera del MIR, María Luisa Uribe, alias “la chica Carola”. Uribe conocía al dedillo la rutina de los padres de Álvaro ya que cuidaba al pequeño regularmente. A través del film el narrador/director desmitifica la figura de sus padres como revolucionarios y busca, por el contrario, darle cuerpo a sus vidas de forma personal (Lattanzi, 2016, pp. 234-235). De ahí que se atreva a decir que no comprende la decisión de sus padres de querer vivir una vida “normal” con los peligros que la clandestinidad implicaba para los hijos. Una crítica y discusión similar la encontramos en otros documentales de hijos, tales como *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló (2010) en Chile y *Los rubios* de Albertina Carri (2003) en Argentina. En ambas realizaciones la decisión de los militantes revolucionarios que tenían hijos y que se fueron a la clandestinidad con el núcleo familiar, muestra consecuencias negativas y definitorias.³

Como evidencian los testimonios de la parvularia y la militante, la policía secreta buscaba a Álvaro, primero en el jardín infantil y luego en la casa de la militante entrevistada. Las imágenes borrosas de esa memoria infantil del

3 Véase mi artículo “Caught off Guard at the Crossroads of Ideology and Affect: Documentary Films by the Daughters of Revolutionaries”. *Latin American Documentary Filmmaking in the New Millennium*. Eds. Michael Lazzara and Lupe Arenillas, New York: Palgrave (2016, pp. 243-258).

documentalista van tomando forma con el testimonio de la primera, mientras la voz en *off* de Álvaro recuerda unos ventanales que pertenecían precisamente a la casa estilo francés donde estaba el jardín infantil que estamos viendo. El juego entre la memoria y las imágenes borrosas de esa experiencia infantil forman parte central del relato y del descubrimiento que el documentalista hace de su vida y la de sus padres.

Este y otros relatos autobiográficos de esta generación ponen en juego “la travesía identitaria” al enfrentarse a una “historia otra”, como nos advierte Arfuch (2015, p. 825).⁴ Representan modos dispares de construir herencias y genealogías que el paso de los años extiende también a la tercera generación (p. 830).

La mayoría de los documentales chilenos de la generación de los hijos ha sido sobre las víctimas y quienes fueron torturados o bien desaparecidos por el régimen de Pinochet. Sin embargo, en este corpus encontramos un documental inédito en su abordaje del pasado, dirigido por Lissette Orozco y titulado *El pacto de Adriana* (2017). Orozco integra la tercera generación en relación con la época de plomo, pues nace 15 años después de la dictadura de Pinochet. Pasa de los 22 a los 28 años filmando este primer documental donde pone su propio cuerpo y emociones en juego, pues toma un rumbo imprevisible. Se parece a muchas otras películas del yo, pero aquí la documentalista “encuentra su propia búsqueda”, como afirma Casimiro Torreiro (Coloquio tras proyección de *El pacto de Adriana*, 2018). En ese mismo coloquio, la realizadora narra que se dio cuenta después de hacer el primer corte, durante el montaje, de las implicaciones del relato y del vuelco que había dado el film.

El documental de Orozco indaga sobre la colaboración y la doble vida de su tía favorita, la tía Chani (Adriana Rivas), a quien ha admirado y querido a la distancia. El rodaje del documental se inicia con la llegada de Chani desde Australia y su detención por la policía en el aeropuerto Pudahuel en 2007. A este evento le siguen las acusaciones judiciales que se le hacen, de haber colaborado directamente con la dictadura a través de su trabajo en la DINA. Adriana Rivas era la secretaria personal del general Manuel Contreras, director de la DINA y agente de la Brigada Lautaro que operaba en el interior del organismo en el centro de detención Simón Bolívar. Cuando Lissette le pregunta a la familia frente a la cámara si todo esto es verdad, sus parientes le dicen que no imaginaron jamás que Chani trabajara para la DINA, ya que para ellos era una exitosa secretaria bilingüe en la Fuerza Aérea de Chile.

El film se estructura –nuevamente– como un relato de formación y búsqueda, en el que Lissette Orozco narra, averigua e investiga tanto con la familia como con excompañeros de trabajo, hace entrevistas a defensores de DD. HH. y revisa

⁴ Su libro reciente *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (2018), ahonda en estas ideas.

en los archivos el contexto en el que se movía su tía, qué hacía, qué sabía y quién era realmente en la DINA. Las fotografías que encuentra de Adriana Rivas con el general Manuel Contreras, con diversos generales y altas figuras de la política nacional e internacional, en fiestas y comidas de gala, van construyendo una nueva imagen de Rivas. Los testimonios de quienes la conocieron en el pasado, además de los juicios en su contra en el presente, van cambiando la idea inicial sobre esta mujer a quien la realizadora/narradora quería como si fuera su propia madre. El asombro y la perplejidad de la documentalista frente a los descubrimientos que la investigación proporciona es otra de las características que encontramos en el cine de los/as hijos/as en general. Estos hombres y mujeres jóvenes se ven rodeados por las ruinas de un pasado que se desvanece, como advierte Elizabeth Ramírez, y que hay reconstruir pesquisando para poder darle sentido (citado por Ros, 2012, p.150).

Pensar cómo existen los sujetos en el presente del Chile neoliberal es otro rasgo de estos filmes. Al analizar documentales argentinos y chilenos de los hijos, Lattanzi (2016) afirma que en ellos se privilegia la vida cotidiana y la familia como esferas estratégicas para reconfigurar identidades fracturadas por la violencia dictatorial (pp. 227-228). En el caso de *El pacto de Adriana* la crisis identitaria propia de los relatos autobiográficos relacionados con el trauma dictatorial, es experimentada por la sobrina/documentalista al darse cuenta de que su tía tenía una vida oculta y que colaboraba con la policía secreta en el ámbito más violento y sanguinario del régimen. Descubre con espanto el pacto que su tía Chani hizo con los servicios de inteligencia para avanzar social y económicamente, recurriendo a lo que tenía a su alcance: el dominio del inglés, sus buenas maneras y el atractivo físico, pues como ella misma le dice, “era bonita”, y por eso la invitaban a todas partes. Lissette descubre que su tía, a quien idolatraba, participaba en secuestros, torturas y desapariciones, pero Chani no admite ninguno de estos hechos cuando le pregunta por ellos. El pacto de silencio que los militares han mantenido en Chile se reitera en el documental a través de Adriana Rivas, quien no reconoce ninguno de los cargos que le imputa la justicia. La tía, como muchos de los represores y sus simpatizantes, reniega de la historia y de su pasado, tal como afirma Orozco.⁵

Adriana Rivas siempre vivió en Australia, según los recuerdos de su sobrina, y cada vez que regresaba de visita a Chile llegaba cargada de regalos para todos. Ir a esperarla al aeropuerto era una especie de fiesta familiar. Sin embargo, el regreso de 2007 cambiaría todo, con la detención a la vista de los atónitos familiares. Este episodio, el tener que acudir a firmar al juzgado todos los meses, su fuga

5 En una entrevista Orozco afirma que Chile es “un país que tiene amnesia con su historia. Un país que le gusta renegar de ella, un país que no le gusta tener memoria”, tal como su tía. Véase la nota y entrevista en *InfoLibre* https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2018/09/11/pacto_adriana_tia_trabajo_para_policia_secreta_pinochet_86633_1026.htm

a Australia y las acusaciones que siguieron y continúan en causas judiciales abiertas hoy, culpan a Adriana Rivas de coautoría en el secuestro y asesinato de Víctor Díaz y Ortiz junto a otras 70 personas más.

Desde 2007 a 2012 Lissette filma a su tía para que cuente su historia, pero este propósito se ve modificado por su propio descubrimiento de la verdad y las violaciones a los DD. HH. que aquella cometió. En una entrevista, Orozco dice que la película se trataba en un principio de su tía Chani y de darle la posibilidad de contar su historia, pero termina siendo sobre ella misma y el conflicto ético que experimenta al descubrir que su tía era cómplice del Estado terrorista y que junto con otros agentes y partidarios del régimen, torturó y asesinó. La memoria se plantea aquí como una “reconstrucción” de la imagen de la tía –afirma la directora–, que involucra su propia experiencia y el conflicto de enfrentar un pasado ocultado y negado (Lissette Orozco en la presentación de su documental *El pacto de Adriana*).

Las fotografías que Lissette va recolectando de la época en que su tía estaba en la DINA la muestran mirando a la cámara sonriente, casi triunfante, del brazo de algún general o alto oficial. Incluso en una de estas posa con la gorra de alguno de ellos, con una evidente actitud transgresora del orden castrense. Las imágenes con la autoridad masculina y militar van haciendo cada vez más nítido su rol y el nivel de proximidad con las figuras de poder en el Chile dictatorial. Las secuencias con la tía conversando en vivo o por Skype, por su parte, la muestran con un repertorio de estados de ánimo que van desde la vanagloria por sus logros profesionales hasta el llanto y ruego de que crea en su inocencia. Chani insiste en que se ha cometido una gran injusticia con ella al culparla de crímenes y violaciones a los DD. HH que nunca cometió. Solo admite haber trabajado como secretaria para Manuel Contreras y haber escuchado sobre torturas en las que ella jamás participó.

La complicidad de Adriana Rivas en muchos sentidos recuerda la de Jorgelino Vergara, alias el Mocito, que el documental de Marcela Said del mismo nombre⁶ dio a conocer, y que también es entrevistado por Lissette Orozco para preguntarle si conocía a su tía cuando estaba en la Brigada Lautaro. De la misma manera que el Mocito, Adriana era partidaria del régimen de Pinochet, como admite en las diversas entrevistas con su sobrina a lo largo de los cinco años del rodaje. El orgullo que muestra por haber ascendido en la escala social gracias a su trabajo

6 Además del documental *El mocito* (2010) de Marcela Said y Jean de Certeau, la directora ha incursionado en el cine de ficción con el largometraje *Los perros* (2017), film que podría leerse como un relato autobiográfico donde la protagonista, tal como Said, es una mujer de clase media alta que practica equitación y descubre que su entrenador trabaja en la DINA, como le aconteció con Juan Morales Salgado, profesor de equitación de Said y jefe de la Brigada Lautaro, quien actualmente se encuentra cumpliendo condena en la cárcel. Said explora reiteradamente el vacío moral y la descomposición de la clase alta chilena y los partidarios de Pinochet de diversos estratos sociales.

para Manuel Contreras y la DINA, revela un pragmatismo perverso sostenido en una adaptación camaleónica. En medio de las contradicciones e inconsistencias de su relato, Adriana Rivas es un personaje poco fiable que recurre a estrategias emocionales para manipular y confundir a su sobrina con el fin de ocultarle no solo su conocimiento de las actividades ilegales de la DINA, sino su propia participación. La negación de todo, sin embargo, no elude las *funas* (humillaciones públicas) realizadas por familiares de detenidos desaparecidos en Sydney, donde reside hoy.⁷ En un momento de desesperación, no obstante, admite por Skype que torturar era necesario para quebrar a los comunistas, pues era la única forma de obtener información. Inmediatamente después retrocede, agregando que ella no vio ni hizo nada. La tergiversación del pasado, como vemos, se une aquí al negacionismo para evadir la justicia e impedir el alejamiento de su sobrina.

La imagen de la torturadora y cómplice de los servicios de la policía secreta contrasta con la que su familia tenía de ella como la favorita, la hermana y la hija admirada porque era independiente, fuerte y luchadora y ganaba su propio sueldo. Su trabajo, sin embargo, era “un secreto a voces” que compartían entre los más cercanos –sus hermanas, en especial– mientras colecciónaban balas (que provenían posiblemente de Chani) y se encontraban la pistola que Chani llevaba en su cartera, como comenta Lissette (Conversatorio con Lissette Orozco, UDP, 2018). Estos incidentes cotidianos evidencian que sabían la verdad y la aceptaban tácitamente. En este sentido, la sorpresa de todos los parientes cuando Chani es detenida y acusada de crímenes, y la condena de la madre de Lissette, revelan, por una parte, la hipocresía con la que mantenían sus vínculos con ella, y por otra, la fuerza de la ideología dictatorial, que hacía que justificaran la represión contra los subversivos.

La movilidad social y económica que Chani consigue le otorga el respeto y la admiración de sus familiares, la mayoría de los cuales eran mujeres solas y partidarias de Pinochet. La ideología dictatorial era parte de esta familia de origen campesino, cuyas mujeres dependían de su propio trabajo y esfuerzo para salir adelante.

Las entrevistas con el periodista Javier Rebolledo, con una abogada de DD. HH y con figuras como el Mocito, quien trabajó también directamente bajo las órdenes de Manuel Contreras, reiteran la coautoría y los crímenes de Adriana Rivas, mientras ella calla, reniega y se contradice. El film termina con el descubrimiento de la verdad por parte de Lissette y la certeza de que su tía le ha mentido para ocultar un pasado criminal. No sabemos qué pasará en el futuro,

7 Las *funas* comienzan a realizarse con la creación de la organización Acción, Verdad y Justicia, Hijos-Chile. Véase el documental *CheVóCachai* (2003) de Laura Bondarevsky que compara el trabajo de las organizaciones de los hijos e hijas, sus similitudes y diferencias, en Argentina, Chile y Uruguay.

pero es evidente que la relación y la subjetividad de Lissete se han transformado en el proceso de filmación. Al confrontarse con el pasado y su legado, Lissete descubre y enfrenta la complicidad y duplicidad de Chani, experiencias que impactan su propio presente y la memoria colectiva y personal.

A través de la transformación e implicación de Lissete, el documental invita a reflexionar sobre la necesidad de confrontar memorias dolorosas en el proceso de dar sentido al pasado y su transmisión, como advierte Ana Ros (2012, pp. 150 y 153). A pesar de que su tía niegue todo, Lissete se ve en la obligación ética de enfrentar la verdad y los crímenes de lesa humanidad que ha cometido. Su posición recuerda al colectivo Historias desobedientes de las hijas de represores en Argentina, entre las cuales la de Mariana D resalta por renegar de su padre torturador, cambiándose el apellido y manifestándose públicamente para que no se baje su pena por los delitos cometidos. Mariana D, como otras hijas de genocidas y como Lissete, rompen el silencio y reafirman el compromiso democrático de las nuevas generaciones (“Las hijas de represores rompieron el silencio”, Fink, 2017). *El pacto de Adriana* abre una nueva perspectiva en el cine documental de los/as hijos/as en Chile donde se produce un alejamiento y ruptura con quien fuera un ser querido. A pesar de haber crecido en una familia conservadora de clase media, Lissete examina críticamente el pasado y la biografía de su tía, y asume una postura ética que defiende los DD. HH. y la democracia.

El documental *Los colores del Camaleón* (2017) del director belga Andrés Lübbert, tiene similitudes formales e ideológicas con *El pacto de Adriana* por la necesidad de conocer y asumir el pasado dentro del relato documental. Aquí el documentalista también se vuelve personaje y narrador de la pesquisa sobre el pasado de su padre en Chile, del que casi no sabe nada. El vínculo filial es central en la construcción del relato tanto en términos subjetivos como filmicos. El padre, Jorge Lübbert, es camarógrafo de guerra y también cineasta; de hecho, el hijo incorpora algunas imágenes de archivos y citas de su producción a sus propios documentales (“El color del camaleón”, Bossay, 2017). En este sentido, el legado es doble y presenta lo que podría llamarse una suerte de ventriloquía en la cual el hijo habla por el padre, quien tiende a callar y escurrirse de sus preguntas. La búsqueda y la necesidad de saber en este caso están mediadas por la distancia lingüística y cultural del director, quien debe aprender español y volverse “chileno” para poder seguir las pistas de un pasado oscuro, silente y traumático.

La ventriloquía aparece en el habla del hijo frente al silencio y evasivas del padre sobre su violenta experiencia a manos de la DINA y las formas en que lo torturaron y quebraron para convertirlo en agente. A pesar de haber aceptado hacer el film, es evidente que el padre no quiere o no puede hablar ni ahondar en lo que vivió. Tampoco responde a cabalidad las persistentes e incisivas preguntas

del hijo, quien recién empapado de la convulsa historia política chilena, la vía hacia el socialismo de Allende y la represión de la dictadura junto con el exilio, intenta entender las acciones y problemas del padre durante el exilio en Bélgica cuando bebía en exceso o desaparecía de la casa. Sin embargo, se da cuenta de que no lo podrá entender nunca si no aprende sobre Chile y también sobre su violento pasado. El relato de aprendizaje en este documental exige que el narrador se adentre en una historia violenta y tenebrosa, venciendo su propio temor, y vaya descifrando paulatinamente las misteriosas claves de la vida pasada del padre.

El título del documental expone las múltiples caras de Jorge Lübbert, quien calla, evade o no recuerda bien, revelando a veces un poco más o a veces repentinamente algo del horror que experimentó trabajando para la DINA. A través de los archivos dictatoriales, las conversaciones y entrevistas con parientes, visitas a Alemania –a antiguos domicilios y a los archivos del Ministerio para la Seguridad del Estado (la Stasi)– y a centros de detención en Chile, el realizador va reconstruyendo las experiencias del padre para armar el puzzle de su pasado desconocido y traumático. Este período se presenta como un pasado lejano para el hijo que nace y se cría en Bélgica, cuyo español hablado –como revela la voz en *off*– muestra el acento de una tercera lengua aprendida recientemente. Andrés Lübbert es uno de los hijos del exilio que más filmes ha dedicado a la memoria intergeneracional y a la dictadura chilena. Sus documentales anteriores *Mi padre, mi historia* (2004), *Búsqueda en el silencio* (2007) y *La realidad* (2009) se enmarcan también en el cine de los hijos y narran las experiencias de distintas generaciones y tiempos históricos, como afirma Claudia Bossay (2017). Además, el biculturalismo y los conflictos que supone pertenecer a dos culturas distintas por los orígenes de los padres sin ser propiamente de ninguna, son también parte del universo migratorio que Lübbert explora en su producción filmica.

La voz en *off* del director al comienzo del film afirma no tener con su padre la relación que le hubiera gustado, mientras vemos en la pantalla imágenes y registros de infancia hablando en flamenco. Luego aparecen otras imágenes en las que se ve al padre usando un chaleco antibalas o subido en un tanque militar, fotografiando distintos escenarios bélicos. Los archivos de filmes de la Moneda en llamas, los allanamientos y la represión son también parte de la memoria histórica chilena que es integral al pasado silenciado de Jorge Lübbert. El documental, en este sentido, sirve para conocer a ese padre huidizo y hermético a quien muchas veces le faltan las palabras para expresar sus emociones, sentimientos y experiencias.

Los elementos biográficos e históricos (familiares y nacionales) aparecen como pilares de un cine que busca dar respuesta a interrogantes que impactan en la propia identidad con el telón de fondo de la dictadura chilena y el exilio en Europa. Estamos claramente frente a un imaginario migrante que va de Chile a

Europa y luego de Europa a Chile. El pasado en este contexto no es un recuerdo, sino que –como diría Ana Amado (2009)– se representa abierto e inconcluso y despliega todas sus contradicciones en medio de la utopía y la catástrofe.

El silencio que supone el exilio de la vida en Bélgica, junto al secreto de la complicidad con la dictadura, se van develando progresivamente frente a hechos y circunstancias sobre la historia reciente de Chile, la impunidad y la complicidad bajo tortura del padre. Afrontar y asumir el pasado y la biografía del padre es parte del desafío de Lübbert hijo.

La entrevista con el tío, hermano del padre, le revela que aquel lo recibió psíquica y emocionalmente destrozado en Berlín. El viaje que padre e hijo hacen luego a las antiguas oficinas de la Stasi (órgano de inteligencia de la República Democrática Alemana) produce una nueva revelación: descubren que Jorge Lübbert tenía un archivo como agente de la comisión técnica de la DINA abierto desde mediados de los 70 y hasta mediados de los 80. Por esta razón aparece calificado como un “objeto secreto” que era vigilado diariamente de 8:00 am a 8:00 pm, como lo prueban los centenares de fotografías a partir de su llegada a Berlín. Entre las fotografías de ese archivo incluso se encuentran algunas de la época en que trabajaba en Chile para la compañía de Teléfonos CTC. El hijo incrédulo se pregunta por qué la Stasi tenía esa “foto misteriosa” de su padre durante esa época, lo que ahonda el misterio de su pasado en Chile.

La visita a Alemania y los interrogantes gatillados por estas fotografías se retoman en Chile mientras visitan el recinto que antiguamente ocupaba la CTC en Santiago. Al recorrer el edificio, al padre le tiritan los pies y lo domina el agotamiento físico y psíquico, así muestra una suerte de memoria corporal que el espacio activa en él. Los viajes entre Chile y Europa son parte también de la investigación que la búsqueda del hijo implica. Se trata de volver sobre los rastros del padre, los lugares y personas que formaron parte de ese pasado oscuro y siniestro. De todos ellos, los diversos lugares de detención por los que pasó Jorge Lübbert ocupan un espacio emblemático en el relato que revisa la tortura y la victimización empleadas por el régimen. Las torturas a profesionales y personal técnico para que estos formaran parte de la policía secreta revelan el objetivo de transformar a militares y civiles en agentes hechos para la violencia. Para lograrlo los sometían a brutales y sádicos entrenamientos físicos y psicológicos a fin de deshumanizarlos. El disciplinamiento y la reprogramación psíquica se conseguían con el agotamiento físico y mental del cuerpo que estaba amarrado, sin poder dormir ni cerrar los ojos –que se mantenían abiertos mediante pinzas en los párpados–, con el objetivo de obligar al padre a mirar imágenes sangrientas y violentas durante horas, sin interrupción. Estos datos los descubre Lübbert hijo en los archivos de las FF. AA. y luego los confirma con las descripciones lacónicas de su padre sobre los métodos de tortura que sufrió. El quiebre de

la propia identidad y su reemplazo por la del agente secreto, transformaron al padre en colaborador, hasta su fuga a Alemania.

Junto a esta espantosa revelación, también está la crítica del hijo a un padre al que acusa de “estar siempre escapando” de la familia, del pasado y de sí mismo, sometiéndose constantemente al riesgo de la guerra. Las fotografías en zonas de conflictos armados revelan el deseo de Jorge Lübbert de escapar del trauma provocado por los entrenamientos y los métodos de tortura de la DINA. De hecho, la brutalidad que estos implicaban lo lleva a permanecer en silencio sobre todos los muertos y las muertes que presenció, cortando la secuencia sin contestarle al hijo sobre lo que vio y experimentó. Cuando Lübbert padre logra hablar subraya que lo nuevo de esta experiencia fue el aspecto psicológico, que enseñaba a matar con y sin armas y a perder toda base moral. El objetivo de todo el sistema era programar a torturadores y asesinos.

El realizador comprende que su padre fue otra víctima del régimen y que su colaboración fue producto de las tecnologías del terror y las amenazas de muerte contra él y miembros de su familia. Como relata Lübbert padre, lo obligaron a firmar un documento cuyo contenido no pudo ver, y en el que aceptaba trabajar para los organismos de la represión. Se trataba de “milicos” mafiosos que tenían “todo el poder” y frente a quienes no había nada que hacer una vez que se caía en sus manos, afirma. Recuerda también al sádico teniente José Pavez, entrenado en la Escuela de las Américas,⁸ quien ordena su secuestro y lo inicia en el servicio secreto.

La vigilancia ciudadana durante la dictadura se hace evidente en el protagonismo del vecino de Jorge Lübbert, Guillermo Ramírez, instructor “tipo comando”, que además era uno de los guardaespaldas de Pinochet y quien lo identificó para ser parte de los organismos de seguridad. El uso de su autoridad para manipular agresivamente a los soldados mediante insultos, patadas y golpes, y otras veces solo con la voz, son características que Lübbert padre subraya sobre Guillermo Ramírez y su don de mando. La propia fuerza mental para soportar los entrenamientos físicos y ser capaz de no comer durante dos o tres días evidencia la transformación de Jorge Lübbert en “un salvaje” –como él mismo dice–, ya que llegó un punto en que se sentía capaz de resistir todo tipo de violencia. El objetivo final de este adiestramiento brutal era no dudar ni pensar, pues se debía matar sin vacilar. El actor que dramatiza el testimonio del padre interrumpe el relato de Jorge Lübbert con la descripción de un asesinato grupal de una familia. Podemos inferir que se trata de un crimen del que el padre fue

8 La Escuela de las Américas en Panamá fue fundada por el departamento de Estado de EE. UU. en 1946 y luego fue trasladada a Fort Benning en Georgia en 1984. Sirvió como centro de entrenamiento para altos oficiales del ejército de toda América Latina, formándolos en métodos y tácticas represivas. Entre sus graduados se encuentran conocidos dictadores, torturadores y otros criminales acusados de delitos de lesa humanidad.

testigo y del que participó y que es la actualización hecha realidad del repertorio de imágenes horrorosas con las que lo habían entrenado.

La memoria sobre las sesiones de tortura de otros y su propio entrenamiento para torturar se gatillan en el presente, como señalábamos, con las visitas a diversos centros de detención a los que fue llevado vendado y de noche, por lo que la identificación de estos recintos es siempre incierta, aunque las visiones de cadáveres persisten. Por otra parte, las conversaciones con Javier Rebolledo, el periodista y defensor de los DD. HH. que también aparece en *El pacto de Adriana*, sirven aquí para ir abriendo la memoria y construyendo un relato en el que el hijo es testigo y escucha de las atroces experiencias a las que el padre fue sometido.

Al final del documental vemos al padre y al hijo filmando juntos una zona urbana desolada de Yenín en la que se observan soldados israelíes armados y con tanques, mientras se oyen disparos a la distancia.⁹ Esta secuencia final reitera el compromiso del padre y del hijo con la defensa de los DD. HH no solo en Chile sino en el mundo y de los conflictos armados contemporáneos tales como el de Israel y los territorios ocupados.

A través de la memoria del pasado del padre, *El color del camaleón* (2017) establece un diálogo que replantea tanto la relación filial como esa parte silenciada de la vida de su padre, quien fue una víctima más, al ser obligado a participar en el horror de los organismos represivos de la dictadura. Después de un difícil y diáspórico proceso memorialístico, Jorge Lübbert reconoce la crueldad y violencia del sistema dictatorial en Chile, que –como afirma– estaba hecho para asesinar y deshumanizar. En *El pacto de Adriana*, por el contrario, Adriana Rivas fue una cómplice voluntaria y convencida, y por eso mismo niega sus crímenes en la DINA. Su sobrina no reniega del vínculo, pero asume una posición política y moral completamente opuesta.

Estos documentales tratan de dos clases de colaboradores. Lübbert fue un rehén sin libertad para decidir, coaccionado con la muerte de su familia si se negaba a trabajar para la DINA. Su fuga y asilo en la embajada alemana, gracias a la intervención del padre, revela también la importancia de los lazos familiares y el hecho de que su progenitor supiera la verdad. Jorge Lübbert narra que le contó a su padre la vida clandestina que llevaba y el trabajo al que era obligado por la policía secreta, y fue entonces que este acudió a la embajada alemana para

⁹ Desde el 2000 Yenín ha sido blanco de operativos militares israelíes con mortales consecuencias para la población palestina. La ciudad atrajo la atención internacional de diversos organismos de derechos humanos por los crímenes de lesa humanidad y los tratos degradantes contra prisioneros palestinos. Los ataques a Yenín aparecen en el film mientras una reportera brasileña relata la expulsión de familias palestinas de sus hogares y la intervención de Naciones Unidas con ayuda humanitaria. Hoy en día continúan los intentos por reconstruir la ciudad y una cultura de la paz entre israelíes y árabes, en un frágil proceso siempre amenazado por la irrupción de la violencia.

pedir asilo para su hijo, eligiéndola posiblemente por su ascendencia alemana. Por el contrario, Adriana Rivas no le revela nada a su familia y solo se ve forzada a hablar de la DINA por las preguntas persistentes de su sobrina. A lo largo del documental, vemos que Rivas no tiene intención de revelar la verdad ni de colaborar en el esclarecimiento de los delitos perpetrados por el organismo de Inteligencia. Este hallazgo y las acusaciones judiciales cambian a Lisette y la colocan del lado de los DD. HH y de una ética que la alejan de su tía.

Los dos documentales abordados abren una nueva etapa en el cine de la segunda generación en Chile, al centrarse en familiares que fueron colaboradores de la dictadura y en las formas en que el pasado se transmite de una generación a otra a pesar del silencio y el ocultamiento de los que protagonizaron la historia pasada. En este sentido, los filmes contribuyen a ahondar en la memoria colectiva al develar el amplio espectro que tanto la colaboración como la victimización tuvieron durante la dictadura. Las voces jóvenes interrogan el pasado reciente y el papel de sus propios familiares en él. El relato de memoria tiene aquí la doble función de subvertir verdades establecidas y reconsiderar el pasado desde el presente por parte de sujetos que, a pesar de no haber protagonizado los hechos narrados, son escuchas y copartícipes en la evocación y rememoración de estos.

Como hemos visto, el cine de los/as hijos/as está abocado a la tarea de vincular el presente neoliberal con el pasado dictatorial y las fracturas que este ha dejado en la esfera de lo individual y de lo colectivo. El compromiso con la verdad, la memoria y el *desilenciamiento* aparecen como rasgos distintivos de una producción filmica que pone en juego la propia subjetividad a la luz de las convulsiones históricas recientes. Confrontar y asumir un pasado violento y traumático es una de las tareas que estos documentalistas se proponen para construir una narración que dé sentido al legado problemático y doloroso que han heredado y que, sin duda, forma parte de sus yos y de la sociedad que habitan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiló, M. y S. Foxley. (2009). *El edificio de los chilenos* [Película]. Producciones Aplapac/Les Films d' Ici, ICAIC.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Arfuch, L. (2018) *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.
- Arfuch, L. (2015). Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura. *Avatares del testimonio en América Latina. Kamchatka*, 6, 817-834.
- Barra, Á. de la. (2016). *Venían a buscarme* [Película]. Chile: Ávila Films.

- Bondavevsky, L. (2003). *CheVoCachai* [Película]. Argentina/Uruguay/Chile: Hasta la Victoria Producciones.
- Bossay, C. (2017). El color del camaleón. *laFuga, 20*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/el-color-del-camaleon/857>
- Brown, W. (2015). *Undoing the Demos: Neoliberalism Stealth Revolution*. Brooklyn- NY: Zone Books.
- Carri, A. (2003). *Los rubios* [Película]. Argentina-Estados Unidos.
- Echeverri, E. (2018). El pacto de Adriana: Mi tía trabajó para la policía secreta de Pinochet. *InfoLibre*. Recuperado de https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2018/09/11/pacto_adriana_tia_trabajo_para_policia_secreta_pinochet_86633_1026.html
- Fink, N. (2017). Las hijas de represores que rompieron el silencio. *La Tinta*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2017/05/las-hijas-de-represores-que-rompieron-el-silencio/>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Lattanzi, M. L. (2016). Beyond Autobiography: Rethinking Documentary Production by the Children of the Disappeared. En M. G. Arenillas y M. Lazzara (Eds.), *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (pp. 227-242). New York: Palgrave.
- Lazzara, M. (2018). *Civil Obedience. Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. Madison: Wisconsin University Press.
- Llanos, B. (2016). Caught off Guard at the Crossroads of Ideology and Affect: Documentary Films by the Daughters of Revolutionaries. En M. G. Arenillas y M. Lazzara (Eds.), *Latin American Documentary Filmmaking in the New Millennium* (pp. 243-258). New York: Palgrave.
- Lübbert, A. (2004). *Mi padre, mi historia* [Cortometraje documental].
- Lübbert, A. (2007) *Búsqueda en el silencio* [Cortometraje documental].
- Lübbert, A. (2009). *La realidad* [Cortometraje documental].
- Lübbert, A. (2017). *El color del camaleón* [Película]. Bélgica/Chile: Blume Producciones/Off World.
- Mayol, A. (2017). *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*. Santiago de Chile: LOM.
- Moreno, S. (2006). *La ciudad de los fotógrafos* [Película]. Torrealba y Asociados S.A.
- Orozco, L. (2017). *El pacto de Adriana* [Película]. Chile: Salmón Producciones.
- Olivares, L. (14 de marzo de 2014). Diputada Maya Fernández, nieta de Allende opina. *La Segunda Online*. Recuperado de

<http://www.lasegunda.com/Noticias/Politica/2014/07/947968/nieta-de-allen-de-no-me-gusta-que-alguien-lleve-mucho-en-el-poder>

Pinto, I. (2019). Imágenes que importan. Movimientos sociales, malestar y neoliberalismo en documentales chilenos post 2011. *Revista de Humanidades*, 39, 349-378.

Ros, A. (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave MacMillan.

Said, M. (2017). *Los perros* [Película]. Productora Jirafa/Cinémafacto Augenschein Filmproduktion.

Said, M. y Certeau, J. de. (2010). *El mocito* [Película]. Icalma Films.

Tambutti, M. (2016). *Allende mi abuelo Allende* [Película]. Chile: Productora Paola Castillo.

Fuentes audiovisuales

Lissete Orozco presenta *El pacto de Adriana*. (2017). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=D--rhDPf83s>

Coloquio tras la proyección de *El pacto de Adriana*. (2018). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tL5h4UN3NLA>

Conversatorio con Lissete Orozco en la UDP. (2018). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NKA3wwbe6Xg>

NARRAR LA VERGÜENZA: *LOS PERROS DE MARCELA SAID* Y *EL PACTO DE ADRIANA* DE LISSETTE OROZCO

Andrea Jeftanovic
Pontificia Universidad Católica de Chile

Hay memorias que laten desde los límites, desde sus silencios y sus ambivalencias. Casos que motivan debates, que problematizan zonas grises, que circulan por el ámbito de la complicidad y la responsabilidad civil, que se revelan desde la periferia para intervenir la batalla por la memoria oficial. Memorias que cuestionan la categoría de víctima de derechos humanos, como por ejemplo, la de los familiares de los perpetradores, las figuras de los exconscriptos. Entre ellos se debaten nociones alrededor de la obediencia debida, la figura del testigo y los cómplices pasivos. En este sentido, estos actores se debaten entre memorias que deben callar o recordar, y que a su vez, dependen de quiénes tienen el derecho a decirlas y pueden enfrentarlas. Son memorias que para emerger requieren mayor distancia histórica y madurez por parte de sus emisores, porque implican atreverse a explorar en las culpas, el daño, las traiciones, y poner en riesgo el vínculo/pacto familiar.

En la producción literaria de la generación de los hijos de la dictadura chilena, llama la atención, en comparación con la de Argentina, la menor producción de los hijos directos de víctimas, y luego, de victimarios. Porque si bien, por supuesto, en la historia de ese período hay muchos hijos víctimas de asesinados y detenidos-desaparecidos entre los casi tres mil casos,¹ la mayoría de las narrativas han sido de hijos de militantes de izquierda pero que sobrevivieron a la tortura o fueron exiliados, o bien hijos de familiares que observaron indiferentes, a

1 De acuerdo a las fuentes del Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de 1991, conocido como el Informe Rettig.

modo de cómplices pasivos de la dictadura cívico militar. Es decir, todavía hacia el año 2019, hay pocos casos que podríamos equiparar a las publicaciones de Félix Bruzzone (*Los topos o 76*, 2008), Laura Alcoba (*La casa de los conejos*, 2008), María Eva Pérez (*Diario de una princesita mandonera*, 2012). En cambio, en el género documental sí se cuenta con el registro de hijos de asesinados en dictadura, por ejemplo, el caso de *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger-Hertz, y de hijos que fueron desplazados a otros países mientras sus padres se quedaron en Chile en operaciones de resistencia, algunos de los cuales murieron, como es el caso de *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló.

El “cine de los hijos” de la dictadura, desde ambas perspectivas, reflexiona sobre la transmisión de memorias e identidades políticas en el interior de las familias. A continuación, propongo pensar las estrategias de dos producciones audiovisuales recientes, una película de ficción y un documental, que siguen la línea del testimonio de jóvenes que tuvieron familiares (padre y tía, respectivamente) responsables de crímenes de lesa humanidad. Son producciones artísticas que podríamos calificar de incómodas pero necesarias, pues la memoria es un ejercicio colectivo y requiere de todas las voces y perspectivas. Es decir, requiere de ensamblar diversos registros y experiencias, entre las cuales es importante conocer las razones de los individuos involucrados en la represión y la violación a los derechos humanos, aunque resulte perturbador. Se trata de un material que conocemos no por los protagonistas –que tienden a negar todo– sino por medio de sus herederos.

En este sentido, nos proponemos analizar la película *Los perros* (2017), de la directora, residente en Francia, Marcela Said, y el documental *El pacto de Adriana* (2017), escrito y dirigido por Lissette Orozco, que coinciden en el hecho de que las directoras son familiares cercanos, en clave de ficción o real, de personas que colaboraron con el régimen militar. Una –Said– lo resuelve por la vía de la ficción y alude a la figura de un padre que fue cómplice del régimen militar y que se enriqueció durante esos años con negocios trámpicos. Además, sigue relacionando esos hilos desde que contrata a un excoronel, cómplice en eventos oscuros, para entrenar caballos en su parcela particular. El otro caso –el de Orozco– despliega en clave documental el proceso personal en el que descubre que su tía era una colaboradora cercana de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) como secretaria, entre otras labores, del temible director Manuel Contreras.

Antes de iniciar el análisis de cada una de estas producciones vale mencionar que ambas coinciden en algunos aspectos. Primero, se trata de escrituras audiovisuales que recogen la visión ya no de aquellos protagonistas de las militancias de los sesenta y setenta, sino de quienes heredaron sus circunstancias políticas. En el caso de las memorias de hijos de padres responsables de delitos, Lucero de Vivanco (2018) habla de “memorias restaurativas”, en el sentido de que

... se construyen de experiencias personales marcadas por la subjetividad y circunscritas en gran medida a emociones y afectos. En este sentido, la literatura posibilita un encuentro que en la vida real es imposible de generar: en tanto violencia simbólica, en la que la sociedad en su conjunto es virtualmente la “ofensora”, el contacto personal y directo es impracticable (p. 153).

Proponemos trasladar esta noción a los relatos audiovisuales de las obras de este análisis, considerando que se intenta verbalizar un tabú familiar con el deseo de abordar una zona innombrable, una culpa heredada. Estas memorias, además de abordar esa zona innombrable, dan cuenta de las circunstancias vitales que implicaron un clima intrafamiliar de opresión en entrelíneas u omisiones que cobran sentido en la investigación retroactiva.

De acuerdo con lo anterior, habría que considerar el aporte de la ensayista argentina Nora Domínguez en su libro *De dónde vienen los niños* (2007), donde estudia, entre otros temas, la situación de los niños en estados autoritarios, como también los procesos sociales de despolitización y privatización con procesos de disolución familiar: “Niños cuyo destino está igualmente signado, aunque de distintas maneras, por la desprotección, el desamparo, el fantasma de la interrupción genealógica o el quiebre de códigos tanto de las relaciones familiares del triángulo padre-madre-hijo, como de las del triángulo Estado-familia-individuo” (p. 20). Quizás, en concordancia con esta clave predestinada, podríamos decir que la imagen que recorre estas películas es la de “la familia” como alegoría de un Estado violento que traspasa su macroestructura a los hogares, de ida y vuelta. Además, se sugiere una fuerte crítica a las figuras autoritarias, los padres, tíos o adultos referentes, que fallan o son inadecuadas, que representan el sadismo, la conveniencia personal y la mentira.

En efecto, las protagonistas de estas producciones comienzan bastante silentes y a medida que avanza la historia van empujando fronteras subjetivas para narrar los balbuceos de las historias secretas o los silencios incómodos que emergen cuando investigan a sus padres o tíos, y de este modo, la narración va perfilando complejos hallazgos que toman forma en núcleos narrativos alrededor de la anagnórisis personal y la vergüenza que embarga a continuación. Esto se condice con la teoría existente entre lenguaje y trauma que apunta a renunciar a “sentidos colmados”, como lo enuncia Domínguez (2007):

Eludir, precisamente, la atracción de una manifestación diáfana y auto compensadora al referir la experiencia personal o colectiva del drama se enlaza con el propósito de estas operaciones de recuerdo, dedicadas finalmente a mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta (p. 43).

En otras palabras, “la falta” en estos casos estaría en esa información que no conocen, un vacío cognitivo, que protagonistas adultas van investigando y conociendo, y se transforma en una circunstancia emocional. Habría que recordar que las protagonistas narran desde un momento de no saber (eran

niñas cuando la dictadura ocurre), pero intuyen secretos en el silencio familiar. Es decir, transitan desde el “agujero negro” que es esa falta de información, a la porosidad y ambivalencia de los recuerdos negativos que indican la responsabilidad de sus parientes, y así emergen las preguntas: ¿qué se hace con esa información?; ¿cómo confronto el pacto de silencio?; ¿cómo me posiciono como ciudadano?

Un segundo punto es que estas obras comparten una metodología: sus protagonistas se convierten en detectives de su propia historia familiar y para esa investigación acuden a documentos privados (cartas, recuerdos, conversaciones) y públicos (sentencias, noticias en el periódico, *funas o escraches*, informes de derechos humanos) con el fin de ir construyendo la propia versión. Es decir, las narradoras/directoras trabajan con la materialidad de los archivos físicos, tales como álbumes de fotos, cartas, mapas, pasaportes, videos, datos biográficos que se recuperan para ensamblar lo privado con lo público de los derechos humanos.

LA VERGÜENZA MELANCÓLICA

Retomando la lectura de varios textos de la generación de los hijos posconflictos o violencia política, me interesa destacar la acepción que acuña la académica alemana Sarah Roos (2013) para definir la memoria de este grupo: «la transmisión interfamiliar de una herencia mental, cultural, social o política (...), un testimonio íntimo y personal de los acontecimientos macrohistóricos de un país con el objetivo de examinar, cuestionar, dudar y posiblemente contradecir la historiografía oficial» (p. 340). En este sentido, vale reflexionar sobre este sentimiento distintivo –la vergüenza– que atraviesa estas producciones en las que la transmisión de la memoria debe incluir el hecho de que hay personas en la cadena genealógica, a veces importantes y queridas, que fueron responsables de tortura y muerte. La complejidad de lidiar con esa emoción podría explicar la aparición tardía de este tipo de testimonios: se hacen en la adultez de las autoras/directoras y con bastante distancia histórica, en el caso chileno cuando han transcurrido treinta años desde el fin de la dictadura.

Además, es interesante notar que ambas son mujeres, que adoptan el ejercicio que se ha llamado el “gesto de Antígona” (Judith Butler, 2000), en el sentido de enfrentar el dilema de inclinarse por la ley del Estado o de la familia. Incluso, su gesto es de “anti-Antígonas”, en el sentido contrario, pues optan por el Estado, o la verdad política, y delatan a la propia familia. De forma similar, Hannah Arendt (1969), nos recuerda que si bien la literatura nos hace un poco más libres, es la falta de imaginación la que ha llevado al ser humano a cometer las atrocidades más aberrantes a lo largo de la historia. Es decir, la ausencia de reflexión y diálogo con el otro, así como la incapacidad de imaginar otras posibilidades de vivir y de sentir, han mermado el reconocimiento de otras voces en nuestra cultura. Esto lo podríamos trasladar a la escena del relato audiovisual

posdictatorial chileno, agregando que este tipo de testimonios –el de personas relacionadas con los verdugos– logra por medio del arte del cine (la voz, el guion, etc.) ampliar el potencial empático y terapéutico para representar determinados traumas colectivos e individuales que impiden el desarrollo de valores esenciales de la integridad humana. En su caso específico, plantean que una hija y una sobrina se inclinan por apostar por el Estado, la verdad y la justicia nacional, traicionando al clan; implica denunciar crímenes y culpas de sus cercanos, lo que tiene el costo de romper el secreto familiar y quebrar el vínculo.

Por otra parte, Caruth (1995), una de las teóricas más relevantes dentro de los estudios del trauma en la literatura y la cultura, comenta que existen todavía unas líneas de trabajo no tan conocidas y que tienen que ver con la influencia del afecto de la vergüenza en la construcción de la identidad. Por ello, resulta interesante explorar tal sentimiento en ciertas herederas, y a su vez, en toda la sociedad.

La académica Maite Escudero (2014), nos dice en su artículo que se ha dedicado al estudio de la vergüenza para encontrar respuesta a

(...) los efectos demoledores que puede provocar la vergüenza en la vida de ciertas personas, bien como consecuencia de violaciones y abusos sexuales o bien por otros actos violentos insidiosos como pueden ser el sexism, el racismo o la homofobia. No por casualidad, la vergüenza es el “afecto de la indignidad, de la humillación, de la derrota y de la alienación (...) (p. 133).

Se trata de un sentimiento ubicuo en la experiencia humana y, como tal, atraviesa e impregna diferentes culturas, religiones y naciones. Habita con nosotros desde que nacemos y permanece presente en las relaciones afectivas humanas y en los procesos de comunicación. En este punto, conviene distinguir, además, entre una vergüenza nacional, propia de un colectivo o nación que ha perpetrado violencia y/o sometido a sus habitantes a humillaciones, violaciones, vejaciones, etc., y la vergüenza individual, puesto que existen notorias diferencias.

A su vez, la autora añade en este sentido que hay estrategias psíquicas de resistencia para procesar información privada que nos causa pudor, conmoción.

La experiencia fenomenológica de una persona con vergüenza es la de un deseo intenso de esconderse, desaparecer o morir. Entraña un estado altamente doloroso que, al igual que el trauma, puede desencadenar un comportamiento desequilibrado, confusión en el pensamiento, disolución del yo, amnesia o incluso incapacidad para hablar (p. 45).

Sin embargo, ambas directoras entran en un proceso reflexivo, pero valiente, que las lleva a exponer y problematizar su vergüenza en la esfera pública por medio de un documental o película que se exhibirá entre espectadores conocidos y anónimos. Ahora bien, habría que mencionar que Escudero señala que los

personajes que no son capaces de transformar su vergüenza en algo con sentido, pueden caer en prácticas aberrantes y violentas como violaciones, incestos, suicidios y asesinatos. No obstante, hay ocasiones en las que algunos protagonistas consiguen transformarla en otros afectos a través de su desplazamiento y conversión en vínculos afectivos positivos. Será precisamente este sentimiento de expulsión y de rechazo el que defina la génesis de una vergüenza traumática, provocada por diversas formas de violencia, pues, como ya afirmara Salman Rushdie (1983) “la vergüenza reside en la raíz de la violencia”. En el caso que examinamos, la vergüenza aparece como un estigma estrechamente relacionado con el grado de deshonor al que se ven expuestas las familias vinculadas a los crímenes de la dictadura.

Y en este punto, aparece otro valor de la creación, del arte como espacio de revelación y de enunciación.

La imaginación, si bien nos hace un poco más libres, sirve de puente entre el saber y el no saber, entre lo conocido y lo desconocido, entre la voz que representa al otro dentro de uno mismo y la que retiene la memoria de un suceso traumático (Escudero, 2014, p. 54).

En este sentido, la realización audiovisual, empuja a pesquisar, preguntar, denunciar y conciliar las narrativas identitarias, aceptando, rechazando, reordenando las versiones y el relato personal que se desea proyectar en el tejido social.

LOS PERROS DE MARCELA SAID:² LA COMPLICIDAD SILENCIOSA

La película *Los perros* (2017) de Marcela Said, directora de cine chilena, radicada en Francia, fue antecedida por varios documentales, *I love Pinochet* (2001), *Opus dei* (2006), *El mocito* (2011) y el largometraje de ficción *El año de los peces voladores* (2013), participando en diversos festivales como el Cannes y San Sebastián.

Antes de esta película, Said había dirigido *El mocito* (2011), un documental, que se entiende como antecedente al presente film, pues indagó en la figura de Jorgelino Vergara, un hombre que trabajó de asistente doméstico para la policía secreta de Pinochet- Vergara apareció en el espacio público en el año 2007, cuando dio entrevistas al periodista Javier Rebolledo y luego habló en los medios

² 2017, Festival de Cannes, nominada al Gran Premio Semana de la Crítica; Festival de Cine de Múnich, ganadora de la Mención de honor Cinevision Award; Festival de Cine de Milán, nominada a Mejor largometraje; Festival Internacional de Cine de San Sebastián, ganadora del Primer Premio Horizontes Latinos; Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz, ganadora del Premio del Jurado; Festival Internacional de Cine de Chicago, nominada al Premio nuevos directores; Festival Internacional de Cine de Estocolmo, nominada a Mejor Película y ganadora Antonia Zegers como Mejor Actriz; Festival Internacional de Cine de Calcuta, ganadora Mejor Película; entre otras distinciones.

de comunicación nacionales. Allí reveló información, desde su condición de testigo subalterno, sobre los integrantes de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y sus funciones. Su confesión, infringiendo el pacto de silencio que había sellado con sus jefes verdugos, permitió la detención de un par de perpetradores de crímenes de lesa humanidad.

La directora cuenta que partió escribiendo el guion de *Los perros* con la idea de hablar sobre la complicidad civil que hubo en dictadura y que al día de hoy sigue vigente en todos aquellos que, teniendo información relevante de la época, prefieren callar. Pero explica que, a su vez, “me di cuenta que estaba escribiendo el relato de una mujer que navega en un mundo machista” (Pinto, 7/3/2018, *El Mostrador*) donde ella no tiene derecho a saber, a cuestionar, a tomar decisiones.

La película narra la historia de Mariana (la actriz Antonia Zegers), de 42 años, mujer perteneciente a la burguesía chilena, casada y con problemas de fertilidad, que comienza a tomar clases de equitación con Juan (Alfredo Castro), de 65 años, un excoronel de ejército. Las cosas se complican cuando se entera de que su profesor es perseguido por violaciones a los derechos humanos al observar que unos policías lo van a buscar a la caballeriza, y además, que este conoce a su padre (Alejandro Sieveking) desde esa época. Eso activa las dudas y los sentimientos encontrados respecto a su padre y estimula la atracción erótica hacia su profesor, al mismo tiempo que comienza a investigar el pasado de ambos hombres.

Mariana representa a la hija de una familia adinerada que afianzó su ascendencia social y su fortuna durante la dictadura de Pinochet. Juan es un profesor de hípica, exmilitar investigado por torturas durante la época oscura de Chile. Son diferentes caras, ramificaciones de los apoyos que necesita un gobierno totalitario para mantenerse en el poder: mujeres silentes y subalternos dóciles. Porque los crímenes contra la humanidad nunca son individuales, necesitan redes. Son las imprescindibles bifurcaciones, quizás más pequeñas o con menos importancia, pero sin cuyo ejercicio el exterminio no sería eficaz. Porque hay implicancias teóricas (autor intelectual), ramas prácticas, incluso pasividad, mirar hacia otro lado. Y ahí aparecen las figuras del padre y el excoronel.

En la película, Mariana es una mujer a quien los hombres cercanos tratan como a una niña. Como “niña rica”, dispone de todos los privilegios que las pasadas conexiones de su familia con la dictadura son capaces de ofrecerle: casa lujosa, tiempo libre, clases de equitación, vida social, belleza. Sin embargo, vive una vida miserable, en parte por la incapacidad de su padre y de su marido para tomarla en serio; uno ignora las protestas de su hija ante la decisión de vender parte de sus propiedades a una empresa maderera; el otro la trata como a una niña que debería limitarse a escuchar y obedecer. Y además, tiene problemas de fertilidad: permanentemente le inyectan hormonas en una clínica elegante, para favorecer sus posibilidades de embarazarse. Ella es un cuerpo infértil en medio

de las fuerzas del patriarcado, una mujer que es vehículo de las acciones de los hombres, hasta que encuentra en el profesor de equitación un hilo para sentirse atraída y espantada por la sordidez política. Desde ese momento se moverá de manera ambivalente entre la culpa, el horror y la responsabilidad.

Said cuenta que el título de esta película surge por una frase –“nosotros fuimos los perros”– que rescata del personaje “el Mocito”. Ahí apareció el primer perro. Pero en la película inserta también el trabajo de dos artistas visuales que trabajan con esos animales, Antonio Becerro y Guillermo Lorca: de este último incluye un cuadro de una niña en medio de una jauría de perros, que bien podría representar a Mariana en su entorno familiar. Luego hay un simbolismo, el de los perros sueltos, animales peligrosos que aún andan en libertad, con el amparo de los dueños de una sociedad cómplice. Mariana, en cuanto hija adulta, es a veces un personaje caprichoso y ambiguo, pero aun así se anima a cuestionar su herencia hasta cierto punto. Pues al darse cuenta, tardíamente, de todo lo ocurrido en el país durante la dictadura, les pide al Coronel y al padre que se hagan cargo de sus culpas, que pidan perdón, que colaboren en las investigaciones. Los confronta, incluso experimenta junto a ellos escraches civiles (*funas*) y denuncias en el periódico. Pero de ellos recibe negación, incluso la convicción de haber actuado según un código de honor. El Coronel exhibe como justificación el haber sido un mando medio; el padre, negación e indolencia, amparado en su interés económico.

Al final de la trama, el Coronel, con quien ha mantenido un romance clandestino, se suicida. Le deja una carta con información, que al parecer alude a la responsabilidad del padre; una carta que ella lee con horror (vemos la reacción en su rostro), que guarda pero luego quema en una fogata. Ella también renuncia a hacerse cargo de la culpa, elimina el archivo y se convierte, con conocimiento, en una cómplice indirecta.

Los perros es una película que nos muestra, a través de los ojos de la protagonista, una clase social alta marcada tanto por la violencia como por la negación de sus responsabilidades con respecto a la dictadura; incluso vemos su falta de arrepentimiento e indolencia. De la heredera, este film indica su incapacidad de hacerse cargo de ese legado y delatar. Una condición que se traslada del no saber pasivo o infantil, luego de omitir se atreve a preguntar, a la complicidad silente, comprende como adulta pero es incapaz de hacer algo, una acción cívica, con esa información más que enfrentar a su familiar y enfrascarse en la rabia.

Entonces quedan en el aire las preguntas: ¿de qué maneras se puso en escena la complicidad civil?, ¿de qué cómplices es posible hablar?, ¿son las responsabilidades y las culpas iguales?, ¿cómo se esconde o se niega la vergüenza?, ¿cómo se transmite en el espacio familiar esa herencia de violencia e indiferencia respecto al otro?, ¿qué nuevos pactos de filiación se demandan en estos casos? Una pregunta que arroja diferentes ejercicios narrativos.

EL PACTO DE ADRIANA (2017): LA DETECTIVE DEFRAUDADA

La joven directora de cine Lissette Orozco demuestra con su primer largometraje, *El pacto de Adriana*, que el género documental sigue siendo un instrumento potente para realizar un trabajo de memoria y de duelo personal y colectivo. Su película se ubica en la línea del documental subjetivo, que, como define Wolfgang Bongers (2018), es

... un género que nació principalmente en el contexto del Nuevo Cine Argentino alrededor de 2000 (Andrés Di Tella, Albertina Carri, María Inés Roqué) y originó varios films importantes en Chile, como Reinalda del Carmen, mi mamá y yo (2006), de Lorena Giachino; Mi vida con Carlos (2010), de Germán Berger-Hertz; El edificio de los chilenos (2010), de Macarena Aguiló (p. 21).

Todas estas producciones audiovisuales nacen del deseo de directoras/directores de emprender, por un lado, una exploración audiovisual de la memoria –desplegada cámara en mano– indagando en un material de archivo personal y público de difícil de acceso, y, por el otro, de aportar a la discusión pública sobre la violencia estatal desde un punto de vista ético.

En el caso de *El pacto de Adriana* el resultado es un documental autobiográfico, galardonado con el Premio de la Paz del Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale) y el Premio Especial del Jurado al mejor documental en el Festival de La Habana, que se inicia cuando Lissette espera, como siempre, la tradicional visita de la tía Chany, residente en Australia, que para ella no es una pariente cualquiera, pues se la ve como un modelo a seguir para una niña educada por mujeres: tías y abuela, sin madre (no se mencionan detalles de la ausencia de la madre). Pero todo cambia cuando en una de esas visitas, a la tía Chany la dejan detenida en el aeropuerto, y Lissette se entera de que había una denuncia en su contra por participación en torturas durante los años en que trabajó como secretaria y mujer de confianza del general Manuel Contreras.

Esto ocurre en el 2007, cuando ella tenía diecinueve años y empezaba a estudiar cine. Siguiendo su intuición, tomó una cámara y empezó a grabar con la idea de limpiar el nombre de su tía. La directora afirma que en el mismo documental ella transita con ingenuidad, de mirar extrañada la información y querer prestar ayuda a su tía injuriada, a luego ingresar en el terreno de la duda, investigar las acusaciones y cristalizar la evidencia, con el consiguiente conflicto ético–moral.

Desde entonces, se autoimpone el rol de la sobrina detective y asume los costos emocionales y cognitivos de esta investigación:

En todas las familias existen secretos, y la mía no es la excepción. Cuando era niña tuve una ídola, mi tía Adriana. La imitaba, al punto de caminar y reír como ella. Pero hace un tiempo me enteré que en su juventud trabajó para la

DINA, la policía secreta de la dictadura de Pinochet, cuando yo ni siquiera nacía. Hoy ella está prófuga de la justicia, acusada de secuestro y asesinato. Decidí involucrarme en su pasado para poder conocerla realmente, para luego emprender un viaje y enfrentarla en el lugar en que se encuentra escondida. ¿Será posible una reconciliación? (El Mostrador, 21 de noviembre de 2017).

Orozco no es hija, nieta o sobrina de víctimas de la dictadura; ella desplaza los roles clásicos y genera nuevos ejes en la discusión desde que asume la posición incómoda y desconcertante de “familiar de victimaria”. Descubre que su adorada tía Chany –apodo de Adriana Rivas, residente en Sidney, Australia– está prófuga de la justicia chilena después de ser acusada y procesada en 2007 por su participación, como integrante de la Brigada Lautaro, en la muerte del dirigente comunista Víctor Díaz. El caso produjo ruido en el contexto de las revelaciones realizadas por una figura gris, Jorgelino “el Mocito” Vergara, antes mencionado, en las que incluye el nombre de Adriana Rivas como líder en el mismo Cuartel Simón Bolívar.

A los pocos minutos de iniciado el documental, Orozco desarrolla un extenso *flashback* compuesto por recuerdos de infancia y juventud, visitas desde Australia, con archivos en formato fotografía o cintas 16 milímetros. En su decisión como directora, observamos que no se detiene a mostrar en detalle el proceso del golpe de Estado, ni las oscuras décadas que lo sucedieron, en las que el país sufrió una represión extrema; en cambio, se enfoca en dibujarnos a su tía Chany. Observamos que esta estuvo presente a lo largo de toda su infancia y adolescencia, y le procuró a la directora desde pequeña una cierta mirada del mundo más abierta, libre y audaz que la que tenía el resto de su entorno familiar. De este modo consta que Lissette, al inicio, se propone hacer un documental, no sabemos si para limpiar la imagen de la tía o para interrogar ese proceso de autoexamen en lenguaje cinematográfico. Lissette nos deja entrar en el secreto de familia, que empieza a ser, de pronto, el secreto del país. Muy pronto el pacto de lealtad e incondicionalidad con la tía Chany se va erosionando, porque a medida que investiga se hace evidente su pasado deplorable. De modo que la admiración, amor y respeto por ella se resquebraja cuando comprueba que estuvo involucrada en una serie de cuestionables y siniestras actividades.

Orozco detalla así la metodología de su trabajo:

Empecé a grabar a mi tía cuando la tenían detenida e inicié a recopilar todo lo que tenía que ver con ella. Es decir, si aparecía en el periódico yo lo recortaba y lo guardaba, si aparecía en la radio me conseguía los audios. No sabía que el día de mañana todo esto iba a ser una película pero era consciente de que tenía que tener un registro de todo lo que estaba ocurriendo. A mi tía la estaban culpando de brutales violaciones a los Derechos Humanos y yo sentí la necesidad de querer recopilar todo (Editorial, El País.com, 6 de agosto de 2018).

Pronto la directora es consciente del impacto emocional de la decisión artística y ética: “Decidí exponerme yo, exponer a mi tía, los secretos familiares, los valores familiares. Hacerle un juicio a eso que nadie cuenta. Y si el exponerme yo, sirve para que exista un cambio de conciencia, hay que hacerlo” (Editorial, *El País.com*, 6 de agosto de 2018). Desde ese momento en adelante, durante los años que dura el proceso judicial y la filmación del documental, la tía niega todo, rotundamente, y asegura que esto es una venganza y que ella fue inculpada de manera injusta, que es una injuria. En los diálogos entre tía y sobrina, que se inician en el año 2010, Chany miente, niega toda participación, da respuestas confusas, culpa a cercanos, enreda la trama pues necesita garantizar su propia supervivencia después de los horrores vividos y reprimidos. En la grabación, por ejemplo, la exagente dice que nunca presenció la tortura y que no soportaría el flagelo de un ser humano. Lissette pone en duda la veracidad de lo enunciado por su tía. De hecho, su incredulidad la lleva a entrevistarse con varias personas conocedoras del caso para corroborar sus sospechas, entre ellas Jorgelino Vergara y Javier Rebolledo: nadie deja dudas sobre las contradicciones y mentiras de la Chany.

Asimismo, la cercanía de la cámara en muchos momentos de confidencialidad en los que aparecen la tía Chany y otros familiares de la directora, nos produce como espectadores un alto grado de incomodidad, pues nos convertimos en testigos de una complicidad entre los criminales del Estado y sus parientes, que preferían no contarle nada a Lissette ni al mundo. Pero las evidencias afloran una y otra vez; por ejemplo, el hallazgo de una entrevista grabada el 11 de septiembre de 2013, en la que Rivas señaló que las torturas en su país durante el régimen de Pinochet eran “un secreto a voces” y las calificó de técnica “necesaria” para “quebrantar a la gente”. De este modo, se inculpa y delata en una de las justificaciones sórdidas y sádicas para situar la tortura como algo necesario para un fin mayor.

Llama la atención en el film la puesta en escena de los procesos de comunicación a distancia vía *Skype*, en la computadora y por celular, en los que la sobrina escucha paciente a una tía lenguaraz, insistente, ansiosa. Luego, se incluyen las entrevistas a amigas de ella involucradas en los juicios, como Gladys Calderón Carreño, excompañera en la Brigada Lautaro y procesada en 2014. Lissette se convierte en médium entre cámara, celular, computadora y estos personajes siniestros, para develar sus mentiras y hacerlas públicas. Y lo hace al mostrar, sin pronunciarse, las estrategias de negación y delación que circulan en sus testimonios. Observamos de cerca la participación afectiva, que genera en el espectador momentos de angustia, rabia y desconcierto.

En el documental de Orozco se instala algo interesante, la duda familiar, y a su vez el dilema, bajo la pregunta de la tía: “Me crees, ¿verdad?”, insiste una y otra vez Adriana Rivas, apelando al pacto familiar establecido hasta entonces.

Y es través de numerosas conversaciones vía Skype, de fotografías, entrevistas y llamadas telefónicas, que Orozco va penetrando en la persona que su tía alguna vez fue, y va tomando conciencia y perspectiva de lo que su indagación –y su decisión de llevarla a cabo– poco a poco va fraguando como algo indiscutible: su responsabilidad en casos de tortura y muerte.

El documental avanza con tensión máxima entre el horror insinuado continuamente, la mentira obstinada de Adriana en los diálogos con su sobrina, el trabajo de duelo vivido y el ajuste del vínculo por Lissette mientras filma y habla con su tía y otras personas para acercarse a la verdad y sanarse –lo que equivale a distanciarse cada vez más de su antigua “ídola”–. Por un lado, la cara de Adriana expresa dolor, angustia y tristeza desesperada. En reverso, observamos el rostro calmo de Orozco, la escucha atenta y paciente que reformula la imagen de la tía y se distancia hasta la ruptura definitiva del lazo. La historia ha ocasionado la emergencia de su propia descalificación de su narrativa personal: los testimonios, las pruebas halladas en la dimensión pública instalan una nueva versión de los hechos en el espacio vacío de la memoria: «Mi tía trabajó para la policía secreta de Pinochet». Como sostiene la investigadora Daniela Jara, “Lissette abandona o re-articula en conflicto, su lugar de sobrina y nieta, y deja paso a la producción de un examen crítico, algo de vergüenza y sobre todo, el desarrollo de su propia respuesta moral” (*El Mostrador*, 10 de octubre de 2017).

La directora, a su vez, quien desde hace un tiempo vive en Colombia, comenta en una entrevista el sentido del proyecto:

La película la hice pensando en las nuevas generaciones. Creo que mi primer objetivo es entregarles este pedazo de historia a los jóvenes para que ellos dialoguen y reflexionen, pues hablar es la forma de avanzar como sociedad. Que existan problemas políticos y sociales en los países de América Latina tiene que ver con la falta de memoria, y eso ocurre porque la gente no habla, no dialoga y no reconoce las cosas (*El País.com*, 6 de agosto de 2018).

Como indica Jara, este documental el proceso de aceptación y reformulación de la participación de la propia familia en los trágicos hechos políticos.

Nos muestra cómo estas dinámicas afectivas son uno de los principales obstáculos para quien busca una verdad histórica (...) [la] diferencia entre el perdón intrafamiliar y la responsabilidad y deuda que tiene su tía con el país y la justicia (...) [es un] ejercicio de responsabilidad intergeneracional. [Al mismo tiempo] Nos deja ver la dinámica íntima del círculo de silencio (...) Están entrenadas para la disociación (...) Entre los individuos y su vida familiar o privada, y sus acciones, roles y omisiones en la participación y colaboración con la Dictadura (*El Mostrador*, 10 de octubre de 2017).

El pacto de Adriana es una pieza reveladora, que apela a la importancia de la verdad y los testimonios explicativos en un escenario posterior a hechos trascendentalmente violentos en un país. Una verdad que es frágil y vulnerable, cuya

realidad se expone a los intereses más obvios, pero también a las emociones y sentimientos más íntimos y angustiantes. La responsabilidad de la memoria se puede tornar insoportable, pero esa carga, así como la de la culpa, no siempre es determinante para accionar algún tipo de comportamiento o decisión en una persona. Lissette Orozco, en cambio, elabora otra respuesta, muestra una ruta alternativa al dilema excluyente. Expone y nos permite entender las dinámicas privadas de la división de la memoria en Chile, exhibe la vida íntima de ese discurso que no es hegemónico, pero que se reproduce de manera soterrada: la falta de emociones asociadas a la culpa, el remordimiento o la vergüenza en el plano privado, la justificación y relativización de la deshumanización.

La directora nos deja ver la dinámica íntima del círculo de silencio. Escuchamos conversaciones de la tía con sus antiguas compañeras de trabajo, en las cuales todo lo niegan y desconocen cualquier información. Saben que pueden estar siendo escuchadas y dudan, hablan de modo poco fluido, o bien reaccionan en bloque, están entrenadas para la disociación. Al mismo tiempo, la tía Chany acusa a Lissette y la culpa por no creerle, invierte así el proceso de indagación e intenta detenerlo. Al confrontar a su tía con la verdad, Lissette se enfrenta a las formas cotidianas de la negación, y nos muestra los efectos de la disociación entre los individuos y su vida familiar o privada, y sus acciones, roles y omisiones en la participación y colaboración con la dictadura. En principio, como sostiene el ensayista argentino Darío Steimberg (2010), “el proceder de la escritura del secreto permite imaginar una amplitud indefinible de secuencias narrativas del sector ‘gris’ de la población civil” (p. 573). Es decir, es una escritura que hilvana distintos tonos entre los que presenciaron, intervinieron o fueron cómplices pasivos de episodios violentos, y que de una u otra forma deshilvana omisiones, tergiversaciones que se pensaron olvidadas.

Lissette nos muestra cómo estas dinámicas afectivas son uno de los principales obstáculos para quien busca una verdad histórica (digamos, al menos, jurídica), y se enfrenta a la posibilidad de generar una reflexión sobre el pasado. No tira piedras a su tía, tampoco la abandona, pero entiende rápidamente (al menos, en lo que nos deja ver en el documental) la diferencia entre el perdón intrafamiliar y la responsabilidad y deuda que tiene su tía con el país y la justicia. Comprende que el perdón no es el lenguaje con el que ese tipo de secretos debe ser abordado. Es probable que Lissette haya podido hacer esta película porque era la sobrina y no la hija de Chany, pero nos muestra que puede existir efectivamente un ejercicio de responsabilidad intergeneracional y la valentía de hacer el juicio privado, de carácter vergonzante, en algo público.

CAMINOS DIVERGENTES FRENTE A LA VERGÜENZA

En estas obras audiovisuales no se evocan las nostálgicas magdalenas proustianas, sino que se escenifican con incredulidad, rabia y vergüenza los hallazgos

y secretos que van arrojando los archivos familiares y la confrontación con los adultos que se escabullen de su responsabilidad. Las protagonistas exhiben en la cámara su mirada de la historia no como algo externo, no como un dato fijo y estable, sino como una experiencia que se interioriza en las personas y, de algún modo, las modela internamente de acuerdo a las angustias y conflictos que las movilizan.

En la pantalla observamos la interacción entre materiales visuales del pasado y relatos orales en conversaciones, escuchas telefónicas, relecturas de cartas. Desde el presente se despliega un montaje cinematográfico que recorta, fusiona, funde a negro, hace un *close up* y más. Un ejercicio de montaje que genera elipsis y negaciones como una forma de montar olvidos conscientes e inconscientes de los familiares responsables de crímenes. Se van alternando cuerpos y relatos femeninos, por Mariana o Lissette, que se enfrentan a una anagnórisis familiar que revela una información que las hunde en el territorio de la vergüenza y sus efectos postraumáticos. Así, se acopian los relatos corporales de estas dos mujeres cuyas narraciones suscitan una correlación con el sistema político y sus técnicas biopolíticas –la crueldad, la discriminación– y demuestran dos opciones vitales divergentes.

En el primer caso, el personaje de Mariana, la hija del millonario cómplice, no puede procesar la culpa heredada, y enfrenta al padre y al profesor, pero conserva los vínculos ambivalentes de afecto y rechazo. Es más, cuando el Coronel, frente a su inminente segundo encarcelamiento, decide suicidarse y dejar una carta con información de los crímenes, sospechamos que ella deshace la prueba en el fuego. Es decir, toma el archivo y lo hace desparecer, con lo cual pasa a la categoría de cómplice. Sospechamos a su vez, que la historia de amor clandestina quedará en ese ámbito, el secreto, y que Mariana no estará dispuesta a romper lazos con la familia y sacrificar su estatus de vida. Permanecerá así dócil e infantilizada frente a la historia y la responsabilidad cívica.

Quedan pendientes, entonces, varias preguntas: ¿de qué manera se puso en escena la complicidad civil?, ¿de qué cómplices es posible hablar: los desconocidos o conocidos?, ¿son las responsabilidades y las culpas iguales?, ¿cómo se esconde o se niega la vergüenza?, ¿cómo se trasmite en el espacio familiar esa herencia de violencia e indiferencia respecto del otro?, ¿qué nuevos pactos de filiación se demandan en estos casos?

Por el contrario, la protagonista del documental, Lissette, se hace cargo de la historia familiar, la enfrenta y la rechaza. Sabemos que luego de la última llamada, ella y su tía no se comunicaron más, y que la familia cuestiona a la directora. Es decir, se rompe el pacto de lealtad familiar porque Lissette se inclina por la verdad y la justicia. Incluso va más allá y se suma al colectivo Historias desobedientes-Chile. Que reúne, según su definición a “Hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia” y que en su página de

Facebook se presentan como un grupo de familiares de criminales que alzan la voz en pos de reparación y de rechazo a la impunidad. Y a su vez, inauguran otro lazo familiar, con los afectados por las violaciones de los derechos humanos:

(...) porque la incansable lucha por la memoria que han llevado a cabo las organizaciones de familiares de víctimas, de sobrevivientes de la represión, y de activistas de derechos humanos ha dado sus frutos en nosotros, queremos hoy alzar nuestra voz. Una voz inesperada, inconcebible para muchos: somos hijas, hijos y familiares de criminales de lesa humanidad en defensa de la Memoria, la Verdad y la Justicia. Repudiando las atrocidades cometidas por miembros de nuestras propias familias –con todo lo que eso implica como proceso individual–, adherimos a los principios fundamentales de nuestros compañeros de Historias Desobedientes en Argentina: NOS OPONEMOS absolutamente AL NEGACIONISMO de quienes afirman que “esto no ocurrió” o que tendría alguna justificación posible, y, considerando el largo camino que queda por recorrer en materia de establecimiento de la verdad, de sanción de los culpables y de reconocimiento y reparación de las víctimas, NO NOS RECONCILIAMOS (Historias desobedientes-Chile, 2019).

Su opción es radical: romper el vínculo sanguíneo en pos de una postura política. Niegan y delatan a la familia de origen por un bien mayor: la necesaria denuncia para alcanzar una verdadera justicia y reparación nacional. Hay que señalar que aceptar la vergüenza heredada las deja huérfanas de patrimonio familiar, y por ende, tanto ellas como quienes optan por ese camino también escogen construirse a sí mismos. Y, además, despliegan una metodología de redefinición subjetiva que hace uso de la retórica de la pregunta como fórmula para establecer dilemas, crear disyuntivas, plantear paradojas, revelar aporías. Es a través de esa estrategia, renunciando a las certezas y a los juicios, que muestran a la memoria como un territorio sin fronteras, con sus propias necesidades, y consideran a la victimización –su propia victimización– más como una convención en permanente negociación con la sociedad que como una situación definitiva. Se rompe un pacto de filiación consanguíneo, pero al mismo tiempo se abren horizontes insospechados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H. (1969). *On Violence*. London/New York: Harcourt Inc.
- Bongers, W. (2018). El pacto de Adriana. *laFuga*, 21. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/el-pacto-de-adriana/88>
- Caruth, C. (1995). *Exploraciones en la memoria*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Domínguez, N. (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Efe (21 de noviembre de 2017). Lissette Orozco, directora de *El pacto de Adriana: La dictadura en Chile provocó un conflicto transgeneracional*. *El Mostrador*. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2017/11/21/lissette-orozco-directora-de-el-pacto-de-adriana-la-dictadura-en-chile-provoco-un-conflicto-transgeneracional/>

Escudero, M. (2014). Tras el silencio de la vergüenza: trauma, memoria y género en la narrativa contemporánea. *Revista de estudios ingleses Odisea*, 15, 39-56.

HistoriasDesobedientes Chile Hijos desobedientes. (s.f.). Recuperado de https://www.facebook.com/HistoriasDesobedientesChile/posts/2278727649026810?tn__=K-R

Jara, D. (10 de octubre de 2017). El Pacto de Adriana: secretos de familia o los secretos de un país. *El Mostrador*. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2017/10/10/el-pacto-de-adriana-secretos-de-familia-o-los-secretos-de-un-pais/>

Pinto Ortega, D. (7 de marzo de 2018). Marcela Said, directora de *Los Perros: Lo que muestra la película son los fantasmas de lo que está pasando hoy*. *El Mostrador*. Recuperado de: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/03/07/pelicula-los-perros-el-terror-de-los-fantasmas-de-la-dictadura-que-aun-atormentan/?v=desktop>

‘El pacto de Adriana’, el documental que se podrá ver en la Cinemateca de La Tertulia (6 de agosto de 2018). *El País.com*. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/el-pacto-de-adriana-el-documental-que-se-podra-ver-en-la-cinemateca-de-la-tertulia.html>

Roos, S. (2013). Micro y macro historia en los relatos de filiación chilenos. *Aisthesis*, 54, 335-351.

Rushdie, S. (1983). *Shame*. London: Picador.

Steimberg, D. (2010). Conocer el secreto. Dictadura y procederes narrativos. La escritura del secreto en Villa, El secreto y sus voces y Partes de guerra. En *Actas IV de Congreso Internacional de Letras* (pp. 569-579). Buenos Aires. Recuperado de <http://eventosacademicos.filc.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/viewFile/2703/1121>

Vivanco, L. (2018). Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista chilena de literatura*, 97, 127-152. doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952018000100127>

BRASIL

CARTOGRAFIA DA PÓS-MEMÓRIA NO BRASIL

Carlos Augusto Carneiro Costa

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil

Não há castigo apropriado para um crime desproporcional. Nesse sentido, tais crimes constituem um imperdoável de fato.

A memória, a história, o esquecimento

Paul Ricoeur

INTRODUÇÃO

O estudo propõe fazer uma breve exposição e análise das principais produções culturais e dos principais movimentos ativistas ligados às políticas de memória da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Centrado em narrativas e trabalhos de filhos pertencentes à segunda geração – *pós-memória* (Hirsch, 1997) – de militantes políticos desaprecidos, presos e torturados durante o regime ditatorial, o estudo busca compreender o impacto traumático da experiência dos sujeitos da primeira geração sobre os da segunda e o papel desempenhado por essa última no que diz respeito ao ativismo político e cultural na luta contra o esquecimento do terror. Uma avaliação do compromisso ético desses sujeitos com a memória coletiva do país é de fundamental importância para se determinar diferentes perspectivas e modos de lidar com processos de violação de direitos humanos.

Objetivamente, o texto é dividido em quatro partes, na primeira das quais são apresentados alguns sujeitos que atuam no campo do ativismo político ou acadêmico, a saber: Edson Teles, Janaína Teles, Paulo Fonteles Filho e a família Herzog. Na segunda parte, o estudo percorre as produções cinematográficas de duas mulheres: Maria Clara Escobar e Marta Nehring. Na terceira, mais ampla,

a análise se dedica à apresentação da produção literária de importantes escritores em atividade no Brasil. São eles: Marcelo Rubens Paiva, Julán Fulks, Matheus Leitão e Guiomar de Grammont. Por fim, a quarta parte propõe estabelecer algumas relações entre os ativistas e as produções culturais, procurando apontar traços de aproximação e distanciamento no que toca ao compromisso ético com a memória coletiva do país. Nesse sentido, o trabalho tenta situar os problemas suscitados a partir da leitura das obras e do trabalho dos ativistas dentro de um quadro de proposições teóricas que permite construir uma linha de interpretação crítica à luz da ética da representação.

Embora o estudo ambicione mapear, em terreno brasileiro, o que se tem feito em termos do que Marianne Hirsch denomina de *pós-memória*, notadamente no campo cultural e no do ativismo político e acadêmico, a relação de sujeitos aqui apresentada não esgota uma série de outras produções e atuações cujas vozes muito provavelmente têm tido ressonância no país. Entretanto, essa relação é a que, aparentemente, possui maior visibilidade até aqui.

ATIVISMO POLÍTICO E ACADÊMICO

Os irmãos Teles

Em 1972, os irmãos Edson Teles e Janaína Teles foram sequestrados pela OBAN (Operação Bandeirante) e levados para a prisão, para junto de seus pais, Maria Amélia de Almeida Teles e César Augusto Teles. Na ocasião, Edson contava com 4 anos e Janaína, com 5 anos de idade. Durante o período em que ficaram presas com os pais, as duas crianças eram forçadas a assisti-los sendo torturados. Foram testemunhas oculares da brutalidade do major do Exército, Carlos Alberto Brilhante Ustra, que comandava o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna), na época.

Em 2005, a família Teles entrou com processo contra o major, cobrando da justiça uma Ação Declaratória, em razão das violações sofridas. Em 2008, Ustra foi condenado e declarado publicamente pela justiça como torturador e sequestrador. Não obstante o efeito moral dessa condenação, o major jamais foi preso, em razão da Lei de Anistia.

Atualmente, Edson e Janaína possuem importantes trabalhos de pesquisa junto à academia e de ativismo contra violações de direitos humanos no Brasil. Edson é professor de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo. Janaína é Doutora em História Social pela USP. Juntos, contribuíram recentemente na organização de duas importantes publicações coletivas sobre a ditadura militar brasileira.

No livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, de 2010, a colaboração de Edson Teles (2010) se faz por meio do artigo “Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e África do Sul”, em que o autor discute

a permanência de uma estrutura de violações de direitos, própria dos regimes de exceção, no contexto democrático daqueles dois países. Já a de Janaína (2010) se faz por meio de uma investigação sobre “Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por ‘verdade e justiça’ no Brasil”. Em outra coletânea de ensaios organizada pelos irmãos Teles e intitulada *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil* (2009), publicada em dois volumes, Edson problematiza as políticas de esquecimento e Janaína se atenta para os aspectos do enlutamento e da melancolia de familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil.

Paulo Fonteles Filho

Paulo Fonteles iniciou sua trajetória política na militância estudantil contra a ditadura. Foi preso e torturado, junto de sua companheira, durante o período mais violento da repressão. Depois de solto, estudou direito e criou a Sociedade Paraense de Direitos Humanos. No Sul do Estado do Pará apoiou juridicamente as lutas camponesas, junto à Pastoral da Terra. Na década de 80 elegeu-se deputado estadual. Em 1987 Fonteles foi assassinado, em razão de sua luta contra ações de pistolagem e violência no campo.

Paulo Fonteles Filho herdou o ímpeto combativo do pai. Ainda estava na barriga da mãe, Hecilda Fonteles Veiga, quando esta foi presa e torturada. Em depoimento publicado no site do Instituto Paulo Fonteles de Direitos Humanos, Hecilda narra essa circunstância:

Quando fui presa, minha barriga de cinco meses de gravidez já estava bem visível. Fui levada à delegacia da Polícia Federal, onde, diante da minha recusa em dar informações a respeito do meu marido, Paulo Fonteles, comecei a ouvir, sob socos e pontapés: “Filho dessa raça não deve nascer”.

Fonteles Filho participou ativamente da militância estudantil durante as décadas de 80 e 90. Foi vereador da câmara do município de Belém por dois mandatos, período em que presidiu a Comissão de Direitos Humanos. Era presidente do Instituto Paulo Fonteles de Direitos Humanos, quando faleceu, em 2017, em decorrência de parada cardíaca, aos 45. Em abril deste ano, foi lançado o livro biográfico *Paulo Fonteles: sem ponto final*, em que o filho reconstroi a memória do pai, com a ajuda do jornalista Ismael Machado (2017).

A família Herzog

O jornalista Vladimir Herzog era militante do Partido Comunista Brasileiro e foi torturado e assassinado em 1975 pela ditadura, mesmo depois de ter se apresentado voluntariamente para prestar esclarecimentos sobre supostas atividades subversivas. A versão oficial divulgada pelo exército é a de que ele teria se suicidado. De acordo com o site do Instituto Vladimir Herzog, em 1978, após decisão da justiça, o governo federal foi responsabilizado por sua morte.

Em 2012, a família do jornalista recebeu novo registro de óbito, desta vez com o reconhecimento dos maus-tratos sofridos nas dependências de um centro de tortura em São Paulo. Sua viúva e filhos compõem a presidência do Instituto Vladimir Herzog, criado em 2009, com a finalidade de promover a luta pela democracia, pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão.

O CAMPO CULTURAL: CINEMA

Maria Clara Escobar

No filme *Os dias com ele*, de 2013, Maria Clara Escobar entrevista seu próprio pai, Carlos Henrique Escobar, preso e torturado na ditadura, em 1973. Em pouco mais de 100 minutos de gravação, uma câmera enfoca o ex-militante e sua melancólica rotina em uma casa em Aveiro, Portugal, onde encontra-se isolado há 12 anos. A voz em *off*, a da filha, lê uma carta enviada pelo pai antes da entrevista: “Adoro você e não suporto pessoas”. Pede à filha que caso queira de fato entrevista-lo, não leve ninguém à sua casa, especialmente um homem. A câmera capta imagens espontâneas e cotidianas do pai, como cuidar do seu animal de estimação. A filha estabelece assim um confronto com a memória do pai, a fim de compreender a si e a ele. Fragmentando a entrevista, cenas de Maria Clara criança são exibidas, sem áudio, como marcando um vazio existente entre ela e Carlos. Diante de uma aparente desestabilização psíquica do pai, cenas dele com Maria no colo são exibidas, enquanto a voz em *off* afirma, reiteradamente: “Esse não é o meu pai”.

“Uma reflexão sobre os silêncios históricos e pessoais”, é do que trata o filme, de acordo com Maria. O silêncio sobre o que aconteceu com o pai, na ditadura, e o silêncio do próprio pai imposto sobre sua relação com a filha. Ela afirma que precisa da quebra desses silêncios para poder não apenas se entender, mas, com isso, poder cobrar algo de si mesma. Ao ser indagado sobre a tortura sofrida, Carlos desvia o assunto. Articula conhecimentos teóricos sobre o marxismo (ele é filósofo) com a experiência que viveu. Quando toca na questão da tortura, refere-se ao ato infringido a uma terceira pessoa, e não a si. Maria Clara faz o pai lembrar de uma peça teatral chamada “A paixão do marxismo: eu matei minha mulher”, escrita por ele. Na peça, ele descreve uma situação de tortura de Althusser. O pai lê o episódio da tortura, que Clara interpreta como textualização da própria tortura de Carlos. Noutro momento, a entrevistadora pergunta novamente sobre a tortura. Nesse momento o pai começa a narrar as circunstâncias de sua prisão e tortura. Conta que sua audição foi comprometida com uma das seções de tortura, quando ficou exposto ao barulho estridente e incessante de uma sirene dentro de uma sala fechada. Fala dos choques elétricos e de sua firmeza diante das inúmeras seções.

Marta Nehring

O documentário *15 Filhos*, produzido por Maria Oliveira e Marta Nehring (1996), apresenta depoimentos de quinze pessoas que passaram por experiências de profundo sofrimento em razão da tortura e assassinato de pais e parentes durante a ditadura. Eliminada a voz do entrevistador, os depoimentos se intercalam na perspectiva de falar sobre o passado. Em todos eles, nota-se que a experiência traumática determina a relação dos entrevistados com o presente. A exposição direta de sua subjetividade é o que dá a tônica dos depoimentos que se desdobram em uma dupla direção: necessidade de compreender o passado e necessidade de reparação.

Em seu depoimento, Marta Nehring fala que morou em Cuba enquanto seu pai participava de treinamentos para a guerrilha no Brasil. Lembra-se de um episódio em um elevador em que foi impedida de conversar com o pai, em razão de regras do treinamento. Menciona os incessantes sonhos que tem com experiências de guerra e relembra a febre alta que teve na noite em que seu pai foi morto. Como estratégia de sobrevivência, Marta conta que tenta reconstituir a figura do pai por meio de contatos com amigos guerrilheiros que conseguiram escapar da morte. Diz fazer isso “porque é um jeito de eu me entender hoje”.

Janaína Teles e Edson Teles também são entrevistados no documentário. Além da experiência de aprisionamento junto dos pais, ambos recuperaram a tortura e assassinato de sua tia, Maria Criméia, guerrilheira nos conflitos do Araguaia. Em uma fala movida pela dor, Janaína diz que: “Eu achava que a sociedade me devia alguma coisa. Porque, se não tivessem deixado o golpe acontecer, eu não tinha sofrido isso”.

O CAMPO CULTURAL: LITERATURA

Marcelo Rubens Paiva

Rubens Paiva, deputado cassado pela ditadura, exilou-se na Europa e, em 1971, algum tempo depois de ter voltado ao Brasil, foi preso no Rio de Janeiro, dentro de sua casa e na frente de sua família, e nunca mais foi visto. É um entre centenas de desaparecidos políticos. Sua morte foi reconhecida apenas em 1996, após a promulgação da Lei dos Desaparecidos, o que permitiu a emissão de atestado de óbito. Conforme noticiado no site Memórias da Ditadura, em 2014, a Comissão Nacional da Verdade denunciou o ex-tenente do exército Antônio Fernando Hughes de Carvalho como assassino de Rubens Paiva.

Marcelo Rubens Paiva, um dos cinco filhos do casal Rubens e Eunice, é jornalista e escritor. Em 1996 –mesmo ano em que a família Paiva recebera o atestado de óbito de Rubens–, Marcelo publica o romance *Não és tu, Brasil*, em que narra importantes episódios da famosa Guerrilha do Vale do Ribeira, misturando elementos de ficção e realidade por meio de documentos e testemunhos

da população local. Marcelo (1996) dedica o livro a seu pai que, segundo ele, “viveu como poucos, fez o que deveria ser feito, e foi morto porque arriscou ser solidário” (p. 5). Embora trate de guerrilha rural, tortura e assassinatos, Marcelo não aborda nesta obra o caso da tortura e desaparecimento de seu pai, o que somente será tratado quase vinte anos depois, com a publicação do livro *Ainda estou aqui* (2015). Neste livro, Marcelo reconstrói a trágica história de seu pai em paralelo com a problematização da doença de sua mãe, acometida pelo Alzheimer. Na ocasião em que apresenta um fragmento do atestado de óbito do pai, Marcelo (2015) escreve: “Meu pai, um dos homens mais risonhos e simpáticos que Callado conheceu, morria por decreto, graças à Lei dos Desaparecidos, vinte e cinco anos depois de ter morrido por tortura” (p. 38). Marcelo (2015) também recupera a agonia do pai no seguinte relato:

Imaginar este sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheciam, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte... É a peste, Augustin, é a peste, Augustin. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Pai-va, Ru... Pai. Até morrer (p. 113).

Julián Fuks

Julián Fuks publicou o romance *A resistência*, em 2015. A história se estrutura na tentativa de Sebástian, figura textual de Julián, entender os conflitos do irmão mais velho, adotado quando os pais ainda moravam na argentina. Além disso, Sebástian mergulha numa recuperação do passado dos pais, indo até Buenos Aires, o apartamento onde teriam vivido. Nesse processo, por vezes o narrador é tomado pelo discurso metanarrativo:

Só queria conhecer o apartamento onde viveram porque estou escrevendo um livro a respeito, e aqui minha voz assume alguma imponência, um orgulho injustificado que tento esconder, um livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância, mas também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos (Fuks, 2015, pp. 57-58).

Mais adiante, Sebástian narra o momento em que o porteiro do prédio lhe abre o portão que dá acesso ao apartamento:

Mas eu não me movo, fico parado diante daquele pórtico antigo, daquelas paredes cinza, e não sei mais o que dizer. A paralisia se expandiu do meu peito, tomando meus pés e minhas mãos até a ponta dos dedos. Essa é a integridade que consigo, a paralisia é meu corpo inteiro (Fuks, 2015, p. 58).

Embora o livro seja centrado muito mais na questão do irmão, a relação do narrador com o sofrimento dos pais no contexto do exílio e de sua resistência à ditadura argentina é o que mais chama a atenção para os propósitos do presente estudo.

Matheus Leitão

Em 1972, Miriam Leitão e Marcelo Amorim Neto, dois jovens estudantes e militantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), foram presos e torturados pela ditadura. Sua prisão ocorreu em razão da delação feita por um companheiro de militância. Miriam estava grávida quando foi torturada. No livro em *Nome dos Pais* (2017), cujo elevado grau de lirismo impede uma definição clara se se trata de pura reportagem ou se de romance-reportagem, Matheus Leitão, segundo filho do casal Miriam e Marcelo, empreende uma incansável busca pelos acontecimentos em torno do sofrimento físico e psicológico dos pais, pelos responsáveis pela delação e pela tortura. Diz ele que “o sentimento que esteve comigo durante toda a apuração foi o de tentar entender a geração que me antecedeu, suas aflições, seus erros e, ainda, o contexto em que essa luta se deu. Queria entender a violência do autoritarismo para ‘chegar a uma conciliação com a realidade’” (Leitão, 2017, p. 14).

Matheus descobre por meio de depoimentos e arquivos que o coronel Paulo Malhães foi o torturador de sua mãe e que o capitão Guilherme, que morreu antes que o jornalista conseguisse entrevistar, foi quem comandou a tortura de seu pai. Entrevista um ex-militar que teria recebido ordens de Paulo Malhães para torturar seu pai. Matheus fica frente a frente com o delator de seus pais, Foedson. Diante do cruzamento de documentos encontrados em arquivos do Exército com sua versão dada em entrevista, Matheus escreve:

Leio essas declarações pela primeira vez em casa, no meu quarto. Por várias vezes tenho que parar, recuperar o folego e segurar a raiva, que começa a se acumular no estômago, juntando-se a anos de indagações sobre aquele sujeito. A cada trecho de sua delação, sinto aquela bola aumentar dentro de mim e chegar perto de um estouro (Leitão, 2017, pp. 74-75).

Seu ressentimento direciona-se não apenas aos torturadores, mas a quem teria traído seus pais.

Guiomar de Grammont

Em 2015, veio a público pela editora Rocco, o romance *Palavras cruzadas*, da professora universitária, dramaturga e escritora Guiomar de Grammont, cujo pai foi assassinado pela ditadura militar, a exemplo do que ocorreu com o jornalista Vladimir Herzog. Em um momento político relativamente diferente daquele em cujo terreno germinaram obras de maior envergadura contestatória do regime militar no Brasil, a obra parece apresentar, no plano da ficção brasileira, uma visão talvez ainda inédita sobre as relações entre um guerrilheiro, sua família e os militares.

A história é estruturada em torno da busca da jornalista Sofia por notícias a respeito do paradeiro de seu irmão Leonardo, militante de uma organização guerrilheira que lutava contra a ditadura, e que era dado como desaparecido

desde 1972, quando Sofia tinha apenas dez anos. Em 1992, com a morte do pai, a jornalista decide empreender a busca, motivada pelo sofrimento incessante que o desaparecimento do irmão havia causado à família. Sua busca é catalisada pela leitura de um diário, escrito pelo irmão e entregue à família pelo coronel Monteiro, chefe da ação militar na guerrilha. Assim, o romance é tecido por “palavras cruzadas” que imprimem um caráter descontínuo e fragmentário à história, contada por um conjunto de vozes.

Sofia descobre que Leonardo havia participado do “justiçamento” de um membro de sua organização acusado de traição, e que, após esse evento, teria deixado São Paulo e viajado para o Sul do Pará, a fim de participar da guerrilha. Mariana, sua namorada e também guerrilheira, teria engravidado e, para não ter que abortar a criança, decide voltar para São Paulo, ter o filho e retornar posteriormente à selva. Antes de deixar a Amazônia, Mariana enterra seu diário, encontrado posteriormente por Leonardo, que continua a escrita. Após semanas perdido na mata, com sua organização desmobilizada, Leonardo é preso. Aproximadamente três anos após esse evento, Mariana deixa a casa dos pais junto da filha e nunca mais é vista. O coronel, responsável pelo desaparecimento do casal, adota a criança, a quem dá o nome de Cíntia. Anos mais tarde, envia à mãe de Sofia o diário de Leonardo e Mariana.

ABORDAGEM INTERPRETATIVA: NOTAS SOBRE ÉTICA E REPRESENTAÇÃO

A análise dos trabalhos ativistas e das produções culturais que compõem esta breve apresentação sobre o que se tem feito em torno da pós-memória no Brasil permite visualizar alguns pontos de articulação no que diz respeito ao modo de elaboração formal das produções e ao compromisso ético de seus autores e ativistas. De maneira geral, a demanda de afetividade dos filhos em relação aos pais é o elemento catalisador que motiva a militância tanto no campo político, quanto no cultural. Comecemos pela última produção apresentada, *Palavras cruzadas*, cuja tônica parece se distanciar, em certa medida, do que propõem as demais produções.

Do ponto de vista estético, a narrativa de Grammont pode ser inscrita em uma tendência recorrente na produção literária brasileira que faz perfeito uso dessa habilidade de articular eventos conflituosos do passado com uma experiência do presente normalmente caracterizada por traços de melancolia. Isso remonta à produção que se estende ao longo de quase dois séculos, e inclui, de maneira mais notável, escritores como Machado de Assis, Graciliano Ramos e, mais recentemente, Raduan Nassar e Milton Hatoum. Cintila em sua obra um engenhoso procedimento de escrita que mantém o “mistério” da narrativa até seu desfecho (Chklovski, 1978). A linguagem fragmentada por segmentos descontínuos contribui para um processo de melhor apreensão da história. O leitor é levado a concentrar maior atenção diante de vários recortes narrativos,

uma vez que ele se encontra diante de uma “expressão diferente e mais intensa” (Benjamin, 1994).

Do ponto de vista ético, *Palavras cruzadas* se apresenta como um desafio à crítica literária contemporânea, pois o debate que elabora ainda se apresenta incomum, talvez até inédito, no âmbito da ficção brasileira surgida desde o golpe militar.

É sabido que se tornou lugar comum a avalanche de discursos nostálgicos a respeito da ditadura militar midiatisados principalmente ao longo dos últimos dois anos. Também são muito recorrentes discursos legitimadores da violência policial indiscriminada contra criminosos e não criminosos, em geral, com a justificativa de que a ação truculenta da polícia possui a justa medida da ação da vítima. Assim, uma, entre as diversas possibilidades de compreensão do debate proposto por Grammont, deve levar em conta essa questão, pois parece haver, no âmbito da realidade histórica brasileira do período pós-ditadura para cá, uma estreita relação entre esses processos conflituosos e a maneira apaziguante com que o romance encerra.

Salvo engano, *Palavras cruzadas* propõe, em certa medida, a necessidade de se perdoar crimes contra a humanidade, tais como os supostamente cometidos pelo coronel Monteiro, a fim de promover a reconciliação entre as partes conflitantes e o esquecimento do ato criminoso, como mecanismo de liberação do sofrimento e continuidade da vida. E o mais impactante é que isso é proposto sem ao menos ter havido, do ponto de vista judicial ou moral, alguma forma de punição para o perpetrador. Objetivamente, o livro procura colocar em um mesmo patamar de responsabilidade pela violência torturadores e torturados, algozes e vítimas, militares e militantes, a fim de gerar sentimento compaixão por ambos:

(...) contudo, um soldado tinha mostrado às crianças as fotos de seus filhos e contou-lhes, com lágrimas nos olhos, que, quando deixou sua casa, não sabia que estava indo para uma guerrilha de verdade. Tinha medo de nunca mais ver sua família de novo (Grammont, 2015, p. 36).

A proposta parece ser a de fazer com que o leitor compreenda que o militar, assim como o guerrilheiro, também é vítima e sofre como todo ser humano. Esse aspecto atribui a *Palavras cruzadas* um caráter negacionista. Pelo menos três vozes incorporaram de forma mais emblemática esse negacionismo. Taco, um ex-guerrilheiro, lamenta sua ação passada: “Era outro tempo, nós éramos jovens, muita adrenalina correndo nas veias, nos achávamos os donos da verdade... Hoje, quando penso no que vivemos...” (Grammont, 2015, p. 80). Mais adiante, em conversa com Sofia a respeito de Leonardo, seu amigo Marcos lhe diz:

Essa guerrilha foi uma mancha na história do Brasil, Sofia, mas sobretudo pela estupidez, pela inutilidade de tudo. Um punhado de jovens que se enfiam no

campo, num país desse tamanho, sonhando em mudar o mundo... (...) tudo não passou de um grande delírio, isso sim (Grammont, 2015, p. 153).

Por fim, em conversa com um guerrilheiro cubano, Sofia ouve o seguinte conselho: “Olvida el passado”¹ (p. 153).

Dentro do atual debate que se estabelece entre políticas de memória e políticas de esquecimento, especialmente no contexto das ditaduras latino-americanas, o romance de Grammont parece possuir sérias ligações com essa segunda perspectiva. Isso se torna, como já dito, um desafio para a crítica literária atual, pois o surgimento do romance coincide com um quadro de debates bastante controverso a respeito da memória da ditadura militar brasileira.

Num momento em que o país tenta, ainda que de maneira insatisfatória, recuperar a memória da ditadura por meio de ações empreendidas pela Comissão da Verdade, e em que nenhuma ação mais efetiva no plano da justiça se faz a fim de punir os responsáveis pela violação de direitos humanos no período ditatorial, o apaziguamento entre o opressor e a família de quem foi oprimido, de quem não se pôde enterrar o corpo e, assim, recompor a vida, pode corresponder, no campo interpretativo, a uma desconfortante atitude que tende a negociar o esquecimento, estimular a impunidade, legitimar a continuidade de práticas autoritárias e contribuir com a repetição do terror.

No capítulo final de seu longo estudo sobre *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricœur (2007) afirma que todo ato injustificável é constituído por um excesso de algo que está além da possibilidade do perdão, a não ser que, diante dessa possibilidade, o culpado seja punido: “nessa dimensão social, só se pode perdoar quando se pode punir” (Ricœur, 2007, p. 476). No romance de Grammont, a revelação do ato genuinamente humano e humanizador do coronel, o de pedir perdão por meio da adoção da criança e pelo cuidado com as memórias de Leonardo e Mariana inscritas no diário, parece estimular um confronto com a exigência da punição, que se dilui num movimento catártico: “Está certo o que você está fazendo, Sofia, buscando compreender o que houve, para fazer a catarse do acontecido” (Grammont, 2015, p. 174). Aqui, a catarse, embora produza lampejos de felicidade, esvazia o debate crítico reduz o estado de alerta diante da barbárie.

É nesse sentido que a perspectiva da obra de Grammont se distancia em larga medida da observada nos demais trabalhos apresentados. O engendramento do ativismo dos irmãos Teles, de Paulo Fonteles Filho e da família Herzog em torno da luta pela democracia, pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão não é determinado por um *a priori* político, mas pelo elevado grau de envolvimento de subjetividade própria daquilo que é apontado por Beatriz Sarlo

1 “Esqueça o passado” (Tradução Nossa).

(2007) como componente fundamental dos trabalhos de pós-memória. Ainda que no contexto das ações ligadas à sua militância essa perspectiva subjetiva se faça notar, o mesmo não se pode dizer do inconformismo e tristeza pessoal demonstrados em depoimentos e entrevistas.

No campo cultural, Marcelo Rubens Paiva, Julián Fuks, Matheus Leitão, Maria Clara Escobar e Marta Nehring também constroem e dão vozes a personagens e sujeitos cujas subjetividades são afetadas por algum dano ou carência que, semelhante a lógica da narrativa de cunho maravilhoso, requer reparação, o que, pelo menos do ponto de vista psíquico, parece impossível. Assim, a proposição de “busca pelo passado dos pais como ressignificação do presente dos filhos”² pode muito bem ser associada à maioria das produções culturais e dos ativismos políticos apresentados aqui. As vozes de filhos exploram de forma coesa a ideia de que compreender o passado dos pais permite compreender *quem eles são* no presente e, com isso, vislumbrar novos sentidos para a vida.

Por outro lado, a proposição da “busca como uma espécie de ‘ressurreição’ dos pais”³ traz iluminações em torno do romance *Ainda estou aqui*. Em uma de suas passagens, o narrador conta de sua angústia na longa espera pela volta do pai, doze dias após seu desaparecimento:

Na manhã seguinte, e isso se repetiria por muitos anos, acordei ansioso, e a primeira coisa que fiz foi correr para ver no quarto deles se meu pai tinha voltado. Nada. A cama vazia. Só minha mãe fumando na janela. Nada ainda. Fumava desanimada (Paiva, 2015, p. 129).

Tanto do ponto de vista da tentativa de *ressignificação*, quanto do ponto de vista da expectativa de *ressurreição*, parece haver um quadro de experiência coletiva traumática unificada em tom que, apesar de melancólico, possui clamor por justiça, num desejo de “fundar um presente em relação com um passado” (Sarlo, 2007, p. 97). As atitudes de Paiva e sua mãe dão conta dessa expectativa de ressurreição como indício de uma vivência esvaziada de sentido, simbolizada pela ausência do pai, ao passo que apontam para o desejo de esclarecimento sobre o que de fato ocorreu com ele.

No artigo “Ditadura e estética do trauma”, o pesquisador brasileiro Jaime Ginzburg analisa o documentário *15 filhos* a partir da noção de *trauma sequencial*,

2 Apontada por Augusto Sarmento-Pantoja, durante os debates do seminário “Las posmemorias de la segunda generación en América Latina”, como parte da programação do *XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, realizado de 11 a 14 de junho de 2018, na Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colômbia.

3 Apontada por Teresa Basile, durante os debates do seminário “Las posmemorias de la segunda generación en América Latina”, como parte da programação do *XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*, realizado de 11 a 14 de junho de 2018, na Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colômbia.

proposta por Sven Kramer, noção esta que entende que em um contexto de violência histórica, não apenas aqueles que a viveram diretamente são impactados pelo trauma. Gerações posteriores desenvolvem por empatia traços de uma dor *que via de regra não lhes pertence, mas herdaram*, renovando e atualizando “em suas vidas, limitações e perturbações da geração anterior” (Ginzburg, 2018, p. 4).

Dessa forma, talvez seja possível pensar, para além da obra de Oliveira e Lehring, nas demais produções em questão, por quanto nelas são reproduzidas certas atitudes no campo do inconsciente que sugerem a incorporação do trauma e da dor vivido pelos pais. Exemplo disso pode ser visto no livro *Em nome dos pais*, especificamente no episódio em que Matheus visita o forte onde sua mãe foi torturada. O caráter melancólico de sua vivência, recorrente na vivência dos demais autores estudados, é reafirmado pelo explícito sentimento de culpa que carrega. Ao avistar a cela em que sua mãe ficou presa, Matheus (2017) conta: “Encostei a boca na porta e disse, como se minha voz pudesse atravessar o tempo até 1972: Perdão por ter chegado tão tarde” (p. 166). De dentro do forte, ele liga para sua mãe, que daí em diante assume papel de seu guia pelos compartimentos. Enquanto a mãe descreve a cela, Matheus interrompe o diálogo e volta a narrativa, dizendo: “Baixei a cabeça, emocionado. Era por onde eu tinha acabado de andar” (p. 167). No momento da visita do filho ao forte, está acontecendo uma festa de casamento com a presença de militares. Ao fone, Matheus diz a mãe: “Entrei, só tinha militar e me senti mal, muito mal, muito mal (...) Me senti muito desamparado” (p. 167). Sua mãe simplesmente lhe responde: “Eu sei o que é esse sentimento” (p. 167).

No ensaio “Memory, Trauma, Performance”,⁴ Diana Taylor (2011) narra duas experiências de visita à Villa Grimaldi, nas cercanias de Santiago. A primeira ocorre em 2006, quando é guiada por um sobrevivente de torturas praticadas naquele lugar, em 1975, durante a ditadura chilena. Taylor afirma que a presença do sobrevivente performatiza o trauma, por meio da incorporação. Por meio de sua narrativa, ela consegue imaginar, se colocar no lugar, presenciar, no sentido ativo do verbo, o que ocorreu com ele. Taylor (2011) afirma: “I participate not in the events but in the transmission of his affective relationship to place by listening to his voice and following his steps”⁵ (p. 70). A segunda visita de Taylor ocorre em 2010, agora com Villa Grimaldi reconfigurada. O que a conduz pelo espaço é um áudio com voz de uma famosa e jovem atriz de telenovela chilena, que ao final do passeio, recomenda acessar o website

4 “Memória, trauma, performance” (Tradução Nossa).

5 “Eu não participo dos eventos mas da transmissão de sua relação afetiva com o lugar pela audição de sua voz e seguindo seus passos” (Tradução Nossa).

do centro de memória, caso deseje obter mais informações. Assim, atenua-se, ou mesmo esvazia-se a experiência vivida anteriormente.

Reservadas as diferenças entre os episódios narrados por Taylor e Matheus, parece haver algum nível de congruência entre o que ambos vivem em suas respectivas visitas. Não se trata apenas de considerar o deslocamento de suas respectivas perspectivas, o ato de colocar-se no lugar do outro, mas principalmente de perceber como a experiência traumática de Matta, sobrevivente de Grimaldi, consegue desestabilizar o comportamento de sua interlocutora, e como a experiência de Miriam Leitão não apenas desestabiliza a relação do filho com a realidade à sua volta, mas lhe é incorporada, desdobrando-se em sensações perturbadoras e nauseantes, ou em recorrente sonho com uma das cenas de tortura da mãe: “Acordei suado após um terrível pesadelo com minha mãe presa. Jovem, no meu sonho, ela não aguentava ficar imóvel em um auditório escuro, sozinha com uma jiboia” (Leitão, 2017, p. 56).

Nesse sentido, pode ser producente pensar no episódio narrado no livro *Em nome dois pais* na chave do que propõe Beatriz Sarlo (2007), ao afirmar que “(...) toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato” (p. 93). Além disso, desta vez, ao contrário do que defende a autora ao dizer da impossibilidade de “lembrar em termos de experiência fatos que não foram experimentados pelo sujeito” (Sarlo, 2007, p. 90), a não ser que isso ocorra no campo do inabitual, é possível supor que no caso de Matheus (e em muitos outros casos), por processo de identificação com a vítima, sua mãe, a anormalidade emerge com forte potência desestruturante.

CONCLUSÃO

O caráter panorâmico da proposta de estudo aqui empreendido impede uma análise mais abrangente e detida das produções de cada um dos sujeitos relacionados. Estudos sobre eles, na perspectiva da pós-memória e da ética da representação, ainda são raros e caros à academia e a quem se dedica à compreensão do recente passado brasileiro.

Geoffrey Hartman (2000), no ensaio “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, aponta que a intelectualidade do pós-guerra vem produzindo uma gama excessiva de conhecimento a respeito das catástrofes provocadas pela Segunda Guerra Mundial, principalmente aquelas ligadas aos campos de concentração nazistas. Na mídia e no campo cultural, esses episódios históricos também vêm sendo vastamente apresentados e representados, respectivamente, em razão de seus impactos determinantes na trajetória da humanidade. Normalmente, a exposição desses eventos tende a recorrer a mecanismos de apresentação e representação espetacular, promovendo certa banalização dos processos de violência

neles contidos. Com isso, torna-se necessário pensar, conforme Hartman, nos limites dessas formas de lidar com o passado violento. Hoje tudo é representável, o problema é refletir sobre como representar e qual a finalidade dessa representação. Ainda segundo o autor, “levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir. É por isso que esse tema conservador, dos limites da representação, é importante” (Hartman, 2000, p. 208).

No Brasil, a Lei de Anistia, referida anteriormente, colocou em grau de igualdade a todos os sujeitos que cometem crimes políticos ou conexos a eles, durante a ditadura. Vítimas e torturadores, na perspectiva de tal lei, teriam cometido atos de violência na mesma proporção e, por essa razão, mereceriam o mesmo tratamento. A exceção do romance *Palavras cruzadas*, todas as demais obras parecem reivindicar, cada uma a seu modo, formas de reparação e justiça que desconstruem a proporcionalidade dos atos e contribuem com os debates em torno da luta contra a violação dos direitos humanos e da necessidade de reflexão constante sobre o passado. Nesse sentido, o tema da ética da representação é de singular importância no estudo dessas produções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.
- Biografias da Resistência. Edson e Janaína Teles. *Site Memórias da Ditadura*. Disponível em <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-e-janaina-teles/>
- Biografias da Resistência. Rubens Paiva. *Site Memórias da Ditadura*. Disponível em <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/rubens-paiva/>
- Brasil. *Lei de Anistia*. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm
- Chklovski, V. (1978). A arte como procedimento. In *Teoria da Literatura – formalistas russos* (pp. 39-56). Porto Alegre: Globo.
- Escobar, M. C. (2013). *Os dias com ele* [Filme]. Brasil: Filmes de Abril.
- Fuks, J. (2015). *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginzburg, J. *Ditadura e estética do trauma*. Disponível em https://www.academia.edu/12848528/Ditadura_e_estetica_do_trauma_exilio_e_fantasmagoria
- Grammont, G. de. (2015). *Palavras cruzadas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Guiomar de Grammont. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Guiomar_de_Grammont

- Hartman, G. H. (2000). Holocausto, testemunho, arte e trauma. In A. Nestrovski e M. Seligmann-Silva (Orgs.), *Catástrofe e representação: ensaios* (pp. 207-235). São Paulo: Escuta.
- Hirsch, M. (1997). Family pictures: maus, mourning, and post-memory. *Discourse*, 15(2), 3-29.
- Instituto Paulo Fonteles de Direitos Humanos. *Memória, verdade, justiça e reparação*. Disponível em <http://institutopaulofonteles.org.br/>
- Instituto Vladimir Herzog. *Biografia de um jornalista*. Disponível em <https://vladimirherzog.org/>
- Leitão, M. (2017). *Em nome dos pais*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Machado, I. (2017). *Paulo Fonteles: sem ponto final*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi.
- Santos, C. M., Teles E. e Teles J. de A. (Orgs.). (2009). *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil* (Volumes I e II). São Paulo: Aderaldo & Rothchild Editores.
- Oliveira, M. e Nehring, M. (1996). *15 filhos* [Documentário]. Brasil.
- Paiva, M. R. (1996). *Não és tu, Brasil*. São Paulo: Mandarim.
- Paiva, M. R. (2015). *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Ricœur, P. (2007). O perdão difícil. In P. Ricœur, *A história, a memória, o esquecimento* (pp. 465-512). Campinas-SP: Editora da UNICAMP.
- Sarlo, B. (2007). Pós-memória, reconstituições. In B. Sarlo, *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (pp. 90-113). São Paulo/ Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG.
- Taylor, D. (2001). Memory, trauma, performance. *Aletria*, 21(1), 67-76.
- Teles, E. (2010). Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e África do Sul. In E. Teles e V. Safatle (Orgs.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo.
- Teles, J. de A. (2010). Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In E. Teles e V. Safatle (Orgs.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo.

FILHOS DE PRESOS POLÍTICOS NO BRASIL: A ARTE DE ELABORAR UM PASSADO QUE NÃO PASSA

Wilberth Salgueiro

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 2014, foi publicado o livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*, reunindo testemunhos de mais de 40 filhos de presos políticos, perseguidos e desaparecidos da ditadura, desde o golpe militar de 1964 no Brasil. Ao longo dos depoimentos, a convite da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, acontece uma intrincada relação entre rememoração dos fatos, enfrentamento do trauma e reflexão crítica que, décadas depois, os envolvidos se dispuseram a elaborar. Alguns títulos de capítulos, retirados das falas dos filhos, dão a dimensão dessa difícil rede entre reminiscência e presente: “Que um dia ninguém mais pense assim”; “Até hoje sou uma pessoa completamente sem identidade”; “Los niños nacen para ser felices”; “Filho dessa raça não deve nascer”; “Cuide da mãe que um dia eu volto para te buscar”.

Embora considerando o conjunto dos testemunhos de *Infância roubada*, vamos nos deter em dois registros literários do livro: um poema de Raphael Martinelli, feito em forma de carta para a filha de 8 anos, quando preso em 1970, e um curto conto da filha Rosa Martinelli, intitulado “Anos setenta” (2008). Teremos no horizonte a conferência “O que significa elaborar o passado” (1959), de Theodor Adorno, no intuito de mostrar que –a despeito de ser formalmente um relato testemunhal ou uma criação artística– o teor traumático dos depoimentos, do poema e do conto se mistura e, ademais, juntos permitem que pensemos, com o filósofo alemão, modos de (tentar) evitar que o “monstruoso indizível” de práticas autoritárias e nazifascistas retornem (no Brasil ou alhures).

A ideia básica é, pois, desenvolver uma reflexão sobre o trauma oriundo do golpe militar de 1964, que persiste sob diversas formas até os dias de hoje. O livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil* traz inúmeros depoimentos de filhos de presos políticos, e praticamente em todos eles a marca forte do trauma se instaura. São narrativas de dor, sofrimento, tristeza, ausência, impossibilidade de uma vida normal.

O livro, apesar de totalmente disponível na internet,¹ não obteve ainda a divulgação na dimensão que tal empreendimento merece. É uma obra que, para além do esmero gráfico-plástico de seu acabamento, prima pelo resgate de memórias fundamentais para a constituição de uma identidade nacional – plural e contraditória que seja.

Desse modo, um primeiro movimento é este: dar visibilidade ao livro e, por extensão, a todo tipo de obra que se dispõe a esse “dever de memória” (que anda, em tempos atuais, bastante abalado). Para a reflexão teórica sobre o livro como um todo, é necessário que, em segundo movimento, adentremos na questão do trauma e sua relação com a memória. Por fim, fecharemos com uma análise, ainda que breve, dos únicos dois registros eminentemente literários do livro *Infância roubada*: o Poema de um pai preso, para a filha então com 8 anos; e um Conto da filha, décadas depois, em que ela, ficcionalmente, de certo modo expurga algumas lembranças traumáticas que a acompanhavam desde criança.

SOBRE MEMÓRIA E TRAUMA

O verbete “Trauma”, no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, sintetiza um modo possível de compreensão desse fenômeno: “Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica” (1998, p. 522). Assim, é na rememoração incessante do acontecimento intenso que o trauma sobrevive. O modo como cada um elabora o trauma vai determinar a continuidade e a intensidade de seus efeitos.

Desde a sua origem grega (“τραύμα”), trauma significa “ferida”. Por isso, dirá Jeanne Marie Gagnébin, “O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (2006, p. 110). Há uma dificuldade evidente em lidar com o fato traumático, pois isso implica tentar compreender suas causas mais profundas e seus efeitos muitas vezes devastadores. Algumas pessoas chegam mesmo a pôr termo à própria vida, diante da conclusão da impossibilidade de convívio com o trauma.

¹ https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf

Para o enfrentamento de tão delicada condição, e não raro incompreendida pelo senso comum, sobretudo quando ganha a forma externa e corporal de um estado depressivo, Freud, em “Rememoração, repetição, perlaboração”, afirma que o paciente deve “adquirir a coragem de fixar sua atenção sobre as manifestações de sua doença. Sua própria doença não pode mais ser para ele algo de vergonhoso, ela deve se tornar um adversário digno, uma parte de sua essência, cuja presença tem boas motivações e da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior” (Freud, in Gagnebin, 2006, p. 104). Nesta perspectiva, o trauma é uma doença que deve ser encarada de frente, apesar das dificuldades que tal postura implica. O trauma é normalmente associado a uma condição individual, mas há os chamados traumas coletivos, que incluem tragédias e catástrofes de grande porte.

Como se relacionam trauma e memória? Márcio Seligmann-Silva aponta um caminho: “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (2000, p. 79). Sendo um passado que não passa, o trauma é, no entanto, *atualizado* a cada vez que, pela memória, vem à tona. Os traços nebulosos e lacunares do trauma ganham guarda no movimento da rememoração, também pleno de rasuras e incompletudes. O trauma rememorado se faz via linguagem, que tenta entender aquilo que, repetidamente, repele.

Segundo o filósofo Theodor Adorno, no final de sua *Teoria estética*

Valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade. (...) Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado? (2008, p. 392).

Para o pensador alemão, a arte pode elaborar, em sua forma, a grave e delicada relação entre trauma e memória, considerando que a arte constitui uma espécie de “historiografia inconsciente” do sofrimento. Num mundo utópico, pacificado e harmonioso, sem traumas nem tragédias, a arte – a partir desse conceito radical do filósofo – nem sequer existiria, pois não haveria sofrimento a registrar.

Na Europa, na América, na África, ou onde quer que o trauma se produza, o papel da memória é capital, pois por ela o passado se presentifica. Mas se as causas que permitiram a eclosão do trauma persistem é que este passado ainda não foi elaborado, como dirá Adorno em “O que significa elaborar o passado” (1995, pp. 29-49). É necessário, pois, cuidar, para que os elementos deste “indizível monstruoso” não retornem, embora estejam aí, perigosamente, a mancheias (nos indivíduos, nos hábitos, nas instituições).

Como evitar que aqueles elementos monstruosos retornem? Com uma educação radical e maciçamente voltada para a autonomia e o esclarecimento,

contra a coisificação do pensamento e a banalização da violência. Este sujeito mais esclarecido tenderá a evitar essa banalização e essa espetacularização da dor.

SOBRE UM CONTO E UM POEMA DE *INFÂNCIA ROUBADA*

Poema “[Eu gostaria hoje...]” – de Raphael Martinelli

A minha querida filha Rosa Maria Martinelli

16 de julho de 1970 (8º. aniversário de minha filhinha)

Eu gostaria hoje...
de anunciar o fim das guerras
de anunciar o fim do analfabetismo no mundo
de anunciar o fim das fronteiras
de anunciar a cura do câncer
de anunciar a cura de todas as doenças
de anunciar o fim da fome no mundo
de anunciar o fim dos ódios raciais
de anunciar o fim dos terremotos
de anunciar o fim das indústrias de guerras
de anunciar o fim das secas no nordeste
de anunciar o fim dos desertos áridos
de anunciar o fim das enchentes
de anunciar o fim do colonialismo
de anunciar o fim da pena de morte
de anunciar o fim dos exércitos
de anunciar o fim da existência das classes sociais
de anunciar o fim das prisões (cadeias)
de anunciar o fim do explorado e do explorador
de anunciar A Paz Universal
Eu gostaria hoje...
que as flores não murchassem mais
de abraçar todos os amigos
de passear nas ruas da Lapa
(Infância..., 2014, p. 112).

De imediato, se percebe o uso da anáfora como possível metáfora do cotidiano da prisão e, simultaneamente, figura que explicita a longa lista de

desejos do sujeito encarcerado. A expressão “de anunciar o fim” (que se segue a “Eu gostaria hoje”) ocorre 19 vezes, listando o desejo do poeta, do cidadão, do prisioneiro político para um mundo melhor. O poema e o poeta ambicionam o fim de situações e condições que afetam todo o mundo: guerras, analfabetismo, doenças, ódios, tragédias, desigualdade social etc. Só ao final, em efeito lírico de contraste, o poeta diz do desejo e da saudade de “de abraçar todos os amigos / de passear nas ruas da Lapa”.

Outro elemento importante no poema é o contraste entre a situação (melancólica) de preso e a vontade (esperançosa) de melhoria do mundo. É invejável e mesmo comovente que o preso poeta Raphael Martinelli, em condições totalmente adversas, componha um poema, movido por um espírito paterno de alegria e comemoração, pleno de esperanças e utopias em um mundo mais justo. A repetição sistemática do sintagma “de anunciar o fim” parece querer convencer ao poeta (e convencer à leitora criança, à filha, a que se destina) de que esses anúncios serão um dia realizados. No entanto, décadas depois, pouco do que sonhou o poeta efetivamente se concretizou.

Ainda um contraste evidente se verifica no gesto de o pai (o preso, o poeta) querer fazer e dedicar poema à filha em seu aniversário, data que mobiliza sentimentos de alegria, renovação, criação, vida, amor, confraternização, eros. Em conflito com esses sentimentos, a condição de preso mobiliza tristeza, estagnação, destruição, morte, solidão, tanatos. O poema absorve e representa, pois, um gesto de dignidade, de grandeza, de alguém que, na contracorrente do sistema repressivo ditatorial, procura resistir como pode. E a arte é uma dessas possibilidades.

Após listar 19 desejos que, se atendidos, resolveriam problemas de pessoas de todo o mundo (o fim de guerras, analfabetismo, doenças, desastres, exploração, desigualdades etc.), com certa sutileza o pai-poeta diz: “Eu gostaria hoje... / que as flores não murchassem mais”. A dedicatória do poema, como se sabe, é: “A minha querida filha Rosa Maria Martinelli”. Ou seja, as “flores” do poema, de caráter eminentemente universal, encontram na “Rosa” da dedicatória à filha de oito anos seu correspondente particular, singular, afetivo, único. Não “murchar” significa não perder o viço, o brilho, a exuberância, a beleza, a força, a cor, a vida: é isso que o poema do pai prisioneiro deseja para a filha em seus comoventes versos.

Por fim, vale frisar, do ponto de vista formal, que a anáfora que estrutura verticalmente o poema representa, do ponto de vista psicológico, o próprio trauma se realizando, pois que um dos traços constitutivos do trauma é a repetição. O poeta, preso, não pode realizar aquilo que sonha; por isso, ele repete, repete, repete uma série de vontades que, exatamente por estar preso (e preso em função de ter lutado por um Brasil e um mundo melhores), não pode tentar fazer acontecer. Só lhe resta, nos dois versos derradeiros, querer “abraçar

todos os amigos / [d]e passear nas ruas da Lapa”, isto é, poder dar e receber afetos e usufruir, pelas ruas boêmias e populares da Lapa, daquilo de que a ditadura lhe privou: a liberdade.

Conto “Anos Setenta” - de Rosa Martinelli

Mãos firmes a revistavam... tinha apenas 9 anos. Pode abaixar as calças? Afasta as pernas! Muito bem! Levante os braços, abra a boca, cabelos... (tudo numa agilidade troglodita e sem pausa).

Pode vestir... a saída é por ali...

Por ali era um portão verde de ferro que dava para outro portão de grade, que dava para um pátio enorme que tinha chão de concreto quebrado. Ia feliz, sem entender.

Para o seu tamanho, aqueles dois pavilhões que rodeavam o pátio eram verdadeiros monumentos, cheios de janelinhas gradeadas e com mãos acenando.

Quem seriam aqueles?

Passeava num passo de dança... dois pra cá, dois pra lá... até chegar noutro portão onde a escuridão do lado de dentro lembrava os medos de dormir.

Homens fardados barravam a entrada de um dos prédios grandes e curiosa que era se enfiava entre os vãos das pernas enormes... Posso ver? Perguntava.

Lá vinha ele... um homem baixo, loiro, rosto bonito, músculos fortes... e com aquele sorriso... um sorriso conhecido e querido, olhos muito claros que a fitavam com saudades.

O coração ia aos pulos, quase tropeçava entre aquelas fardas... tentando se aproximar. Mas o que era aquilo? Por que ele tinha aquelas argolas rodeando seus punhos?

Já muito próxima, a menina atônita já não era feliz, por tentar entender.

Pai!!!! Abraçava, pulava no colo, puxava sua mão... quase o amassava.

— Pai, o que era aquilo? Por que aqueles homens prenderam seus braços?

— São algemas e servem pra que a gente não tente fugir.

— O senhor quer fugir?

— Não. Mas eles pensam que sim.

— Pai, aprendi um novo passo... quer ver? Aposto que não sabe fazer... quer tentar? Dança comigo?

Imagem surreal de alegria, num retângulo de vidas cortadas.

— Gostou?

Nem percebeu que das janelas com mãos desconhecidas lhes jogavam colares, pulseiras... coisas bonitas.

— É pra mim?

— Claro que sim! Pode dançar mais, pequena bailarina?

Lá ia ela fazendo rodas, cantarolando, fazendo estrela e sendo a própria.

— Quem são eles, pai?

— São presos “comuns”... é como são chamados.

— O senhor também é um preso comum? Pois eu não acho... acho que é um preso importante, o mais importante de todos!

— Neste prédio que estou são só presos políticos... somos divididos.

— Preso político? É alguma coisa ruim?

— Não é não... e sorriu aquele sorriso calmante.

— Mas pai, por que tá preso?

— Ainda é pequena pra entender.

— Mas não tô feliz agora... queria que voltasse pra casa.

— Quando for embora, vai parar lá na Av. Tiradentes, sabe qual é?

— Sei. Essa que fica em volta do prédio...

— Então, vai contar três andares, de baixo para cima e olhar pra janelinha da direita. Vou acenar pra você, com uma toalha branca. Vai imaginar um pássaro, que vai voar até seus ombros... e o levará sempre junto pra onde quiser.

— Puxa! Verdade?

(silêncio)

— Já sei porque tá aqui, pai, e nem preciso crescer tanto. Está preso porque sonha bonito. Eles quiseram trancar suas palavras assim. Mas isso não é roubo?

...

— Tenho um pai passarinho poeta preso – mas não conta pra ninguém.

— O quê?

— Que ele tem asas.

“O portão do Tiradentes ainda existe, a menina também... e o pássaro continua voando.”

(Infância..., 2014, p. 113).

Se, no poema do pai Raphael, a anáfora era o elemento estruturante dos versos, aqui no conto da filha Rosa Martinelli a figura de linguagem que se destaca é a elipse, porque, mesmo ficcional, o conto tem um alto teor testemunhal, buscando a difícil e lacunar rememoração de lembranças infantis ainda não elaboradas de modo satisfatório. E se no poema há a repetição de um sintagma por 19 vezes, aqui há a repetição por 24 vezes no uso das reticências, indicando a lembrança difusa, o incompleto, a passagem do tempo, a insegurança, as lacunas de toda rememoração feita anos e décadas depois.

No conto, se evidenciam os contrastes entre as situações de liberdade e de prisão, entre pai e filho, entre criança e adulto, entre guardas e prisioneiros, entre lembrança e presente. Tais contrastes marcam fortemente toda a narrativa. Agora, há o gesto de, adulta, a filha querer transformar em linguagem de ficção um acontecimento da vida real. Em vez de um testemunho clássico, um relato, um depoimento, a filha do preso político opta por recriar em formato de estória um episódio da história. O lirismo dos versos paternos ganha seu contraponto no lirismo da prosa da filha.

De modo similar ao poema do pai, também no conto (que trata da rememoração da visita de uma filha, criança, ao pai – um preso político nos “anos setenta” no Brasil) a utopia se firma, sobretudo, mas não somente, na imagem que se duplica: quando fala do “pai passarinho poeta preso”, e quando, no desfecho, diz que “o pássaro continua voando”. Em ambas as imagens de pássaro, se concretiza (como no desejo do poema de “passear nas ruas da Lapa”) o desejo de liberdade para o pai querido.

O conto dá a ver, explicitamente, uma das formas de manifestação do trauma, que é o sentimento de que ele é um “passado que não passa”. A própria feitura do conto demonstra a permanência desse passado no presente. A arte, a arte de elaborar um conto, pode funcionar – e parece que foi o caso aqui – como uma espécie de terapia para elaborar o trauma, de modo a tentar impedir que esse trauma se transforme numa amarga e incessante melancolia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, entre uma obra e outra, entre o conto e o poema (a despeito das inúmeras e óbvias diferenças), pontos de contato e conexão bastante significativos. O elo básico consiste, claro, em serem um diálogo entre pai (preso, adulto) e filha (livre, criança). Os gêneros –conto, poema– divergem, mas se estreitam na finalidade, e nas datas de composição e referência: julho de 1970 e “anos setenta”. As duas manifestações literárias realizam, a seu modo, e ademais todo o livro *Infância roubada*, uma reflexão sobre a vida que o Brasil do golpe militar de 1964 fez surgir entre nós.

A partir de cada experiência particular, vemos se constituir um imenso mosaico de traumas que –embora pessoais– expressam a brutal violência

perpetrada pelo Estado brasileiro contra seus cidadãos. A importância de cada dor, de cada ausência, se amplifica quando pensada coletivamente.

Em seu depoimento, Rosa Martinelli diz: “Fiz terapia durante muitos anos e retomei porque eu tinha esse medo, medo da noite, medo deles irem embora, de pegarem meu pai, minha mãe, meus irmãos. Eu acho que eu convivi com esse medo. E acho que só conseguia colocar esse medo para fora quando escrevia.” (Infância..., 2014, p. 110). A escrita funciona, assim, não como cura do trauma, mas como estratégia de compreensão e, mesmo, em algum grau, de sobrevivência.

Rosa, como que realizando desejo do (poema do) pai, que gostaria “que as flores não murchassem mais”, tenta elaborar seu passado (Adorno, 1995), e para tanto lança mão do auxílio da arte e da ficção. O teor testemunhal do conto é evidente, o que não diminui em nada seu impacto, sua potência e mesmo sua qualidade estética.

A história é revivida e contada por uma narradora sensível e poética, que, ao interpenetrar tempos e espaços díspares, explicita seu caráter crítico e reflexivo. Se, criança, comenta, com singela ambivalência, que seu pai não é um preso comum, pois “acho que é um preso importante, o mais importante de todos!”, já madura (seja no depoimento, seja na escrita do conto), Rosa dará forma a seu testemunho, que é, sim, pessoal, e que diz, sim, de sua vivência particular. Mas é também um testemunho do tempo de um Brasil autoritário, fascista, militarizado, opressor, genocida –que ninguém mais deveria querer de volta.

Logo no início de “O que significa elaborar o passado”, Theodor Adorno afirma que “O nazismo sobrevive, e continuamos sem saber se o faz apenas como fantasma daquilo que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir à própria morte, ou se a disposição pelo indizível continua presente nos homens bem como nas condições que os cercam” (Adorno, 1995, p. 29). Livros como *Infância roubada*, e relatos e contos e poemas como os de Raphael e Rosa, ajudam bastante a entendermos o passado que não queremos que volte, embora, paradoxal e mesmo tragicamente, talvez não tenha ainda passado, pois as “condições” para sua existência continuam nos cercando.

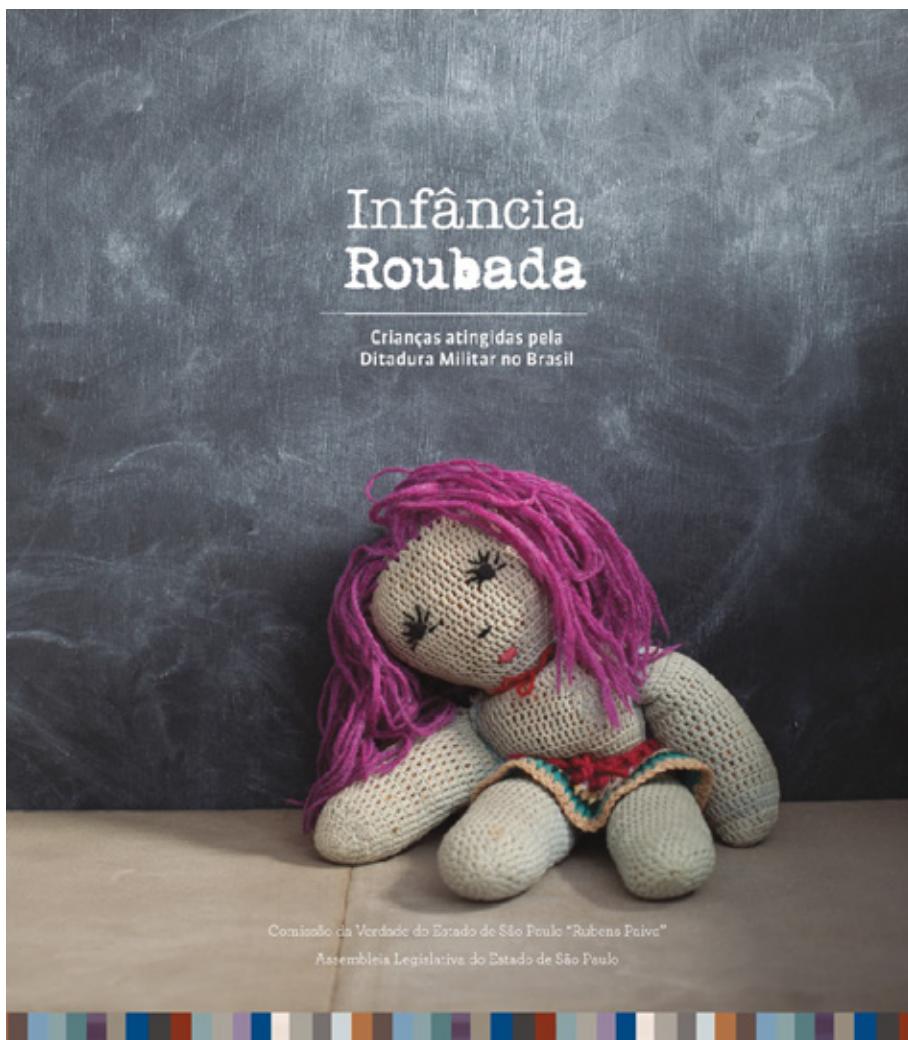
O nosso desejo é também o de “anunciar o fim” do medo da volta desse “monstruoso indizível”. Mas, infelizmente, talvez o tempo agora seja o de – como fizeram Raphael e Rosa e tantos outros – sem temer (ou mesmo temendo, pois o medo constitui nossa humanidade), resistirmos, resistirmos, resistirmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). *Teoria estética* (Trad. A. Morão). Lisboa: Edições 70.
- Adorno, T. (1995 [1959]). O que significa elaborar o passado. *Educação e emancipação* (Trad. W. Leo Maar) (pp. 29-49). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Assembleia Legislativa, Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. (2014). *Infância Roubada – Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. São Paulo: ALESP.
- Freud, S. (2006) Rememoração, repetição, perlaboração. Em J. M. Gagnebin, *O que significa elaborar o passado? Lembrar escrever esquecer* (pp. 97-105). São Paulo: Ed. 34.
- Gagnebin, J. M. (2006). O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Lembrar escrever esquecer* (pp. 107-118). São Paulo: Ed. 34.
- Ginzburg, J. (2012). Escritas da tortura. Em *Crítica em tempos de violência* (pp. 473-491). São Paulo: Edusp-Fapesp.
- Laplanche, J. e Pontalis, J-B. (1998). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Martinelli, R. M. (2008). Anos Setenta. In *Entrelinhas: Antologia de Contos e Microcontos* (pp. 123-125). São Paulo: Andross.
- Seligmann-Silva, M. (2000). A história como trauma. Em A Nestrovski e M. Seligmann-Silva, (Orgs.), *Catástrofe e representação* (pp. 73-98). São Paulo: Escuta.
- Seligmann-Silva, M. (2005). Literatura e trauma: um novo paradigma. Em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (pp. 63-80). São Paulo: Ed. 34.

ANEXO



Capa do livro *Infância roubada – crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil* (2014). Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/biblioteca-Digital/20800_arquivo.pdf

16 de Julho de 1930 (8º aniversário da minha prisão)

Eu gostaria hoje....

de anunciar o fim das guerras
de anunciar o fim do analfabetismo no mundo
de anunciar o fim das fronteiras
de anunciar a cura do cancro
de anunciar a cura de todas as doenças
de anunciar o fim da fome no mundo
de anunciar o fim dos odios maiores
de anunciar o fim dos terremotos
de anunciar o fim das indústrias de guerras
de anunciar o fim das secas no nordeste
de anunciar o fim dos desertos áridos
de anunciar o fim das enchentes
de anunciar o fim do colonialismo
de anunciar o fim da pena de morte
de anunciar o fim dos erros
de anunciar o fim da existência de classes sociais
de anunciar o fim das prisões (cárceis)
de anunciar o fim do trabalho e do explorador
de anunciar a Paz Universal

Eu gostaria hoje....

que as flores não murcavam mais
de abraçar todos amigos
de passar mas mas de trapa

Fac-símile do poema “[Eu gostaria hoje...]”, de Raphael Martinelli, escrito na prisão. Disponível em https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf

POST-MÉMOIRE, POST-FICTION ET HÉRITAGE DE L'EXIL DANS *A RESISTÊNCIA*, DE JULIÁN FUKS

Ilana Heineberg

Université Bordeaux Montaigne, Francia

Le romancier Julián Fuks est le fils d'un couple de psychanalystes argentins exilés au Brésil avant sa naissance en 1981. Dans *A resistência* (2015), l'auteur assume la fictionnalisation de son histoire familiale, rendant poreuse la frontière entre mémoire et fiction : « Isto não é uma história. Isto é história. / Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras » (Fuks, 2015, p. 23).

A Resistência reçoit les prestigieux Prix Jabuti et José Saramago, respectivement en 2016 et 2017. La traduction française *Ni partir ni rester* paraît en 2018. Au centre de l'intrigue, se trouve l'adoption de son frère aîné, Emi, dans une période où le régime argentin enlève les jeunes enfants des parents détenus ou « disparus » pour les faire adopter. Plus que l'histoire de ce frère, du militantisme et de l'exil des parents, le roman rend compte des possibilités et des impossibilités de la fiction à dire les bribes d'une mémoire de l'enfance, voire d'une mémoire indirecte qui échappent, l'une et l'autre, aux mots et au récit. L'intrigue s'inscrit ainsi dans la continuité d'un travail métafictionnel entamé dans le premier roman de l'auteur *Procura do romance* (2011).

De par sa thématique et sa construction, le roman de Julián Fuks répond au concept de post-mémoire, élaboré par Marianne Hirsch depuis les années 1990. Dans sa formulation initiale, notamment dans *Family Frames* (Hirsch, 1997), la définition de la post-mémoire était liée à la Shoah et à la transmission inter- et trans-générationnelle du traumatisme des survivants. Aujourd'hui, la

portée du concept¹ s'est élargie à plusieurs événements violents et traumatiques de l'histoire mondiale :

Le terme de post-mémoire décrit la relation que la « génération d'après » entretenait avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles semblent constituer sa propre mémoire. Le rapport de la post-mémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs (Hirsch, 2014, p.205).

Dans *A resistência*, nous trouvons les éléments essentiels de la structure post-mémorielle : la médiation du souvenir par des objets, par des projections et/ou par des récits transmis ; la remémoration d'un cadre familial ; la dimension affective de la transmission ; et ce que Marianne Hirsch qualifie d'investissement imaginatif, c'est-à-dire, la fictionnalisation des mémoires. Notre lecture de *A resistência* part justement de l'idée que le cadre du roman avec des caractéristiques post-fictionnelles permet de rendre le passé à la fois représentable et transmissible. Avant de m'attarder sur les stratégies littéraires de représentation de cette mémoire de seconde main, il me semble judicieux de présenter brièvement la relation particulière que le Brésil et sa littérature entretiennent avec la mémoire de la dictature. Cela nous permettra également de situer Julián Fuks par rapport à d'autres écrivains brésiliens de la « génération d'après ».

AMNISTIE, OUBLI ET LITTÉRATURE COMME ARCHIVES

L'année 2014 marque les cinquante ans du coup d'état militaire qui a introduit au Brésil la plus longue dictature d'Amérique latine (1964-1985). En 2018, le capitaine retraité Jair Messias Bolsonaro, porte un discours ouvertement nostalgique de la dictature, y compris de la pratique de la torture, et se fait assez largement élire président de la République. En plus du général Hamilton Mourão, vice-président, le gouvernement Bolsonaro compte huit militaires sur vingt-et-un ministères, y compris celui de l'Éducation, au moment de la prise

1 Dans *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Cultural After the Holocaust*, dont le titre lui-même souligne ce tournant épistémologique, Marianne Hirsch précise que depuis la deuxième décennie du XXI^e siècle, son analyse dialogue avec de nombreux contextes différents de transmissions traumatiques, tels que : l'esclavage dans le continent américain, la guerre du Vietnam, l'apartheid en Afrique du Sud, le génocide au Rwanda, les dictatures latino-américaines, qui nous intéressent de plus près ici, entre autres (Hirsch, 2012, pp. 18-19). Marianne Hirsch met ainsi en avant l'aspect « connectif » de son approche de la post-mémoire, d'une part par la constatation d'une structure esthétique transnationale (Hirsch, 2012, p. 24), et, d'autre part, par l'empreinte des nouvelles technologies médiatiques dans la représentation de la post-mémoire.

de pouvoir, en janvier 2019. Ces faits récents ne révèlent-ils pas une absence de mémoire de la dictature ?

Plusieurs critiques littéraires récentes (Figueiredo, 2017; Finazzi-Agrò, 2014; Lírias, 2010; Vidal, 2003, 2015a; Seligman-Silva, 2014; Vecchi, 2014) pointent du doigt l'amnésie brésilienne par rapport à sa dictature militaire. Ces mêmes auteurs se tournent vers Paul Ricœur (Figueiredo, pp. 32-35) pour expliquer le lien causal entre amnistie et oubli, indiqué déjà par la racine commune d'*amnésie* et *amnistie*. Selon le philosophe, l'amnistie peut priver la mémoire individuelle et collective « de la salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique » (Ricœur, 2000, p. 589). En effet, au Brésil, bien avant la fin du régime (1985), le gouvernement d'Ernesto Geisel, qui représentait un tournant modéré à l'intérieur du régime, décide d'amnistier, en 1979, les tortionnaires et l'opposition armée, les considérant exactement de la même manière. De nombreux exilés politiques peuvent ainsi revenir au Brésil. Cette loi protège encore aujourd'hui les tortionnaires militaires de poursuites judiciaires, différemment de ce qui s'est passé dans les autres pays du Cône sud, « où les anciens généraux et les tortionnaires ont été jugés et se sont vu infliger des peines de prison pour leurs crimes » (Green, 2014, p. 9).² En 2010, le Supremo Tribunal Federal, équivalent de la Cour Suprême brésilienne, refuse d'entreprendre une révision de la loi de 1979 en vue de pouvoir juger pour ces fonctionnaires qui ont commis des violations des droits de l'homme (Cf. Gallo, 2017).

Ricardo Lírias, écrivain, chercheur et critique littéraire, défend l'idée que cet oubli se reflète dans la littérature, par la presque absence de romans contemporains sur la question. Il faut souligner cependant que l'affirmation de Ricardo Lírias laisse de côté des dizaines d'écrivains qui ont écrit et écrivent encore sur la dictature. Cependant, Ricardo Lírias a raison lorsqu'il affirme que la littérature de la violence urbaine si en vogue au Brésil est une manière refoulée d'évoquer l'histoire totalitaire brésilienne : « Nous savons que les pays qui ont traduit en justice leur appareil répressif ont vu postérieurement les indices de violence diminuer. La littérature de la violence urbaine paye de ce fait un tribut à l'impunité » (2010, p. 323).³ À contrecourant de Ricardo Lírias, Eurídice Figueiredo défend la thèse selon laquelle la littérature constitue la véritable archive de la dictature brésilienne, donnant accès à plusieurs thématiques liées à cette période : prisons, tortures, le drame des familles des victimes, la quête des disparus, la guérilla etc.

2 Sur l'interprétation juridique de la loi d'amnistie au Brésil et dans le droit international, voir Ventura, 2010 ; sur le processus de démocratisation et la justice de transition, consulter Araújo, 2015.

3 Toutes les citations des références bibliographiques en langue portugaise ou anglaise, sauf lorsque nous nous en remettons à la traduction française, sont de notre fait.

Selon Márcio Seligman-Silva, l'absence d'une politique de mémoire de la dictature se configurer, dans « un pacte de silence et d'oubli » (2014, p. 32). Ce pacte se reflète dans le récit brésilien actuel et dans la production culturelle en général à travers ce que Seligman-Silva considère comme un phénomène de « privatisation du trauma et de la douleur » (p. 30), comme si les crimes commis pendant la dictature concernaient exclusivement les familles et les proches des victimes.

Cette sensation d'une amnésie collective au Brésil et la conséquente appropriation du sujet par la littérature se confirme dans les discours des écrivains de la génération de post-mémoire de la dictature brésilienne, comme Julián Fuks. Tatiana Salem Levy, écrivaine, fille d'un couple exilé au Portugal, affirme : « Nous sommes un pays avec une difficulté énorme à écrire sa propre histoire. [...] Je crois que la littérature est incontournable pour écrire la mémoire d'un pays. Il faut laisser les morts parler, écouter ce qu'ils ont à nous dire » (Direitinho, 2016, s/p). Dans son autofiction *A chave de casa* (2002) [*La clé de Smyrne*, 2011], la narratrice aborde la vie clandestine de ses parents, la prison et la torture de sa mère, le refuge trouvé dans le consulat du Costa Rica, l'exil à Lisbonne, le retour au Brésil après la loi d'amnistie en affirmant ne pas être sûre si elle « raconte » ou si elle « crée » (Levy, 2011, p. 71). Paloma Vidal, maîtresse de conférences, écrivaine et, comme Julián Fuks, fille de psychanalystes argentins exilés au Brésil, aborde la dictature argentine à partir de la construction mémorielle de la narratrice dans son roman *Mar Azul* (2012). Dans un article universitaire intitulé « Literatura e reparação : um percurso », Paloma Vidal montre la complexité des représentations argentines de sa dictature et prône, à la suite de Márcio Seligman-Silva, une littérature sur la dictature brésilienne, capable d'élaborer le traumatisme : une *pratique*, un acte *performatif*, une mise en action. Julián Fuks compare, lui aussi, le travail collectif de mémoire effectué par le Brésil et par l'Argentine, soutenant qu'en Argentine « le contact avec le passé est plus intensif, plus profond et plus sophistiqué » qu'au Brésil, où « on essaie de surmonter ce qui s'est passé » (Pires, s/d). En effet, chez Julián Fuks, comme chez Tatiana Salem Levy et Paloma Vidal, le discours péritextuel engagé, préoccupé par l'écriture de l'histoire et le rôle de la mémoire nationale, complète le discours textuel, centré sur la mémoire familiale du narrateur. La peur d'un retour à l'autoritarisme apparaît clairement dans *A resistência* :

A quem, é o que pergunto, quem se interessaria hoje por tão mesquinhos meandros de um tempo distante, e a resposta que meu pai repete é uma absurda mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber. As ditaduras podem voltar, eu sei, e sei que seus arbitrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente – é o que pensa ao ouvi-lo, mas me privo de dizer, para

poupá-lo da brutalidade do mundo ou por algum receio de que não me entenda (Fuks, 2015, p. 40).⁴

Le roman –conscient des différentes sensibilités intergénérationnelles– se pose à chaque chapitre la question du « comment résister ? », comme l'annonce d'emblée la citation d'Ernesto Sábato, convoquée dans l'épigraphhe. La littérature, justement, « est la forme de cette insistance », précise Paloma Vidal (2015c) rappelant l'importance de la résistance dans la démarche psychanalytique.

Par ailleurs, les allers-retours entre l'Argentine et le Brésil, les comparaisons et les croisements proposés par Paloma Vidal et Julián Fuks incitent le lecteur à réaliser une double lecture, l'obligeant à questionner la réalité brésilienne, même lorsqu'il est question de la dictature argentine. En effet, le Brésil qui accueille des exilés argentins à partir de 1976 rappelle avec insistance le Brésil qui a expulsé ses « subversifs », notamment entre 1968 et 1973. La « résistance » du titre fait écho également à l'actualité politique de 2015, au moment où le Congrès National s'apprêtait à destituer la présidente Dilma Rousseff l'année suivante et les Brésiliens à élire Jair Bolsonaro trois ans après.⁵

Cette génération d'enfants de victimes des dictatures latino-américaines, celle de la post-mémoire, trouve dans la littérature un moyen de construire et de transmettre ce récit érigé à partir de récits et des traces matérielles du passé. En effet, comme le rappelle Pierre Bayard, « le caractère indirect de la mémoire tend à donner une place particulière à l'archive » (Bayard, 2013, s/p). Selon Eurídice Figueiredo, *A resistência* et *Mar azul* sont des romans « ancrés dans l'expérience d'un exil hérité, qui met les auteurs dès le départ dans un entre-lieu, faisant de leurs textes un puzzle avec des pièces manquantes car la mémoire n'est pas capable de reproduire le temps vécu de l'écrivain et de sa famille. Le récit produit des traces, des fragments qui se collent sans arriver à une totalité » (2017, p. 116).

STRATÉGIES LITTÉRAIRES POST-MÉMORIELLES

Identité narrative et post-fiction

A resistência, tout comme les romans que nous avons évoqués de Paloma Vidal et de Tatiana Salem Levy, joue sur la « double réception, à la fois

4 « À qui, je demande. Qui s'intéresserait aujourd'hui aux intrigues mesquines d'une époque révolue. La réponse que mon père répète invariablement est un mélange absurde de déni et de lucidité : des dictatures peuvent revenir, tu devrais le savoir. Les dictatures peuvent revenir, je le sais, et je sais que leurs arbitres, leurs oppressions, leurs souffrances existent sous les formes les plus diverses, dans divers régimes, même quand une horde de citoyens marche aux urnes deux fois par an – c'est à cela que je pense quand je l'entends, mais je me retiens de le dire, pour l'épargner de la brutalité du monde ou pour une raison que je ne comprends pas. » (Fuks, 2018, p. 56).

5 Julián Fuks a eu des prises de positions très claires à ce sujet. Voir notamment l'article publié par le quotidien anglais *The guardian* (Fuks 31/10/2018).

fictionnelle et autobiographique » (Gasparini, 2014, p. 14), qui définit la catégorie de l'« autonarration » dans laquelle le comparatiste range aussi bien le roman autobiographique que l'autofiction. Cependant, pour Julián Fuks, la définition générique ne se joue pas au moment de la réception, car son récit ne prend du sens qu'à partir de son propre vécu.⁶ En effet, il se définit comme un écrivain dont la matière de l'écriture émane de sa vie et de ses mémoires. Dans un essai publié dans le recueil *Ficções II* et diffusé dans le *Suplemento Pernambucano*, Fuks va jusqu'à se décrire comme « un être invraisemblable : un écrivain sans aucune créativité, atteint par une profonde incapacité d'inventer » (2016). Même s'il met l'accent sur la composante autobiographique d'*A resistência*, l'écrivain, docteur en théorie littéraire, fait le choix du terme post-fiction qu'il préfère à celui d'autofiction :

Il s'agit d'une tentative d'élargir et de transformer la notion d'autofiction. La définition de l'autofiction est centrée dans la figure de l'auteur, qui fictionnalise ses vécus, rapprochant le roman de l'autobiographie. Mais une question plus large, c'est la façon dont dernièrement la littérature touche directement de multiples réalités et se laisse traverser par de nombreux discours au-delà du discours autobiographique, comme les discours historique, politique et essayistique. Le terme « autofiction » ne peut pas rendre compte d'une littérature traversée par tous ces processus, car il ne concerne que la fiction autobiographique. Ce qui m'intéresse, c'est la fiction qui se laisse pénétrer par le réel, qui se confond avec le réel, qui se fond avec le réel. La « post-fiction » est une fiction transformée, occupée par le réel (Gabriel s/p).

Si le « post » de post-fiction situe le roman de Fuks dans une zone grise entre réel et fiction, il permet également de l'approcher de la structure de la post-mémoire. Comme le souligne Marianne Hirsch, nous sommes « dans l'ère de "posts" » (2012, p. 5) (post-colonial, post-modernisme, post-humain, etc.), et le préfixe n'indique pas, dans l'un et l'autre cas, une position temporelle dans l'après, mais plutôt « une continuité dérangeante » (p. 5) avec le terme principal, « instaurant à la fois une distance critique et une interaction » (p. 5), enfin, une « oscillation entre continuité et rupture » (p. 6). *A resistência* se construit à la fois comme une fiction imprégnée de réel et comme des mémoires imprégnées d'imagination, se traduisant par une porosité entre le texte et le hors-texte. En effet, nous pouvons considérer que post-mémoire et post-fiction sont deux perspectives complémentaires pour décrire une catégorie de production artistique avec de nombreuses caractéristiques communes. Si la post-mémoire se

6 Lors du débat « Autoficção ou Pós-Ficção: a fadiga do eu », qui a eu lieu le 26 septembre au SESC Paulista, Julián Fuks affirme : « Não cabe ao autor instruir como ler o livro, só que a configuração da matéria narrada é completamente diferente quando você tem a história. Eu nunca escreveria um livro como *A resistência* se eu não tivesse um irmão adotivo. A pertinência desse narrar vem dessa vivência » (Marchetto, 2018).

focalise sur les médiations de la mémoire exprimée par la génération d'après, la post-fiction, quant à elle, met l'accent sur l'ambivalence entre réel et fiction.⁷

Le narrateur et l'auteur du récit se ressemblent, mais ne fondent pas en un seul personnage. Le narrateur et alter-ego a, comme Julián, un prénom avec le même accent aigu à la dernière syllabe que les Brésiliens reconnaissent immédiatement comme hispanophone. Le prénom Sebastián n'apparaît qu'à la fin du roman, lorsque le père l'apostrophe, pour lui donner le feu vert pour la publication : « Vá em frente, Sebastián »⁸ (Fuks, 2015, p. 137). Au début du livre, on comprend qu'il s'agit du même narrateur de *Procura do romance*, lorsqu'il cite indirectement celui-ci : « Escrevi um livro inteiro a respeito da experiência de caminhar pelas ruas de Buenos Aires e observar o rosto das pessoas »⁹ (p. 18). Par ce geste, Julián Fuks reprend tout en transformant par le changement de prénom la démarche proustienne de l'écriture de soi en plusieurs volumes.

Par ailleurs, le roman est dédié à son frère Emi « muito mais que o irmão possível »¹⁰, qui est le héros de ce roman homodégétique focalisé sur l'adoption de ce dernier en Argentine avant que les Fuks ne soient obligés de s'exiler au Brésil. Adoption qui, pour le narrateur, devient suspecte : serait-il un de ces petits-enfants recherchés par les « abuelas de la Plaza de Maio » ? Le narrateur lui-même dénonce l'emballement de l'imagination lorsque, vers la fin du récit, il qualifie cette hypothèse de « probable mensonge » (p. 131).

À l'instar de la mémoire, qui fonctionne par associations, le roman sur le frère dérive souvent vers le récit familial à propos des difficultés, pour la fratrie et les parents, de gérer l'enfermement d'Emi ; la plupart du temps, le roman prend la forme du récit autoréflexif et métafictionnel du narrateur qui ne cesse d'écrire sur la recherche des mots, les failles du récit, la subjectivité de son point de vue : « Sei que dramatizo [...], sei que dou ao caso um peso exagerado, um peso que os relatos deles jamais comportaram. Mas acho que dramatizo esse peso porque posso senti-lo, porque de alguma maneira o entendo, ou creio entendê-lo »¹¹ (pp. 51-52). Par cet exemple, nous percevons que la démarche métafictionnelle

7 Ces points communs nous semblent d'autant plus évidents lorsque, dans leurs essais respectifs, Julián Fuks et Marianne Hirsch se penchent sur l'œuvre de W. G. Sebald pour en faire un exemple de leurs concepts. Marianne Hirsch (2012, pp. 40-48) et Julián Fuks (2017, empl. 798-896) analysent le roman *Austerlitz*, respectivement sous la perspective post-mémorielle et post-fictionnelle.

8 Cette phrase, curieusement, n'est pas traduite dans la version française.

9 « J'ai tiré un livre entier de cette expérience, déambuler dans les rues de Buenos Aires à observer les visages. » (Fuks, 2018, p. 24).

10 « bien plus que le frère possible » (Fuks, 2018, p. 7).

11 « Je sais que je dramatise [...]. Je sais que j'accorde à l'événement un poids exagéré, un poids que leurs récits n'ont jamais comporté. Mais je crois que je dramatise ce poids parce que je peux le sentir, parce que d'une certaine manière je le comprends, ou je crois le comprendre. » (Fuks, 2018, p. 73).

du narrateur de Fuks s'explique par le fait qu'il est conscient de raconter à partir d'une mémoire indirecte, transmise dans le cadre familial, marquée par une dimension affective.

La perméabilité entre la fiction et le réel renvoie également aux binômes intrigue / histoire ou mémoire / histoire dans le roman. Lorsque le narrateur affirme, comme nous l'avons vu, « Isto não é uma história. Isto é história »¹² (p. 23), il indique, selon nous, la façon dont la mémoire individuelle et la mémoire sociale sont entremêlées et la façon dont la projection de la mémoire sociale interfère dans la mémoire individuelle et vice versa. Marianne Hirsch soutient que le travail post-mémoriel permet justement de *réactiver* et *réincarner* une mémoire dont les archives ont perdu le lien avec le passé, comme pour des situations de traumatisme, de catastrophe et d'exil (2012, p. 33-34). Par ailleurs, les objets témoins – images et documents – peuvent fonctionner comme des « mémoires écrans » (*screen memorys*) ; étant largement imprimés dans la mémoire collective, ils agissent comme des structures du présent que l'on projette sur le passé (p. 42). Ainsi, l'affirmation du narrateur nous plaçant « dans l'histoire » nous permet d'appréhender le roman de Fuks bien au-delà d'une pratique narcissiste, plutôt comme un genre qui pose la question de l'écriture de l'histoire par le biais de la mémoire. Isabelle Grell considère l'autofiction comme « un genre engagé » ou, encore plus précisément, en citant Claude Burgelin, comme un genre « né de l'Histoire. Du besoin qu'ont eu tant d'écrivains (souvent eux-mêmes enfants de l'ailleurs, d'une terre ou d'une langue perdue) de donner trace, sens, cadre, parfois sépulture à l'histoire des leurs. » (Burgelin cité par Grell, p. 63).

Cette fiction volontairement hybride qui ne peut pas renoncer au réel puise dans la mémoire, mais aussi la représente dans le récit, comme nous le verrons par la suite.

Traces du passé et mises en abyme

Raconter le passé traumatisé, c'est faire appel à la mémoire. La fragmentations et la non-linéarité des récits de la génération de la post-mémoire traduisent les chemins de la mémoire du narrateur activée tantôt par des objets de famille – notamment les photographies –, tantôt par la simple remémoration des conversations et des récits des parents. Julián Fuks et Sebastián appartiennent à la génération 1.5. Par analogie à la définition de Susan Rubin Suleiman concernant les jeunes enfants survivants de la Shoah, nous considérons que l'auteur et le narrateur d'*A resistência* sont « trop jeunes pour avoir une compréhension d'adultes sur ce qui s'est passé, mais suffisamment grands pour *avoir été là* » (Suleiman, 2002, p. 277). Cette notion de génération « entre deux » se précise lorsque le narrateur évoque la difficulté de se souvenir de l'enfance et d'Emi :

12 « Ce n'est pas une histoire. C'est l'histoire » (Fuks, 2018, p. 31).

Essa história poderia ser muito diferente se dela eu me lembrasse. Por oito anos convivi com meu irmão no mesmo quarto, nos mesmos quartos sucessivos, e não consigo recordar como conversámos, se nos divertíamos, se tratávamos algum jogo comum ou alguma disputa que relevasse a diferença de idade, se ele me ensinava suas malícias de criança sem que eu as lamentasse (p. 21).¹³

Puisque la mémoire est défaillante, nombre d'objets et traces du passé sont convoqués pour témoigner ou raconter l'histoire : un bout de papier rangé dans un tiroir avec le nom de la sage-femme qui avait assisté l'accouchement d'Emi ; le nom du père dans une liste de l'Opération Condor ; la lettre que sa mère a reçu en 2011 après la disparition de son amie Martha María Bréa lui annonçant qu'elle avait été victime du terrorisme de l'État argentin ; le communiqué publié dans la presse par les grands-mères argentines avec des petits-enfants disparus, etc.

Plus particulièrement, les photographies, malgré leur matérialité, sont passibles de fictionnalisation. Selon Marianne Hirsch, elles « nous permettent, dans le présent, non seulement de voir et de toucher le passé, mais aussi de le réanimer » (2012, p. 36) et ainsi de « diminuer les distances, unir ce qui est séparé et faciliter l'identification et l'affiliation » (p. 38). C'est d'ailleurs cette capacité affiliative des photos de famille – les représentations de la famille fonctionnant comme une *lingua franca* de l'identification –, qui ouvre la production artistique post-mémorielle à toute une génération d'après, et pas seulement aux enfants de victimes¹⁴. En outre, Hirsch, à partir de sa lecture de Paul Connerton, considère la photo comme une « pratique mémorielle inscriptible » : elle peut donner lieu à l'incorporation de certains aspects du passé et établir une communication avec la mémoire corporelle du spectateur (pp. 38-39).

En effet, les photographies sont très présentes dans *A resistência*. La couverture de la première édition brésilienne montre une série de photographies anciennes, la majorité encadrant des paysages ou des objets, toutes en noir et blanc et superposées de manière aléatoire, avec des marges et des tailles variables, suggérant une temporalité large et des espaces variés. En outre, plusieurs passages du récit se construisent autour d'albums de famille. Dans l'appartement qui avait appartenu aux grands-parents du narrateur à Buenos Aires, devenu un pied-à-terre après leur décès, le narrateur s'y installe pour écrire. Il trouve un

13 « Cette histoire pourrait être très différente si je m'en souvenais. Pendant huit ans, j'ai partagé la même chambre que mon frère, les mêmes chambres successives, et je ne parviens pas à me rappeler ce dont nous parlions, si nous nous amusions, si nous nous livrions à quelque jeu ou dispute liée à notre différence d'âge, s'il m'apprenait ses ruses d'enfant sans que j'aie eu à m'en plaindre. » (Fuks, 2018, p. 28).

14 Marianne Hirsch appelle « affiliative » cette post-mémoire horizontale et intragénérationnelle disponible à d'autres contemporains. La post-mémoire littérale, qu'elle appelle « familiale », est, à son tour, verticale et intergénérationnelle (2012, pp. 34-36).

album de photos posé sur l'étagère, « largado no ângulo exato que o faça casual »¹⁵ (Fuks, 2015, p. 24), comme pour indiquer que le regard que nous posons sur le réel n'est pas hasardeux lui non plus, mais construit. L'idée que la photographie de famille déclenche des mécanismes de projection et d'identification, soutenue par Hirsch, fait objet de constat et, en même temps, de résistance de la part du narrateur:

A foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas seu rosto brando no centro de uma varanda sombreada, os olhos que me contemplam através das lentes do fotógrafo, aqueles olhos tão claros, os cabelos mais lisos do que eu teria imaginado – sua beleza de criança que talvez eu invejasse. Sua cabeça pende para o lado como se ele indagasse algo, mas sei que essa indagação não me cabe fabricar (p. 24).¹⁶

Conscient du fait que ce n'est pas la photographie qui « dit », mais lui qui « fabrique » les sensations, le narrateur cherche à fournir une description détaillée des images tout en faisant part de ses sensations. Dans l'exemple qui suit, il observe une photographie de ses parents :

Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar. Algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo – talvez o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. Porque são meus pais, e porque estão sós, porque meu pai porta no colo uma menina, sei que é um registro do início dos anos 1980, e, no entanto, me parece bastante mais longínquo. São seres históricos, esses que vejo. Sua aparição pontual na fotografia é uma culminação de caminhos pretéritos, uma entre muitas culminações dessas vidas complexas que se entrelaçam e se permeiam com um passado coletivo, com a marcha de uma época, com as tortuosas fissuras de um tempo (p. 35).¹⁷

15 « abandonné là dans une position qui semble volontairement désinvolte. » (Fuks, 2018, p. 33).

16 « La photo ne dit pas ce que je veux qu'elle dise, elle ne dit rien. On n'y voit rien de plus que son doux visage au milieu d'un porche ombragé, ses yeux qui contemplent à travers l'objectif du photographe, ses yeux si clairs, ses cheveux plus lisses que je ne l'imaginais – sa beauté d'enfant que peut-être j'enviais. » (Fuks, 2018, p. 33).

17 « Je vois un jeune couple sur une image ternie, une photo en noir et blanc au contraste accentué par la patine du temps. Quelque chose dans leur apparence les alienne, contribuant à la sensation d'anachronisme – peut-être le volume de cheveux, les plis marqués d'une chemise, le banc en pierre de taille sur lequel ils sont assis, ou ce que je ne sais quoi que je ne parviens pas à saisir et qui, d'une certaine manière, les immortalise. Comme ce sont mes parents et qu'ils ne sont pas seuls, comme mon père porte sur ses genoux une petite fille, je sais que le cliché date des années 1980 et pourtant il me paraît bien plus ancien. Ce sont des êtres historiques que je vois. Leur apparition ponctuelle sur la photographie est l'aboutissement de chemins passés, parmi tant d'aboutissements de ces vies complexes qui s'entrelacent et se mêlent à un passé collectif, à la marche d'une époque, aux tortueuses fissures d'une époque. » (Fuks, 2018, pp. 48-49).

L'impression d'anachronisme illustre bien la façon dont passé et présent se superposent dans la production littéraire post-mémorielle. Les expressions « passé collectif », « marche d'une époque » et « tortueuses fissures d'une époque » révèlent la valeur historique qu'attribue le narrateur à la photographie, rapprochant encore une fois son histoire familiale de l'histoire tout court. À ce propos, le narrateur affirme un peu plus loin : « Há sempre uma tensão na disputa por esses detalhes, como se cada módico fato não se resumisse a si mesmo, à sua pequenez evidente, subjugando-se a alguma versão maior sobre os acontecimentos »¹⁸ (p. 39).

Par ailleurs, la description d'une photo de son frère nouveau-né dans les bras de sa mère, et, plus spécifiquement, les regards de ces deux personnages, donnent lieu à de nombreuses questions : la mère ressent-elle le manque de ne pas avoir porté l'enfant dans son ventre ? Que cherche le bébé avec les yeux fixés au-dessus des épaules de sa mère, qu'il ne regarde pas ? Ressent-il le manque de sa mère biologique ? Selon le narrateur, les images suscitent des questions, mais n'apportent jamais de réponses :

*São perguntas vãs, eu sei, perguntas inconsequentes que a foto impõe ou sugere. É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los, só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio (p. 65).*¹⁹

Le geste d'« enterrer » l'album dans la partie haute de l'étagère révèle toute l'ambivalence du processus du deuil de l'histoire familiale, notamment de l'origine argentine, chamboulée par la dictature. L'impression de « silence menteur des photographies », silence remplacé par le verbiage du narrateur, ressort de toutes les descriptions d'images d'*A resistência*. Un autre silence est celui de l'absence, qui, selon narrateur, ne se laisse pas refouler : « [à]s vezes no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio²⁰. » (2015, p. 75). Par ailleurs, le « silence menteur » renvoie, selon nous, à ce que Marianne Hirsch considère comme « les dangers de la post-mémoire » (2012, p. 42), c'est-à-dire, le fait que les images deviennent des espaces d'affiliation nécessaires pour l'identification

18 « Il y a toujours une tension en jeu autour de ces détails, comme si le moindre fait ne pouvait se résumer à lui-même, à son évidente insignifiance, mais devait se soumettre à une interprétation supérieure des événements. » (Fuks, 2018, p. 55).

19 « Ce sont des questions vaines, je le sais bien, des questions inconséquentes que la photo impose ou suggère. C'est parce que la photo se tait que je m'efforce de la faire parler, que je m'obstine à traduire sa rhétorique, à saisir son discours tortueux. Ce n'est que lorsque je cesse de les voir, quand je referme l'album et l'enfouis [en portugais, « enterrar », littéralement enterrer] dans la bibliothèque aussi haut que mes doigts le permettent, qu'enfin je comprends combien les photos mentent par leur silence. » (Fuks, 2018, p. 95).

20 « Parfois, à la place d'une douleur tient à peine le silence. » (Fuks, 2018, p.110).

post-mémorielle, mais aussi des espaces de projections. Ces images puissantes que sont les photographies de famille – fonctionnant, comme nous l'avons vu, comme une mémoire écran – ont « déjà imprimés dans nos cerveaux, les tropes et les structures que nous apportons depuis le présent jusqu'au passé, dans l'espoir de les retrouver encore et d'avoir une réponse à nos questions » (Hirsch, 2012, p. 42, nous soulignons). C'est par la puissance du signe que la photographie, dans le roman de Julián Fuks et dans la théorie post-mémorielle de Marianne Hirsch, devient, pour nous, réceptacle de questions et de réponses, celles-ci souvent projectives.

En dehors des photos de famille, le narrateur s'intéresse aussi aux images de femmes disparues exposées au Museu de la memoria, à Buenos Aires : « Sorriem essas jovens : há um sensível esforço de flagrá-las em momentos de alegria, [...]. Há um empenho sensível em lhes conferir força e dignidade²¹ » (p. 94). Dans les archives publiques, il constate de manière encore plus flagrante de par leur nombre et de la place officielle qu'elles occupent, la construction d'un récit à partir du choix, du tri, du message qui veut être distribué pour bâtir une mémoire collective.

En plus de la peur de la fictionnalisation que la conscience des projections entraîne, Julián Fuks met en scène la construction même des albums :

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória (p. 104).²²

Cette mise en abyme, outre de renforcer l'importance des images pour le récit, met, encore une fois, l'accent sur l'aspect construit de la post-mémoire, voire sur la superposition et sur l'héritage des constructions générationnelles. Sebastián, de plus, est conscient d'écrire à partir de récits et non des faits directement :

[E]ste meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, [que] pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de contar a sua história (p. 104).²³

21 « Elle sourient, ces jeunes femmes. La volonté de les saisir dans un moment de joie est palpable. [...] Désir évident de leur restituer force et dignité. » (Fuks, 2018, p. 140).

22 « Dans l'album, il y a une photo de ma mère organisant l'album. Curieuse image d'une mémoire en train de se constituer, d'une existence linéaire se convertissant en récit selon une séquence artificielle d'images. Curieuse idée selon laquelle il y aurait quelque chose de mémorable dans l'élaboration même de la mémoire. » (Fuks, 2018, p. 157).

23 « [C]e récit que j'écris me vient de mes parents, [que] je m'en tiens pour beaucoup à leur version des faits. À les voir, je sens qu'ils m'ont en partie modelé pour les raconter, que ma mémoire est

Ailleurs, c'est l'acte de lecture qui est mis en abyme. Ses parents, de principaux témoins, deviennent lecteurs du tapuscrit de Sebastián. La scène montre le décalage entre le vécu et le récit, mais aussi entre les points de vue des deux générations et entre les métiers de psychanalystes et d'écrivain. « Você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma »²⁴ (p. 135), observe la mère. Celle-ci pointe aussi les procédures de modifications, voire d'inversion de certains faits : « apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro ».²⁵ Ce passage constitue une mise en abyme de la scène même que nous sommes en train de lire à la fin du livre, provoquant, chez le lecteur, la sensation à la fois jouissive et dérangeante de participer à la fabrication du récit. Le père, à son tour, affirme : « Que no final tudo isso se discuta, que apareçamos criticando o livro, fazendo reparos, ressaltando impropriedades, pode até ser um recurso engenhoso, mas não sei se redime algo »²⁶ (2015, p. 136).

Nous constatons ainsi que les objets de famille et le livre lui-même permettent d'établir une connexion entre passé, présent et futur, allant de la quête des traces mémorielles jusqu'à la réception du livre par ses premiers lecteurs, le père et la mère. Des photographies de l'enfance du narrateur jusqu'au livre lu, le passé et le futur ne sont que des projections. La parole du narrateur constitue toujours une ouverture à une autre perspective, dans une possibilité de mises en abyme infinies. Dans ce roman hautement réflexif, les déplacements internationaux constituent, comme nous le verrons par la suite, un élément incontournable de la post-mémoire.

Mobilités et exils

L'exil des parents au Brésil prive le narrateur d'une vie en Argentine, engendrant tout d'abord cette « obsession de l'origine » (Vidal, 2015c) qui caractérise le roman. Cela explique un mouvement de retour du narrateur, qui se déplace à Buenos Aires en quête d'éléments pour écrire le roman. Par ailleurs, les aïeux de cet enfant d'exilés politiques ont également connu des situations d'exil ou de migrations.

Du côté paternel, le narrateur remonte à de lointaines origines juives allemandes, avec, déjà à cette période, un déplacement en Roumanie :

constituée de leur mémoire, que mon histoire sera toujours leur histoire. » (Fuks, 2018, p. 158).

24 « Tu ne mens pas comme le font la plupart des écrivains, et pourtant le mensonge s'installe. » (Fuks, 2018, p. 206-207).

25 « J'ai apprécié le fait que tout ne reflète pas la réalité ni ne tente d'être son simulacre. » (Fuks, 2018, p. 207)

26 « Que tout cela soit discuté à la fin, que nous apparaissions pour critiquer le livre, combler des lacunes, souligner les inexactitudes, c'est sans doute un ressort ingénieux. Mais je ne crois pas que cela compense quoi que ce soit. » (Fuks, 2018, p. 209).

Suponha-se que a história tivesse início na Alemanha, mas se a família era judia, e mesmo que não fosse, se a família existia desde os tempos inconcebíveis tal como existe qualquer família, todas elas derivações do mesmo ancestral absoluto e longínquo, é evidente que esse início era definido arbitrariamente e que podia se dar em qualquer época, em qualquer lugar antigo habitado por seres humanos. Suponha-se que a história tivesse início na Alemanha porque dali provinha o nosso nome [...]. A verdadeira história dessa metade da família começava mais tarde, entre os que rumaram para a Romênia, comprando terras na Transilvânia e adaptando a grafia ao novo idioma. Em algum vilarejo não registrado, então, nasceu o avô que não conheci, um lendário Abraham, não muito longe de onde nasceria minha avó, uma tal Ileana (2015, p. 32, nous soulignons).²⁷

Cette origine de l'histoire familiale est considérée comme suffisamment importante pour faire l'objet de nombreuses précisions du narrateur. Mais, en même temps qu'il est pointilleux, il affirme que le choix de déterminer *une* origine relève toujours de l'arbitraire ; il s'agit encore une fois d'une construction faite à partir de suppositions et de choix narratifs, comme le montrent les mots en gras de la citations ci-dessus. De ce fait, l'ascendance juive n'a rien d'anodin, elle est centrale dans la construction de l'errance familiale, dialoguant avec la figure mythique du juif errant. Les stratégies post-mémorielles mises en œuvre par Julián Fuks prennent encore plus de sens lorsque le narrateur raconte le destin de ses grands-parents paternels :

Ambos judeus, ambos inquietos no princípio de um século que se anunciaava macabro, ambos assustados com o antisemitismo crescente que ameaçava seus próximos, em algum momento dos anos 1920 migraram juntos para Buenos Aires. Ali, em 1940, quando as notícias da guerra irrompida se faziam cada vez mais pesadas, e quando já escasseavam as cartas dos muitos parentes deportados para os campos, ali, em 1940, conceberam meu pai (2015, p. 33).²⁸

27 « On a supposé que l'histoire trouvait son origine en Allemagne. Mais si la famille était juive, et même si elle ne l'était pas, si la famille existait depuis des temps inconcevables, comme toutes les familles qui sont autant de branches de la même ascendance lointaine et absolue, il est évident que ce début a été défini de façon arbitraire, qu'il a pu se produire à tout moment, en tout lieu ancien habité par des êtres humains. On a supposé que l'histoire trouvait son origine en Allemagne parce que notre nom venait de là-bas [...]. La véritable histoire de cette moitié de la famille a commencé beaucoup plus tard, parmi ceux qui sont partis en Roumanie, ont acheté des terres en Transylvanie et ont adapté l'orthographe à cette nouvelle langue. Dans un village non recensé alors, est né le grand-père que je n'ai pas connu, un légendaire Abraham, non loin de l'endroit où ma grand-mère est née, une certaine Ileana [...] » (Fuks, 2018, pp. 43-44).

28 « Tous les deux juifs, tous les deux inquiets au début d'un siècle qui s'annonçait macabre, tous les deux effrayés par l'antisémitisme croissant qui menaçait leurs proches. Ils ont émigré ensemble à Buenos Aires, dans les années 1920. C'est là, en 1940, alors que les nouvelles qui leur parvenaient de la guerre étaient de plus en plus accablantes, et alors que les lettres des nombreux parents

Nous comprenons par-là que l'héritage de l'exil, loin de concerner uniquement le narrateur, constitue une véritable composante transgénérationnelle. Pour ce petit enfant de réfugiés en Amérique du Sud de l'antisémitisme de l'Europe de l'Est, les récit d'exils, de déportation et de disparitions circulaient déjà horizontalement et verticalement dans la famille, son père appartenant lui aussi à une autre génération post-mémorielle, celle de la Shoah. D'ailleurs, lorsque le narrateur évoque la disparition de Martha María Brea (le narrateur emploie tantôt cette graphie, tantôt une adaptation en portugais), il fait référence à l holocauste : « Marta Brea era o nome que tinha em nossa casa o holocausto, outro holocausto, mais um entre muitos holocaustos, e tão familiar, tão próximo »²⁹ (2015, p. 78).

Du côté maternel, les origines, plus incertaines, remontent en Italie ou en Espagne, puis au Pérou pour arriver dans la pampa argentine. En s'interrogeant sur la particularité de l'exil de ses parents, il finit par l'inscrire dans une lignée :

*Se muitos antes deles pareciam migrantes inveterados, se muitos haviam feito de suas casas meros contornos na paisagem afastada, arriscando esquecer os velhos rostos queridos, os esconderijos de infância, por que seria diferente a dor que sentiam agora? Sei que se tratava de um exílio, de uma fuga, de um ato imposto pela força, mas não será toda migração forçada por algum desconforto, uma fuga em alguma medida, uma inadaptação irredimível à terra que se habitava? (p. 34).*³⁰

Pour rendre compte d'une mémoire transnationale, le roman passe par les langues ; il multiplie les passages en espagnol, devenant par cette procédure un roman tantôt bilingue, tantôt traduit. La voix en espagnol peut connoter la distance et l'incompréhension lorsque, par exemple, le gardien de l'immeuble où ses parents habitaient avant l'exil s'exclame « *Ah, una más, una memoriam más de los setenta* » (p. 58). Mais, plus généralement, l'espagnol ou l'accent argentin, apparaissent pour signaler l'impossibilité de se départir de ses origines : « *Estou na esquina entre as ruas Junín e Peña, Junín y Peña era como meus pais se referiam ao lugar* »³¹ (p. 56) ou « *Você nem se importa que o homem não entenda o seu sotaque, você gesticula e o homem ainda perdido lhe devolve*

déportés dans les camps se faisaient de plus en plus rares, là en 1940, qu'ils ont conçu mon père. » (Fuks, 2018, p. 44).

29 « *Marta Brea* était le nom que portait chez nous l holocauste, un autre holocauste, parmi plusieurs holocaustes, si familier, si proche. » (Fuks, 2018, p. 147).

30 « Pourquoi eux avaient-ils tant résisté à quitter le pays qui les menaçait ? Pourquoi la douleur qu'ils avaient ressentie alors aurait-elle été différente ? Je sais qu'il s'agit d'un exil, d'une fuite, un acte imposé par la force, mais toute migration n'est-elle pas forcée par un certain malaise, une sorte de fuite, une inadaptation irrémédiable à la terre qu'on habite ? » (Fuks, 2018, pp. 46-47).

31 « *Je suis à l'angle des rues Junín et Peña. Junín y Peña, l'appelaient mes parents.* » (Fuks, 2018, p. 80).

um sorriso »³² (p. 86). L'usage et la réflexion sur de faux-amis sert à démontrer comment la langue d'origine peut enrichir la langue d'accueil : « Refiro-me à sobremesa tal como se concebe em língua espanhola, o tempo que se passa à mesa depois de saciada a fome, tempo de reaver em palavras um passado que não se quer distante, ocasião para esquadrinhar a vida em suas muitas minúcias anódinas »³³ (p. 30).

La mémoire de la génération d'après la dictature, par sa distance par rapport aux événements, rapproche les différents exils faisant ressortir ainsi une culture et une expérience marquées par l'hybridisme.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Quelle post-mémoire dans un pays sans mémoire de la dictature ? *A resistência* offre, tout d'abord, une réflexion sur l'écriture de l'histoire que le narrateur présente comme une tâche subjective, imprégnée d'un vécu familial et individuel, toujours poreuse à de nombreuses procédures de fictionnalisation. Le choix la post-fiction, genre ambivalent et ouvert à l'hybridisme, s'explique et se justifie dans le récit et en dehors de celui-ci à travers les connaissances théoriques de Julián Fuks, docteur en théorie littéraire. Les objets réunis dans le roman constituant des traces concrètes du passé pouvant être plus ou moins projectives, comme les photographies, matérialisent la mémoire. Album de photographies, bouts de papier, découpage de presse, liste de disparus, langue d'origine, accent et tant d'autres traces permettent aux récits d'être relayés et aux livres d'être écrits.

En joignant son archive personnelle à l'histoire de la dictature, auteur et narrateur mettent l'accent sur les ricochets des traumatismes subis par les parents et l'effort de la génération d'après de reconstituer une mémoire transgénérationnelle. De même, dans cette dynamique d'une écriture traversant de multiples frontières, les mémoires de la dictature argentine et brésilienne se complètent mutuellement de la même manière que les persécutions des ancêtres de Julián Fuks en Europe font écho à celle de ses parents. Raconter la dictature argentine depuis la perspective brésilienne permet de la décentrer et de renouveler sa représentation, tout en pointant du doigt la réalité brésilienne qui préfère la conciliation, l'insouciance et l'oubli, comme l'actualité le démontre aujourd'hui. Dans un passage d'*A resistência*, sur l'installation définitive de ses parents à Rio de Janeiro, le narrateur remarque et conclut pour nous : « aqui há pesares, é claro,

32 « Peu importe que l'homme ne comprenne pas ton accent, tu gesticules et l'homme toujours perdu te rend un sourire sympathique [...] » (Fuks, 2018, p. 128).

33 « Je fais référence au dessert tel que le conçoit la langue espagnole, au temps passé à table une fois la faim repue, à ranimer par les mots un passé qui refuse de s'éloigner, à refaire le monde dans ses nombreux détails anodins. » (Fuks, 2018, p. 41).

aqui é uma ditadura como lá, aqui a miséria se vê a cada esquina, e no entanto há gente sorridente por toda parte »³⁴ (2015, p. 86).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Araújo, M. P. N. (2015). Redemocratização e justiça de transição no Brasil. *Studia historica. Historia contemporânea*, 33, 67-85.
- Assmann, A. (2010). Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. Dans K. Tilmans, F. van Vree and J. Winter, *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe* (pp. 35-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bayard, P. (2013). De la mémoire à la postmémoire. Dans *Art Absolument*. Disponiblesur dawp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsCambodge-pierreb.pdf
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Direitinho J. R. (2016). O Brasil tem dificuldade em escrever a própria história. *O Público*. Disponible sur <https://www.publico.pt/2016/05/07/culturaipsilon/noticia/o-brasil-tem-dificuldade-em-escrever-a-propria-historia-1730288>
- Figueiredo, E. (2017). *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras/CNPq.
- Finzazza-Agrò, E. (2014). (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 43, 179-190.
- Fuks, J. (2011). *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record.
- Fuks, J. (2015). *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fuks, J. (2017). A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. Dans *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense.
- Fuks, J. (2018a). *Ni partir ni rester* (Trad. M. Duval). Paris: Bernard Grasset.
- Fuks, J. (2018b). Novelist Julián Fuks: I never thought dark forces might make me leave Brazil. London: *The guardian*. Disponible sur <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/31/brazil-jair-bolsonaro-cultural-political-resistance-julian-fuks>
- Fuks, J. (s/d). O escritor que não sabia inventar. Dans *Diário Oficial do Estado, Suplemento Pernambuco*. Pernambuco. Disponible sur <https://www.suplementoperambuco.com.br/>

34 « ici il y a de la souffrance bien sûr, ici il y a une dictature comme là-bas, ici la misère se voit à chaque coin de rue, et pourtant partout les gens sourient. » (Fuks, 2018, p. 128).

<https://edi%C3%A7%C3%A3o%20es-anteriores/67-bastidores/1702-o-escritor-que-n%C3%A3o-sabia-inventar.html>

Gabriel, R. de S., (2017). Julián Fuks: « Quero uma literatura ocupada pela política ». Época. Disponível sur <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/julian-fuks-quero-uma-literatura-ocupada-pela-politica.html>

Gallo, C. A. (2017). O Brasil entre a memória, o esquecimento e a (in)justiça: uma análise do julgamento da ADPF nº 153 pelo Supremo Tribunal Federal. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 24, 81-114. Disponível sur <https://dx.doi.org/10.1590/0103-335220172403>

Gasparini, Ph. (2014). *Est-il-je ? Roman autobiographique et Autofiction*. Paris: Seuil.

Green, J. N. (2014). Paradoxes de la dictature brésilienne. *Brésil(s)*, 5, 7-14.

Grell, I. (2014). *L'autofiction*. Paris: Armand Colin. Disponível sur <https://journals.openedition.org/bresils/807>

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Cultural After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Hirsch, M. (2014). Postmématoire. *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 18, 205-206. Disponível sur : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274>

Levy, T. S. (2002). *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record.

Levy, T. S. (2011). *La clé de Smyrne* (Trad. M. Wang). Paris: Buchet Chastel.

Lírias R. (2010). Dez fragmentos sobre a literatura contemporânea no Brasil e na Argentina ou como os patetas sempre adoram o discurso do poder. Dans Ed Teles y V. Safatle (Orgs.), Dans *O que resta da ditadura : a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo.

Marchetto, A. (2018). Reflexões sobre a autoficção, a pós-ficção e o “eu” na literatura. *Escotilha*. Disponível sur : <http://www.aescotilha.com.br/literatura/contracapa/reflexoes-sobre-a-autoficcao-a-pos-ficcao-e-o-eu-na-literatura/>

Pires, P. (s/d). “O Brasil é incapaz de refletir sobre seu passado”, diz Julián Fuks. *Revista Cult.*

Disponível sur <https://revistacult.uol.com.br/home/o-brasil-e-incapaz-de-refletir-sobre-seu-passado-diz-julian-fuks/>

Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil, « L'ordre philosophique ».

Seligman-Silva, M. (2014). Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 43, 13-34.

Suleiman, S.R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.

- Vecchi, R. (2014). O passado subtraído da desaparição forçada: Araguaia como palimpsesto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 43, 133-149.
- Vidal, P. (2003). Literatura e ditadura: alguns recortes. *Escrita de Letras*, 5.
- Vidal, P. (2012). *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Vidal, P. (2015a). Literatura e reparação: um percurso. *Lua nova*, 96, 55-70.
- Vidal, P. (2015b). *Mar azul* (Trad. G. Leibrich). Paris: Mercvure de France.
- Vidal, P. (2015c). A literatura como resistência no romance de Julián Fuks. *O Globo*. Disponible sur <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-literatura-como-resistencia-no-romance-de-julian-fuks-18220517>

ESCAVAÇÕES LITERÁRIAS SOBRE A GUERRILHA DO ARAGUAIA: O LUGAR DA PÓS-MEMÓRIA

Tânia Sarmento-Pantoja
Universidade Federal do Pará, Brasil

INTRODUÇÃO

O conto “Quixote” é um dos textos que compõem a coletânea *Aqueles meninos que fomos* (2007), do ficcionista brasileiro Alfredo Garcia. A narrativa de “Quixote” pode ser considerada uma narrativa pós-ditatorial que tem como matéria a Guerrilha do Araguaia –guerrilha ocorrida no norte do Brasil, nos limites da floresta amazônica– tal como em outras narrativas ficcionais produzidas nesse país e concentradas nessa guerrilha –como os romances *Azul-Corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia* (2012), de Liniane Haag Brum; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron.

No conto temos o relato de um adulto, na condição de filho sobrevivente, que constrói uma narrativa sobre a experiência da clandestinidade, por ele vivenciada quando ainda menino na companhia de seu pai, suposto membro da citada guerrilha. Nesse percurso o conto constitui-se enquanto ficção literária que problematiza o processo recordativo e a formação de uma identidade marcada pela história da repressão.

Em face dessas condições, a narrativa de “Quixote” pode ser considerada uma ficção literária que agrupa e problematiza aspectos do testemunho, da relação com a memória de segunda geração e, principalmente, o limbo a que foi lançado o aniquilamento da Guerrilha do Araguaia como episódio da história da ditadura civil-militar brasileira.

Em vista do exposto o argumento desenvolvido para este estudo progride para a compreensão de que, para além de uma reflexão sobre a memória repetidamente apontada na teoria e na crítica do testemunho, narrativas como esse conto de Alfredo Garcia, tendem a especular, sobretudo, acerca da sobrevivência. Para dar conta dessa hipótese o estudo fundamenta-se, especialmente, nos conceitos de pós-memória e memória protética.

Em *The Generation of Postmemory* Marianne Hirsch propõe a “pós-memória” como “a relação da segunda geração com experiências marcantes, muitas vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que lhes foram transmitidas de modo tão profundo que parecem constituir memórias em seus próprios direitos” (Hirsch, 2008, p. 103, tradução livre). A ideia de que a pós-memória pode implicar uma experiência traumatizada é bastante pertinente para os limites deste estudo. Dessa forma, acompanho igualmente o pensamento de Teresa Basile, que ao analisar testemunhos no âmbito das ditaduras ocorridas na América Latina, observa nas testemunhas “uma língua deslocada, sintomas corporais, silêncios, lágrimas e suspiros, gritos e pesadelos que seus filhos devem interpretar e esclarecer para montar uma história, construir uma memória, processar a ferida e restaurar a cadeia de transmissão” (Basile, 2019, p. 29, tradução livre).

Por sua vez, ao avaliar que a dimensão nostálgica da memória nos impulsiona ao passado, Allison Landsberg também observa que graças, por um lado, às novas tecnologias de recuperação e armazenagem de memórias, e, por outro, a possibilidade de transformar essas memórias em produtos a serem negociados, é possível questionar sobre até que ponto as recordações a que temos acesso, resultam de uma experiência realmente vivida ou são memórias emprestadas (Landsberg, 2003, pp.144-145). Esses aspectos são discutidos por Landsberg com base na hipótese de que o poder do mercado capitalista tem fortalecido uma política progressiva e radical direcionada à memória, uma política que instrumentaliza o que ele chama de “memória protética” (p.146).

A memória protética corresponde às memórias circulantes, que não experimentamos de fato, não participamos de modo algum dos eventos que deram origem a elas, mas podemos nos apropriar delas, de forma íntima, tornando-as parte de uma experiência pessoal. De acordo com Landsberg:

Em contraste com as memórias coletivas, que tendem a ser geograficamente específicos e que servem para reforçar e naturalizar a identidade de um grupo, as memórias protéticas não são a propriedade de um único grupo. Em vez disso, elas abrem a possibilidade para horizontes coletivos de experiência e pavimentar o caminho para inesperados alianças políticas (p.149, tradução livre).

Ainda com base no debate proposto por Landsberg destaco ainda duas implicações políticas que envolvem a existência e circulação da memória protética. Primeiramente, a empatia, segundo ele crucial para a formação de

alianças solidárias. Segundo, as finalidades progressistas que podem estar presentes nas redes de circulação em que esse tipo de memória se faz presente, sobretudo, quando se trata de “memórias protéticas comodificadas” (p.150). Nesse sentido, tomo essas contribuições de Landsberg para pensar sobre os processos de ficcionalização da memória sobre a Guerrilha do Araguaia na produção ficcional brasileira.

A GUERRILHA DO ARAGUAIA

A Guerrilha do Araguaia (1972-1975) configurou-se como guerrilha rural. Sua implantação se deu em um território de aproximadamente sete mil quilômetros quadrados ao longo das margens do rio Araguaia (Bauer, 2011, p. 84) numa região conhecida como Bico do Papagaio, localizada na fronteira entre os Estados do Pará, de Goiás e do Maranhão, ao norte do Brasil, ainda nos limites da Amazônia brasileira. Vale ressaltar que o foco guerrilheiro veio se estabelecer em um território historicamente marcado por constantes e sangrentos conflitos sociais entre posseiros pobres e latifundiários ou grileiros (CNV, 2014, p. 684).

A Guerrilha do Araguaia se desenvolve no contexto da resistência armada contra a Ditadura Civil e Militar de 1964. Foi planejada, criada e implantada pelo Partido Comunista do Brasil com o objetivo de fomentar uma revolução socialista, iniciada no campo, inspirada na Revolução Cubana e na Revolução Chinesa.

No Bico do Papagaio o desmonte da guerrilha e o extermínio dos guerrilheiros tem início após a instauração do AI-5, em 1968, e são intensificados a partir de 1972, no decorrer do governo de Emílio Garrastazu Médici, ficando o combate à guerrilha sob a responsabilidade das Forças Armadas do Brasil.

Boa parte dos guerrilheiros foram mortos em combate ou executados após serem presos. As ações militares permaneceram protegidas pela censura até a redemocratização. Em 12 de agosto de 2014 a Comissão Nacional da Verdade (CNV) realizou audiência pública para apresentar os números resultantes do confronto. Para exterminar a guerrilha as Forças Armadas planejaram e executaram várias operações militares, dentre as quais as nomeadas “Carajás”, “Mesopotâmia”, “Axixa”, “Sucuri” “Peixe I”, “Peixe II”, “Peixe III” e “Peixe IV”. As operações envolviam ações de espionagem, infiltração, delação, combate, aprisionamento e extermínio.

De acordo ainda com o relatório da Comissão Nacional da Verdade – CNV (2014) cerca de dez mil homens entre civis e, principalmente, militares das Forças Armadas foram utilizados no decorrer dessas operações, embora esses números variem dependendo das circunstâncias em cada etapa. A partir de 1972 os militares receberam ordens de eliminar todos os guerrilheiros e campões envolvidos na guerrilha, que fossem aprisionados. Segundo diretrizes da

repressão em outros pontos do país, também foi criado um centro clandestino de encarceramento e tortura, na cidade de Marabá, intitulada “Casa Azul”, para receber prisioneiros do Araguaia.

Segundo Bauer (2011, p. 85), no que tange ao combate desferido contra a guerrilha, há pontos em comum entre o que ocorreu na Guerrilha do Araguaia e a guerrilha promovida pelo *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) na província de Tucumán, noroeste argentino, dentre os quais as operações de combate instauradas por força de decretos de exceção, a desproporção numérica observada entre o coletivo de componentes da guerrilha e o efetivo de militares destacado para combatê-los e a apostila dos repressores em mecanismos de desaparição. Tais estratégias e métodos abrangiam “um eficaz sistema de informações organizado mediante a quadriculação do território, a utilização de centros clandestinos de detenção e interrogatório, o emprego das torturas físicas e psicológicas como forma de obter dados, a “reconversão” dos presos políticos e a eliminação dos militantes através de esquadrões da morte ou do desaparecimento” (Bauer, 2011, p. 86).

Por sua vez o relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) indica ainda sessenta e quatro mortos identificados (CNV, 2014, pp. 715-714) e, aproximadamente, cinquenta desaparecidos. No rescaldo decorrente da historiografia da Guerrilha do Araguaia resta destacar que o território em que se fez a guerrilha e seu entorno “se constituiu historicamente como o maior pólo de conflitos pela terra e de maior violência contra trabalhadores rurais, onde o número de assassinatos é muito superior aos registrados em outras regiões do país” (Mechi, 2011, p. 2).

A GUERRILHA DO ARAGUAIA NA FICÇÃO BRASILEIRA

Na investigação realizada, que abrangeu a cartografia de produções ficcionais brasileiras publicadas até 2017, foram computados os seguintes títulos:

Quixote” (*Aqueles meninos que fomos*) (2007) – conto

Azul-Corvo (2010), de Adriana Lisboa – romance

Antes do Passado. O silêncio que vem do Araguaia (2012), de Liniane Haag Brum – romance.

Palavras cruzadas (2015), de Guiomar de Grammont – romance

Noite dentro da noite (2017), de Joca Reiners Terron – romance

Do material literário levantando, dois romances (*Azul-Corvo*; *Palavras Cruzadas*) e o conto (“*Quixote*”) são totalmente ficcionais. Os outros romances (*Antes do Passado. O silêncio que vem do Araguaia*; *Noite dentro da noite*) são reelaborações de fatos, situações e/ou personagens reais.

Todos as narrativas do corpus acolhem o paradigma do romance-testemunho. Esse paradigma consiste na associação de elementos estruturantes e aspectos

temáticos oriundos de diferentes relatos testemunhais e/ou formas documentais relativos às catástrofes históricas, reelaborados segundo diretrizes formais e estéticas próprias da ficção literária. Ao seguir a categorização proposta por Cecília Inés Luque avalio que o conteúdo dessas narrativas decorre do trabalho de invenção de um escritor ao criar “uma história que se assemelha a um testemunho ou trabalhou literariamente um relato testemunhal (próprio ou alheio)” (Luque, 2003, p. 17).

Com exceção de *Azul Corvo* todas as demais narrativas são focadas no tema da desaparição. Com exceção de *Palavras Cruzadas*, todas as outras narrativas são constituídas pelo paradigma da pós-memória. É possível indicar que todas tem um papel suplementar em relação à memória da Guerrilha do Araguaia e, por conseguinte, da memória sobre o estado exceção instaurado no período. Para compor este estudo parto do pressuposto de que todas de alguma forma fazem uso dessas memórias circulantes.

Azul-Corvo, de Adriana Lisboa, faz um esforço especulativo em direção à memória dos filhos de membros da guerrilha, ao partir da memória de um terceiro, a filha de um ex-guerrilheiro do Araguaia, para constituir o trabalho com a memória, desse modo, do ponto de vista formal, nossa hipótese é a de que a narrativa se expressa como ficcionalização do testemunho de segunda geração ou pós-memória. Nesse sentido, a princípio se coloca como narrativa de migrantes ou do exílio, mas é, sobretudo, uma ficção literária que problematiza o processo recordativo e a formação de uma identidade marcada pela história da repressão.

A narrativa está concentrada na protagonista, Evangelina, que após a morte de sua mãe decide descobrir o que aconteceu com seu pai. Ela viaja então aos Estados Unidos para com a ajuda de Fernando, ex-marido de sua mãe e guerrilheiro deserto do Araguaia, descobrir – ou *desencobrir* – a memória sobre o pai e da mesma forma a memória da Guerrilha do Araguaia, desconhecida para Evangelina, garota nascida e crescida no Rio de Janeiro.

Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia (2012), de Liniane Haag Brum, também aposta na possibilidade de constituir uma memória desencobridora. O romance recupera a história de Cilon Cunha Brum, guerrilheiro do Araguaia, desaparecido na década de 70, no contexto da aniquilação do movimento guerrilheiro. Esse romance é também produzido a partir do testemunho de segunda geração ou pós-memória: a autora Liniane Haag Brum “tem por meta a busca por Cilon Cunha Brum, seu tio e padrinho, um dentre os muitos militantes políticos brasileiros da guerrilha do Araguaia, desaparecido na década de 70” (Oliveira, p. 229). Cilon é “um “desaparecido político”, portanto, que ficou entre a existência e a não-existência, já que nem mesmo a morte pode ser confirmada pela ausência da maior prova: o corpo” (p. 229).

A escavação de uma ausência que é ao mesmo tempo presença se apresenta como mote problematizador da narrativa e atravessa a constituição do narrador, cuja memória é assumidamente não-inteira, mas não menos possível. É um romance que “evidencia a dor como herança entre gerações, sobrevivendo de memórias alheias, colagens de sofrimentos e lembranças dos outros” (Souza, 2017, pp. 20-21) a fim de construir-se como uma espécie de memorial do guerrilheiro desaparecido, que antes de ser esse guerrilheiro, foi membro de uma família e, portanto, foi filho, irmão e tio, dentre outros papéis que, para além da circunscrição social e etnográfica, carregam, sobretudo uma forte significação afetiva e emocional.

Nesse sentido, como exercício de pós-memória, o romance de Brum assume-se potencialmente também como memória protética, marcada pela necessidade da suplementação, que se faz de muitas formas e atinge de maneira transgressora a forma do texto ao fazer explodir a mísseis, e, como insistência em narrar o inenarrável da dor e da frustração, na medida em que parece impossível juntar os resíduos deixados por aquele que foi eliminado – do convívio familiar e da história – e organizá-los na forma de uma narrativa coerente. No rescaldo das inúmeras problematizações que apresenta *Antes do Passado* se levanta como narrativa complexa justamente por transformar essa condição – uma situação insuportável/uma não-narrativa que é narrativa – como base para sua escavação do passado e para sua própria constituição enquanto relato.

Em 2015 vem a público *Palavras cruzadas*, de Guiomar de Grammont, também centrado na temática do desaparecimento em correlação com o contexto histórico da Guerrilha do Araguaia: narra a busca da jornalista Sofia por informações sobre o possível paradeiro do irmão, Leonardo, que atuou na guerrilha e se encontra desaparecido. Também aqui dor e frustração norteiam esse processo de desaparecimento-busca, mas nesse romance a problematização da memória da guerrilha associada ao tema do desaparecimento progride para uma dimensão ética polêmica: com razão, o romance de Grammont é criticado em virtude do revisionismo inclinado à conciliação das partes antagônicas envolvidas.

De acordo com Carlos Augusto Costa a narrativa de Grammont “pode ser inscrita em uma tendência recorrente na produção literária brasileira que faz perfeito uso dessa habilidade de articular eventos conflituosos do passado com uma experiência do presente normalmente caracterizada por traços de melancolia” (COSTA, 2016, p. 38) e do ponto de vista ético “se apresenta como um desafio à crítica literária contemporânea, pois o debate que elabora ainda se apresenta incomum, talvez até inédito, no âmbito da ficção brasileira surgida desde o golpe militar” (p. 39), justamente por propor ao final de sua narrativa o “perdão” dos crimes cometidos em nome do regime ditatorial, pois dessa forma seria possível construir o apaziguamento entre as forças envolvidas.

O tema da desaparição forçada igualmente engendra a narrativa do romance *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron. O romance aborda o desaparecimento por razões políticas, de Karl Reiners, na Guerrilha do Araguaia. O enredo desse romance de Terron, de cunho autobiográfico, replica de maneira acessória o enredo do romance *Palavras Cruzadas*: uma irmã que procura pelo irmão, desaparecido no Araguaia. A memória trazida a esse romance é tocada pela ideia de espectro (Lopes, 2017, p. 273), matizada na incerteza das realidades envolvidas, como narrativa que conta “a ligação com a história familiar, que é uma história de fantasmas, e evolui para os fantasmas dos mortos em guerras injustas, nas torturas, nas fugas das guerras, na distorção da história” (p. 273). Nesse sentido, o protagonista é um “sujeito pós-traumático” (p. 278) engolido pelas agruras decorrentes da experiência da perseguição por motivos políticos e principalmente pelas conseqüências – esquizóides – da desmemoriação.

ASSOCIAÇÕES ENTRE TESTEMUNHO E PÓS-MEMÓRIA

Falar de pós-memória e memória protética certamente demanda uma articulação com o testemunho. De acordo com Wilberth Salgueiro:

Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, filmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (superstes) – sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o testis, que se põe como terstis (terceiro) – que presenciou, que viu, que ‘testemunhou’.

Jeanne Marie Gagnebin também nos ensina sobre a possibilidade da testemunha solidária, como a testemunha “que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (2006, p. 57) como um modo de constituir uma “retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (p. 57).

Na relação com a militância política o testemunho ainda se destaca como sendo parte da ação militante (Dutilleux, 2011, p.56), ao mesmo tempo em que a transcende. A imersão na ação e suas consequências – sobretudo aquelas decorrentes da repressão – é de fato a matéria que melhor se destaca nessa relação. No testemunho dos grandes líderes da resistência contra as ditaduras na América Latina, Christian Dutilleux salienta a importância dessa particularidade:

A dinâmica de contar a própria história dando-lhe um sentido coletivo induz ao mesmo tempo uma teologia (as coisas evoluem numa linha de tempo ao longo da vida; o narrador tende a se apresentar como alguém que aprende da experiência, supera os erros, evolui) e um campo de valores que definem tanto o progresso do texto (do ruim ao bom) quanto os momentos-chave de decisão

em que aparece o caráter heroico do narrador capaz de discernir as melhores escolhas e a se sacrificar para um bem coletivo (Dutilleux, 2011, pp.56-57).

O debate sobre o testemunho na América Latina, contudo, não se esgota nessa dimensão. Nem há como: os procedimentos e técnicas da máquina repressiva dos Estados ditoriais geraram esquemas concentracionários associados a um sistema clandestino de desaparição, que produziram em larga escala condições catastróficas em vários níveis e condições. Ao se referir à atuação da máquina repressiva na Argentina – em condições que se duplicam ou se assemelham ao que ocorreu em outros países, Dutilleux pondera:

O paradeiro de nove mil jovens, vítimas de um sistema clandestino de exterminio, ainda é desconhecido, a sua ausência perdura, mantendo viva a dor das suas mães e dos seus filhos. As crianças de ontem, quando sumiram os seus pais, são hoje jovens adultos protagonistas ativos da luta pela justiça e pela verdade, sem esquecer as centenas de crianças recém-nascidas, arrancadas dos braços das suas mães presas (e desde então desaparecidas), adotadas sob identidades falsas e ainda procuradas pelas suas avós (Dutilleux, 2011, p.65).

Essas condições, obviamente, geraram inúmeros testemunhos que se estendem por mais de uma geração, ora convertendo-se no testemunho do sobrevivente (o *superstes*), ora no testemunho do outro (o *testis*), ora no da testemunha solidária, conforme esclarecem Salgueiro e Gagnébin, já citados.

No âmbito da pós-memória as formas testemunhais tornam-se híbridas, de um modo que suas fronteiras dificilmente se esgotam, muito pelo contrário. A mixagem das formas corresponde à associação entre memórias, ao mesmo tempo em que atraca a memória de quem viveu às experiências e à memória de um segundo, que recebe a matéria memorialística dessa experiência, a mescla com a sua e a repassa a terceiros, constituindo-se desse modo também enquanto doador de conhecimento. A memória aí constituída é nesse percurso convertida em dádiva. É nesse regime de circulação a envolver a partilha e a apropriação de diferentes matérias memorialísticas que observo a presença de aspectos que envolvem a memória protética, em particular, como exercício da suplementação de (e entre) memórias.

A ficção literária tem se apropriado desses movimentos. Para Régine Robin, que reflete mais especificamente sobre a memória da *Shoah*, a poesia e a ficção tem realizado o esforço reflexivo sobre o testemunho ao destacar-lhe a língua estilhaçada, transtornada, balbuciante e gaga. Ao tomar como exemplo a poesia de Paul Celan, Robin nos mostra que a “testemunha não é tanto a que vê”, mas a que “acolhe uma visão”. Celan, segundo ela, “fala da impossibilidade de dizer, a fratura da história, a cesura da inteligibilidade” e dessa forma assume a condição de metatestemunha tal “como muitos escritores, sejam eles sobreviventes ou não, judeus ou não” (Robin, 2016, pp. 264-265).

Nesse sentido, Robin – e a seu modo também Beatriz Sarlo – argumenta em favor de uma ficção com uma linguagem metarreflexiva e oblíqua sobre o horror. Para ela o “que é preciso delimitar é o trabalho dos vestígios em nós” (Robin, 2016, p. 294), portanto, não adianta fazer “um filme sobre o *shtetl* e a forma como ele será destruído, mas sobre a dificuldade de falar disso hoje, precisamente sobre a memória e o esquecimento” (p. 294).

Meu argumento é o de que o raciocínio de Robin encontra espelho naqueles exercícios ficcionais que se apropriam da Guerrilha do Araguaia como matéria temática e, para além desses exercícios ficcionais, suas posições em favor de um testemunho construído com base em uma mirada que não necessariamente é a da testemunha que viu, bem como a metarreflexibilidade, são fortes contributos para se pensar sobre a pós-memória no interior do jogo de memórias entre vivência e sobrevivência. Nesse contexto, observo que, para além da necessária reflexão acerca da sobrevivência da memória, a ficção brasileira sobre essa matéria tem se concentrado igualmente na reflexão sobre a memória da sobrevivência.

“QUIXOTE” E A RESISTÊNCIA (DA MEMÓRIA) COMO SOBREVIVÊNCIA

O conto “Quixote”, que aqui analiso de maneira mais detida, se coloca como um desafio para se pensar a pós-memória como exercício ficcional, isso porque apresenta o filho sobrevivente como portador de uma memória associada (a do filho e a do pai) e resultante de uma mirada de acolhimento, sobretudo porque Antônio, o protagonista do conto, é ao mesmo tempo a testemunha que viveu a experiência –na infância– e a testemunha que, quando adulta, reflete sobre o que aconteceu com seu genitor.

Nesse sentido, a mirada de acolhimento se faz presente, não somente como memória do que aconteceu aos pais com base na experiência destes com a guerrilha, especialmente o pai, tornando essa memória uma memória associativa ou co-memória, em que os lugares do narrador progridem e ao mesmo tempo oscilam, na medida em que o filho faz jus à condição ora de *testis* e testemunha solidária, ora também como *supertis*. Enquanto *mímesis* da pós-memória, as recordações de Antônio evocam uma memória marcada pela provisoriaidade e parcialidade enquanto “versão incompleta” (Sarlo, 2007, p. 35) e, sobretudo, trata-se de uma memória ressignificada e reconstruída, configurando o relato do filho como memória protética comodificada (Landsberg, 2003, p.150).

Desse modo, a pós-memória é também memória protética, marcada não apenas pela necessidade da suplementação e alongamento dos repertórios recordados mas, sobretudo, em virtude da apropriação desses repertórios como se fossem vivências próprias da parte de quem testemunha. Nesse conto, como exercício de pós-memória, a memória protética se encontra engatada no entre-lugar da memória do filho como testemunha de uma experiência vivida e da memória do filho como narrador de algo ocorrido no passado a ele e seu pai – e,

portanto, na condição de quem edita a memória trazendo-a para o presente. A memória protética é desse modo fundamental para a compreensão da forma do relato do filho sobrevivente, na condição – e na função – de um doador de memórias: aquele que recebe uma experiência e a passa adiante.

É preciso destacar ainda o trabalho rememorativo como iniciação para a vida, em diálogo com uma narrativa em que ganha relevo a tríade aprendizagem-formação-emancipação, na qual a experiência militante dos genitores ou de um deles encontra eco, como formação para a sobrevivência/resistência dos filhos ou de todo sujeito póstero e sobrevivente à catástrofe.

Nesse sentido, não se pode esquecer mais uma vez a evocação de um presente que se faz presença, como algo inerente ao testemunho: “a rememoração do passado (que Benjamin propunha como a única perspectiva de uma história que não reificasse seu objeto) não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas pela atualidade à enunciação” (Sarlo, 2007, p. 49). Esse presente evocado na atualidade vinda à enunciação parece granjear ainda maior intensidade quando o testemunho está no âmbito da pós-memória. O conto “Quixote” expõe essa questão como modo de especular acerca da sobrevivência: estar na atualidade é (também) estar na sobrevivência.

Para desenvolver essa especulação “Quixote” comporta-se como conto-testemunho ao apresentar um narrador na forma do narrador *testis*, integrado à estruturação de uma narrativa constituída em proximidade ao paradigma do romance-testemunho, a fim de constituir o trabalho com a memória: a narrativa do conto constitui-se como o relato do filho sobre seu pai e os amigos deste, todos (supostos) guerrilheiros, que teriam atuado na guerrilha. Desse modo se faz o protagonismo do filho como sobrevivente: o protagonista é Antônio Guimarães, na infância também conhecido por Toinho, que na condição de adulto narra, com base em reminiscências, a aventura de ter acompanhado o pai em certas andanças. A narrativa resulta, assim, do entrelace entre duas perspectivas oriundas de um mesmo narrador: a do adulto no presente e a da criança no passado recente.

Não é possível saber a idade exata de Antonio quando envolvido com as situações narradas, nem em que tempo elas ocorrem. Sabe-se apenas que foi em um “tempo remoto” (Garcia, 2007, p. 53). Nesse processo, o trabalho recordativo tem importante repercussão na constituição da narrativa, uma vez ser o conto resultante de um conjunto fragmentário de reminiscências e referências entrecruzadas, nem sempre claras para o personagem narrador, condição que certamente se acomoda ao fato de que a experiência narrada se dá na infância do personagem e, portanto, o controle sobre as informações é parcial.

Exemplo disso é que o acesso do narrador aos indícios históricos é limitado, porém suficiente para a constituição de possíveis inferências pelo leitor. Esses

indícios estão espalhados pela narrativa, mas em uma sequência controlada, como rastros organizados. Por exemplo, o desaparecimento inexplicável da mãe em um certo “abril” são reveladores da relação com uma das principais estratégias utilizadas pelo regime: as desaparições. Essa indicação e mais a evidente associação com a resistência armada no Araguaia intensifica-se diante da conotação histórica: é em um mês de abril, mais propriamente em 12 de abril de 1972, que ocorre o primeiro confronto entre os guerrilheiros instalados na região mencionada e as Forças Armadas do Brasil.

Outra referência são os livros enterrados no quintal. Livros de um pai professor desempregado por motivos não esclarecidos. Ora, livros só precisam ser ocultados no contexto da sedição ou das ideias contestatórias, tão próprias às resistências construídas no interior do funcionamento dos governos autoritários. O policiamento da produção e circulação do conhecimento e, por conseguinte, a censura aos livros fazem parte dos dispositivos que movimentam a máquina repressiva da governabilidade em tempos de repressão.

A necessidade de ocultar os livros, seguida de uma retirada às pressas para um lugarejo distante, para tomar conta de uma venda pertencente ao irmão da esposa desaparecida, insinua que não apenas o pai estaria envolvido em ações subversivas, mas que poderia ser incriminado por defender ideias clandestinas, contidas nesses livros proibidos, de modo que além de ocultar seus livros ele mesmo necessita tornar-se clandestino. Nesse sentido, vale ressaltar a existência de estudos atualmente disponíveis (Moraes & Silva, 2005; Nossa, 2012) a indicar a instalação de pequenos estabelecimentos comerciais chamados de “vendas” como importante estratégia de infiltração da guerrilha entre os moradores locais. De modo que, diante dessa verdadeira teia de aparentes perdas e manobras de esquiva para sobreviver, não custa supor que toda a família do menino tenha aderido à instalação da guerrilha.

Referências intertextuais ligadas ao campo literário, igualmente integradas às recordações do narrador, reforçam essa possibilidade de leitura, na medida em que o conjunto de referências forjam um estatuto utópico – de resistência – que será o fio de Ariadne da jornada dos dois heróis, pai e filho, em busca de ao mesmo tempo resistir e sobreviver. As referências literárias estão bem encaixadas nesse argumento, pois forjam o paralelo que o garoto faz entre o pai, os parceiros do pai recém-chegados ao território da sobrevivência e os personagens de Miguel de Cervantes – Dom Quixote e o escudeiro Sancho Pança, que se tornam codinomes dos dois desconhecidos que surgem repentinamente em visita ao pai do menino.

Alfredo García parece movimentar as heranças do texto de Cervantes em dupla operação de pastiche: quanto ao procedimento e quanto ao argumento, pois a dimensão confrontadora da realidade, presente no texto do *Quixote*, se dá exatamente nesse diálogo muito elegante com os referentes históricos, que

o conto reivindica para si ao modo metarreflexivo, ao mesmo tempo em que potencializa a luta dos guerrilheiros no interior de uma dimensão utópica, perceptível na finalização da narrativa do conto:

*Nunca mais soube dos dois estranhos cavaleiros que vi naquele tempo remoto,
mas deles e do meu pai guardo no peito os versos que ainda hoje canto:*

É minha lei, é minha questão

Virar esse mundo

Cravar esse chão

Não me importa saber

Se é terrível demais

Quantas guerras terei que vencer

Por um pouco de paz (Garcia, 2007, p.53).

Outra referência a merecer destaque é justamente o trecho da canção “Sonho impossível”, presente na citação, que se encontra agregada à narrativa do conto, cuja letra de clara inspiração drummondiana menciona a importância de resistir, independente de quantas guerras precisem ser vencidas, para que uma flor possa “brotar do impossível chão”. Vale lembrar que “Sonho impossível” é composta em 1972, por Chico Buarque, no interior de uma parceira artística com Ruy Guerra e como parte da trilha sonora da versão brasileira do espetáculo norte-americana *O homem de La Mancha*, por sua vez inspirado no *Don Quijote*, de Cervantes. A cantora Maria Bethânia foi a primeira interprete da canção, que se tornou um sucesso, extrapolando a esfera de exibição do espetáculo.

Obviamente, com esse conteúdo Garcia atrela seu conto às matérias desenvolvidas por músicos e dramaturgos considerados artistas da resistência, seja pelas implicações da produção de Chico Buarque relativamente a esses temas, seja pelo envolvimento de Ruy Guerra com o paradigma do teatro de resistência desenvolvido na América Latina, nos anos 70 do século XX, seja pelo próprio comprometimento de Buarque com esse mesmo teatro. Enfim, uma coisa puxa a outra, de forma quea teia de relações intertextuais estabelecidas no conto, organizada de forma a obter um efeito em cascata, tem como ponto de origem a busca pela mudança, tema caro ao texto cervantino. Essa busca marca a memória do narrador e alicerça uma ética para a resistência como forma de vida, que parece repercutir e permear o presente de sua existência.

São, portanto, as recordações de um tempo recente e presente, *presente*, especialmente por se fazer contemporâneo, constituídas ao ritmo do testemunho, com a cumplicidade do referente histórico, que estabelecem no *menino* do presente (agora já adulto), um distanciamento nostálgico a partir de uma mirada que evidencia, sobretudo, o aprendizado para a resistência.

Parece ser essa também a chamada que guia as outras narrativas aqui elencadas. Allison Landsberg afirma que “memórias comodificadas podem ser usadas de maneiras inesperadas, de modo a desafiar o impulso explorador do capitalismo” (2003, p. 152). Pode-se dizer, da mesma forma, que as memórias comodificadas e agregadas ao texto ficcional, cujos temas inclinam-se vertiginosamente sobre a catástrofe, além de estimularem a reflexão sobre o esquecimento, especulam sobre a genealogia da catástrofe, mesmo naquelas narrativas com flagrante apelo a uma conciliação que apazigua e acomoda sorrateiramente o ditador e seus representantes, como é o caso de *Palavras Cruzadas*.

Em narrativas como *Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia, Azul Corvo e Noite dentro da noite*, sobretudo, não é possível perdermos de vista que em face de um tecido memorialístico pulverizado de vazios a demanda pelos resíduos que auxiliem a compreender o que houve e reorganizar essa herança, se faz mais do que necessária em prol da sobrevivência. São desse modo escritas definitivamente produzidas no âmbito da falta e da reparação. Daí advém a dimensão e a potência protética do trato com a memória que apresentam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Basile, T. (2019). *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Bauer, C. V. (2011). Aproximações entre o combate à Guerrilha do Araguaia e o *Operativo Independencia* na Argentina: preceitos da *Guerre Révolutionnaire* no Cone Sul. *Escritas*, 3, 84-102.
- Brasil. Comissão Nacional da Verdade. (2014). Brasília: CNV.
- Costa, C. A. C. (2016). Ficção e Guerrilha do Araguaia: elementos revisionistas no romance *Palavras Cruzadas*, de Guiomar de Grammont. *Literatura & Autoritarismo*, 16.
- Dutilleux, C. (2011). *Passagens de testemunhos na América Latina (Che Guevara, Rigoberta Menchu e Nunca Mais)* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Lopes, W. R. (2017). Noites dentro da pós-modernidade: uma leitura de dois romances brasileiros contemporâneos. *Muitas Vozes*, 6(2), 271-283.
- Garcia, A. (2007). Quixote In: *Aqueles meninos que fomos*. Ananindeua: Populivros.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Landsberg, A. (2003). Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture. In P. Grainge (Ed.), *Memory and Popular Film* (pp.144-161). Manchester: Manchester University Press.

- Luque, C. I. (2003). *Balún Canán* de Rosários Castellanos: un ejemplo de memorias pseudotestimoniales. *Contribuciones desde Coatepec*, 2(4), 17-34. Disponível em <http://www.redalyc.org/pdf/281/28100402.pdf>
- Mechi, P. S. (2019). Da Guerrilha à Luta dos Posseiros: a permanência da violência na repressão aos trabalhadores rurais na região do Araguaia. In *XXVI Simpósio Nacional de História - Anais Simpósios ANPUH*. Disponível em <http://www.simpesioproducaosocial.org.br/Trabalhos/101.pdf>
- Morais, T. e Silva, E. (2005). *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. São Paulo: Geração Editorial.
- Nossa, I. (2012). *Mata! O major Curió e as guerrilhas no Araguaia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Robin, R. (2016). *A memória saturada* (Trad. C. Dias e G. Costa). Campinas: UNICAMP.
- Oliveira, M. R. D. (2015). O resgate de um corpo ausente: testemunho, memória e restos em Antes do passado. *Revista da Anpoll*, 38, 224-233.
- Salgueiro, W. (2012). O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga*, 19, 284-303.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura de memória e guinada subjetiva* (Trad. R. Freire d'Aguiar). São Paulo/ Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG.
- Souza, T. de O. (2017). *O trágico e os mortos sem sepultura da ditadura civil-militar brasileira: K., Ainda estou aqui e Antes do passado* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

TRADUÇÃO: MULTI(PÓS-)MEMÓRIA

Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Der Leidenschatz der Menschheit wird humaner Besitz
Aby Warburg

No Capítulo 18 do Volume I do *Relatório* (2014) entregue no encerramento de suas atividades em 10 de dezembro de 2014, a Comissão Nacional da Verdade, além de apresentar as principais conclusões a que chegou após seus trabalhos de investigação¹, também arrola um conjunto de 29 recomendações –abrangendo medidas de variado escopo e caráter– com o propósito de “promover o aprofundamento do Estado democrático de direito” (2014, p. 964)² no Brasil. A primeira das medidas institucionais recomendadas reclama o reconhecimento oficial, “pelas Forças Armadas, de sua responsabilidade (...) pela ocorrência de graves violações de direitos humanos durante a ditadura militar” (p. 964)³ no país. E a segunda dessas medidas postula, de forma mais particularizada, a

Determinação, pelos órgãos competentes, da responsabilidade jurídica – criminal, civil e administrativa – dos agentes públicos que deram causa às graves violações de direitos humanos ocorridas no período investigado pela CNV [de 1964 a 1985 – MPS], afastando-se, em relação a esses agentes, a aplicação dos dispositivos concessivos de anistia inscritos nos artigos da Lei nº

1 A Comissão foi instituída pela Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011, e concluiu suas atividades com a entrega dos três volumes de seu Relatório Final.

2 Além das providências de caráter institucional, também são recomendadas reformas constitucionais e legais, bem como uma série de medidas de seguimento das ações e recomendações da Comissão.

3 O negrito é dos autores do documento.

6.683, de 28 de agosto de 1979, e em outras disposições constitucionais e legais (p. 965).⁴

Ocorrendo, nos termos do *Relatório*, “em um contexto generalizado (...) de ataque do Estado contra a população civil –foram atingidos homens, mulheres, crianças, adolescentes e idosos, vinculados aos mais diferentes grupos sociais (...)” (p. 964), os ilícitos documentados pela Comissão tipificam-se como crimes de lesa-humanidade, “imprescritíveis e não passíveis de anistia”⁵ (p. 965):

a jurisprudência internacional endossa a total impossibilidade de lei interna afastar a obrigação jurídica do Estado de investigar, processar, punir e reparar tais crimes (...). A proibição da tortura, das execuções, dos desaparecimentos forçados e da ocultação de cadáveres é absoluta (...). Na qualidade de preceito de jus cogens, não pode sofrer exceção, suspensão ou derrogação: nenhuma circunstância excepcional – seja estado de guerra ou ameaça de guerra, instabilidade política interna ou qualquer outra emergência pública – poderá ser invocada [no caso] como justificativa (...) (p. 966).

A despeito das razões – e da ênfase – do *Relatório*, suas recomendações para bem de uma “prestação jurisdicional efetiva” (p. 966) na salvaguarda de “normas peremptórias de direitos humanos” (p. 966) continuam não cumpridas. Pior ainda, como se não bastasse os crimes sem castigo, as vítimas e familiares sem reparação, e a dívida de justiça daí decorrente, persiste na esfera pública brasileira um quadro perturbador de invisibilidade do problema, de ampla desinformação e contumaz esquecimento. Parece impor-se aqui, portanto, desde logo – na esteira de instigantes reflexões de Andreas Huyssen (2014) –, um exame dos limites e desafios dos estudos contemporâneos da memória, de um lado, e, de outro, dos discursos e debates em torno dos direitos humanos. Vejamos as considerações de Huyssen sobre o tema, tirando do foco por alguns instantes o caso brasileiro.

Alerta diante das armadilhas inerentes a um campo e outro⁶, bem como diante da “tensão fundamental” (p. 200) entre ambos, o estudioso critica,

4 Mais uma vez, o negrito é dos autores do documento. Importa registrar aqui a sintomática ressalva contida nesse trecho do Relatório: “Relativamente a esta recomendação –e apenas em relação a ela, em todo o rol de recomendações–, registre-se a posição divergente do conselheiro José Paulo Cavalcanti Filho, baseada nas mesmas razões que, em 29 de abril de 2010, levaram o Supremo Tribunal Federal, no julgamento da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental n.153, (...) a recusar, por larga maioria (sete votos a dois), essa tese” (p. 965).

5 Note-se o marcado contraste com os termos da “Apresentação” do Projeto Brasil: Nunca Mais, que negam o propósito de “organizar um sistema de provas para apresentação em qualquer Nuremberg brasileiro” (1985, p. 26).

6 Cada qual deles suscetível de abusos e com frequência questionável quanto a “seus pressupostos ocultos” (Huyssen, 2014, p. 195).

todavia, o “profundo abismo” (p. 200) que não raro mantém separados discursos da memória e dos direitos humanos (manifesto, em seu entender, já no terreno das especializações disciplinares: o discurso da memória possuindo primazia nas humanidades e o dos direitos, por sua vez, nas ciências sociais). Huyssen defende, ao contrário, interação próxima entre memória e direitos; as “forças individuais dos dois campos” –argumenta– “devem ser mobilizadas para complementar umas às outras, a fim de mitigar as deficiências” (p. 196) e limitações de cada um deles.

Sem o amparo de “uma sólida dimensão normativa jurídica que leve (...) às reivindicações de direitos legais de indivíduos ou grupos” (p. 200), sem um vínculo mais robusto com a justiça e os direitos humanos, “tanto em termos discursivos quanto práticos” (p. 196), os estudos da memória, sobretudo da memória traumática, perigam se tornar “um exercício vazio, que se alimenta de si mesmo de forma parasitária e estreita” (p. 196). E sem o lastro da memória, inversamente, o discurso dos direitos humanos, que “faz vigorosas reivindicações normativas legais em nome da justiça” (p. 201), corre o risco de acabar, “muitas vezes, numa idolatria de princípios abstratos, desconhecendo os contextos históricos e políticos que devem ser reconhecidos e negociados para que uma política de direitos humanos surta efeito em dado país e em dado momento” (p. 201). Por certo, especialmente no âmbito da justiça retroativa ou transicional, adverte Huyssen, todo processo depende “de um sistema penal que funcione e de um judiciário independente” (p. 200); a par disso, entretanto –e o autor ressalta que o ponto é decisivo para sua tese acerca da vinculação da memória ao direito–, o impulso para

a instauração ativa de processos por violações dos direitos humanos nos tribunais também depende da força dos discursos da memória na esfera pública – no jornalismo, nos filmes, nos meios de comunicação, na literatura, nas artes, na educação e até nas pichações urbanas. A Argentina de hoje talvez seja o melhor exemplo de como uma nova onda de julgamentos de acusados dos anos de terrorismo de Estado surgiu de uma política pública da memória, operando através de vários grupos de ativistas (...) (p. 200).

À luz do exemplo argentino⁷ e das referidas ponderações de Andreas Huyssen, tomemos nesta altura o caminho de volta até o Brasil. Salvo engano, o débito de justiça e de memória verificado inicialmente dará ensejo agora a nos havermos com alguns questionamentos importantes. Dadas sua amplitude e complexidade – para não mencionar as pesquisas e os saberes que demandam –, a dois tópicos nevrálgicos, de sumo interesse, convém fazer apenas um rápido

7 Ver sobre o tema, entre outros, Elizabeth Jelin (2017, especialmente pp. 85-150) e Hugo Vezzetti (2007). Vale a pena, aliás, reproduzir aqui a afirmação inicial de Vezzetti em seu texto: “La cuestión de la memoria social en la Argentina ha sido, paradójicamente, una herencia de la última dictadura y se ha implantado como una causa asociada estrechamente a la defensa de los derechos humanos y a la demanda de justicia” (p. 3). O grifo é meu.

aceno, ressaltando que em cada um deles está implicada uma necessária pauta de reflexão e debate. Como se observou, Huyssen detecta uma recorrente desarticulação entre discursos da memória e dos direitos humanos. Tal diagnóstico também se aplicaria ao quadro brasileiro? Na área dos estudos literários no país, em particular, na qual se vêm amiudando nas últimas décadas as investigações sobre trauma, testemunho e memória, haveria motivos para alarme diante do risco de “um exercício vazio”, a se autorreproduzir viciosamente, alheio aos entreveros no âmbito da justiça e das “reivindicações de direitos”?

No mínimo, a questão confronta os especialistas com a exigência indispensável de um rigoroso, constante monitoramento crítico de seu próprio fazer. Mas outro ponto tocado por Huyssen tem gravidade e urgência ainda maiores na conjuntura brasileira. Das engrenagens do judiciário, assevera o autor, dependerá forçosamente qualquer ação concreta que vise a pôr cobro em ofensas aos direitos humanos, sobretudo em domínios como a justiça transicional ou a justiça retroativa. A afirmação poderia passar por obviedade, talvez, não fosse o estado de coisas de que nos damos conta ao inspecionar com mais atenção as engrenagens do judiciário brasileiro. Com efeito, já lança dúvidas acerca de seu bom funcionamento o fato mesmo de que ainda se mantenha em vigor entre nós a “Lei da Anistia”. E a lista de mazelas vai longe: sirvam de sumária ilustração as análises contundentes de Rubens Casara (2018) ou Conrado Hübner Mendes (2018; 2019), este flagrando o crescente descrédito institucional do STF e as inúmeras anomalias que têm eivado os trabalhos da corte, aquele desmascarando os traços da personalidade autoritária na magistratura brasileira e, “para além dos casos caricatos de atores jurídicos repetindo mantras neoconservadores nas redes sociais” (Casara, 2018, p. 78), as práticas da “nova direita” instalada no próprio cerne do Poder Judiciário do país.

Não cabe nesta oportunidade, insista-se, explorar mais a fundo os assuntos sinalizados. Cabe entretanto um escrutínio um pouco mais detido de outro problema, estreitamente ligado aos anteriores e – muito acertadamente – também posto em destaque por Huyssen: o papel fundamental do ativismo da memória. A argumentação do autor de novo ajuda a tornar evidentes, com drástica clareza, características preocupantes do caso brasileiro. Pois se na Argentina a presença aguerrida dos discursos da memória na esfera pública vem constituindo fator decisivo para que os processos por violações dos direitos humanos pela ditadura adentrem os tribunais da democracia, entre nós é a dinâmica inversa que tem prevalecido. Em si mesmo bastante impermeável a tais reclamos, nosso sistema de justiça ainda dispõe de outro trunfo para demorar-se em sua inoperância: o predomínio, “em escala social, [de] um denso silêncio sobre os anos da ditadura” (Reis, 2019, p. 277).

E tudo “começou lá atrás” – arrazoa com mordacidade, mas não por isso menor justeza, o historiador Daniel Aarão Reis –, quando o regime ditatorial

“que se impusera quase sem dar um tiro”, graças às expressivas “bases históricas e sociais” que o sustentaram, foi saindo gradualmente de campo, “sem levar sequer pedradas” (p. 276). No contexto de uma transição morosa, incerta, que titubeava entre barganhas e sustos, “valeria a pena incentivar a discussão e a memória” (p. 275) sobre uma época tão recente, quão funesta, da qual se desejava tomar distância o quanto antes? Em lugar disso, as “grandes maiorias, nos anos 1980, resolveram” (p. 274) dar as costas ao passado, “ignorar o espelho retrovisor” (p. 275) e as “feridas ainda abertas” (p. 274), “virar a página” (p. 277) de uma vez “sobre um tempo que findava” (p. 274). Não que hajam inexistido vozes de discordância e protesto. Existiram, por certo. Existem. O que não nos exime, contudo, de extrair as devidas conclusões da situação geral que aí fica entremostrada.⁸ Ao desejo de calar as lembranças do período ditatorial, a que o Brasil, majoritariamente, está entregue, urge opor todos os esforços em prol de uma cultura robusta, ativa e vigilante da memória.

Tomo a liberdade de me deter um pouco em minha própria atuação nesse terreno, em interface com a polonística, os estudos da tradução e a profissão do tradutor. Não para fazer qualquer alarde em torno disso, bem entendido, mas sim para tentar desentranhar da matéria imediata do ofício o combustível para algumas interrogações de maior alcance.⁹ O marco geracional na largada do meu itinerário pode ser localizado, *grosso modo*, com o auxílio das valiosas pesquisas do psicólogo social Celso Pereira de Sá sobre a memória histórica dos regimes políticos brasileiros. No artigo “A memória histórica do regime militar ao longo de três gerações no Rio de Janeiro: sua estrutura representacional” (Sá *et alii*, 2009, p. 160), o investigador tem em mira os “conteúdos descritivo, afetivo e valorativo” (p. 160) da memória da ditadura em três faixas etárias: jovens, adultos e idosos, os primeiros com idade entre 15 e 21 anos por ocasião da coleta de dados por Sá e sua equipe, e os seguintes, adultos e idosos, respectivamente, com idade entre 34 e 60, e 65 anos ou mais quando foram entrevistados. Durante a vigência do regime militar, portanto, os idosos pesquisados eram adultos (gente calejada pela Era Vargas, com o “período crítico de retenção de lembranças” (p. 162) já atrás de si) e os adultos pesquisados, por sua vez, viviam a juventude (fase crucial no que concerne à retenção de lembranças e à construção da “própria identidade geracional” (p. 169). E a amostra de jovens da pesquisa, por fim (“a geração que mais deve preocupar a sociedade brasileira

8 Após quase 58 milhões de votantes terem guindado à presidência nas eleições de 2018 um ex-capitão do Exército brasileiro, histericamente saudosista da ditadura e de seus mais execráveis vultos e malféitos, ocioso reparar que as tintas do cenário indicado ficam ainda mais carregadas –e que as lutas políticas à nossa frente, ainda mais desafiadoras.

9 Para os pressupostos teóricos da manobra nos estudos da tradução, ver a discussão de Maria Tymoczko (2014, pp. 189-220) sobre ativismo político, empoderamento e autorreflexividade do tradutor.

em termos de uma construção conjunta da memória e da cidadania” (p. 170), conforme não por acaso se salienta no artigo), foi constituída por pessoas que já nasceram depois da ditadura –ou que a viveram ainda em plena infância.

Nascido em 1971, sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, pertenço a esse último grupo etário. Foi ainda com os olhos de um adolescente de 14 anos de idade recém-completados que assisti, entre comoção e impaciência, aos solenes noticiários sobre as imensas manifestações públicas de luto pela morte de Tancredo Neves em 1985, pouco mais de três meses após sua eleição indireta para presidir o Brasil. Remetendo ao artigo aludido para conhecimento de todos os dados que apresenta e das discussões que desenvolve, retenho aqui apenas uma de suas incisivas considerações finais. Em meio aos 432 jovens entrevistados na pesquisa, “temas críticos como ‘ditadura’, ‘opressão’, ‘repressão’, ‘censura’ e ‘tortura’ foram lembrados de forma significativamente mais reduzida” (p. 170) por aqueles que possuíam nível de escolaridade fundamental e se declararam sem orientação política. Pondera em face disso Celso Pereira de Sá: “Tudo leva a crer que não lhes falta apenas o conhecimento dos fatos concretos a que aqueles temas se referem, mas também o domínio do próprio vocabulário crítico” mediante o qual se apreenderiam “as dimensões mais duras e cruéis do Regime Militar” (p. 170).

Receio que por volta dos 15 anos não me achasse em condições muito melhores quanto a minhas lembranças e meu discernimento acerca da ditadura. Poupado da experiência traumática de ter familiares ou próximos entre as vítimas do terror estatal¹⁰ e sem dispor em menino de fontes de informação que me instruíssem sobre as atrocidades daqueles tempos, só ao longo das etapas de formação superior na década de 1990 – graduação e mestrado no país, e doutorado na Polônia – vim de fato a fazer frente à minha sintomática desmemória do regime militar brasileiro. O vocabulário crítico e os repertórios conceituais para a adequada apreensão do que estava em jogo viriam ainda mais tarde. Hoje, formulando em retrospecto as questões e inquietações com as quais precisei lidar (e lidamos), recorro às palavras de Marianne Hirsch (2012) sobre os inarredáveis dilemas intrínsecos à rememoração das catástrofes:

Como encaramos e recordamos o que Susan Sontag descreveu tão poderosamente como a “dor dos outros”? O que devemos às vítimas? Qual é a melhor maneira de transmitirmos suas histórias adiante, sem nos apropriarmos delas, sem chamarmos indevidamente atenção para nós mesmos e sem que, em troca,

10 Está fora de questão no caso, por conseguinte, a categoria de “segunda geração” em um entendimento mais estrito, que a circunscreva tão-só aos filhos dos que foram vitimados pelo terrorismo de Estado dos regimes ditatoriais do Cone Sul –na esteira do teor da noção tal como se estabeleceu, no contexto da *Shoah*, em livros clássicos como *Children of the Holocaust: conversations with sons and daughters of survivors*, de Helen Epstein (1979), ou *In the shadow of the Holocaust: the second generation*, de Aaron Hass (1990).

*nossas próprias histórias acabem deslocadas por isso? Como estamos implicados nas consequências de crimes que nós mesmos não testemunhamos?*¹¹ (p. 2).

O reiterado flagelo histórico dos genocídios e de outras catástrofes coletivas, em vários quadrantes do mundo, torna as perguntas alinhavadas por Hirsch tanto mais prementes. E, com elas, os múltiplos desdobramentos e controvérsias –teóricas, éticas e políticas– do intrincado debate sobre os passados traumáticos, a memória e os processos de transmissão inter- e transgeracional. Não por acaso, a imersão na cultura e nas letras da Polônia ofereceu um estímulo poderoso para que me enfronhasse nesse debate de forma mais resoluta e constante. Ainda no decorrer do doutorado em Cracóvia, traduzi um romance contemporâneo que fora premiado havia poucos anos pelo Yad Vashem: *Podróz* (A viagem), da escritora judia de língua polonesa Ida Fink (1998).¹² Ficção delicadamente tecida a partir dos retalhos da recordação e de um testemunho autobiográfico ímpar, a depurada arte narrativa de *A viagem* descontina perante o leitor, em uma prosa contida e vívida, um ângulo inesperado dos destinos dos judeus perseguidos pelo totalitarismo nacional-socialista e o Extermínio. Lançando mão de novo de vocabulário crítico e molduras conceituais adquiridos *a posteriori*, penso que nessa empreitada já estavam em presença os elementos definidores de uma visada e de uma prática do traduzir como memória cultural.¹³ Em coro com Bella Brodzki¹⁴ (2007), seria possível aqui relacionar o exercício da tradução com um conceito de sobrevida: “‘sobrevida’ como prática cultural e ação simbólica, e acima de tudo como um processo que estende a vida, mas também prolonga os traços de sentido da morte-em-vida, da vida depois da morte, da vida depois da vida” (p. 5).

Nesse sentido, prossegue Brodzki, traduzir é um modo “pelo qual o que está morto, desaparecido, esquecido, sepultado ou suprimido sobrepuja seu destino estabelecido por ser re-destinado (renascendo, assim) a outros contextos através do tempo e do espaço” (p. 6) e parece apropriado vincular

(...) a atual obsessão pela memória –suas funções, instituições e produtos– à obra redentora da tradução. Pelo ato de traduzir, restos e fragmentos são inscritos –reclamados e reconstituídos como uma narrativa– e então recordados coletivamente; ou seja, alterados e reinscritos em uma história que também se altera, se transforma nesse processo (p. 6).

11 Não havendo indicação em contrário, a tradução do trecho citado é minha.

12 A primeira edição do original data de 1990. E o romance foi distinguido com o prêmio Yad Vashem em 1995. Ida Fink nasceu em 1921 em Zbaraż, sudeste da Polônia (hoje território ucraniano), e morreu em 2011, em Tel Aviv. Sobreviveu à guerra fugindo do gueto de Zbaraż com a irmã, graças a “documentos arianos”, para a... Alemanha! Mudou-se para Israel em 1957 e lá desenvolveu sua carreira literária.

13 A noção é empregada aqui em consonância com Aleida Assmann (2011).

14 Substancialmente tributária, nos passos citados, das ideias de Walter Benjamin.

Traduzido, então, *A viagem* tem sua (sobre)vida prolongada; reinscritos em outra língua, os traços de sentido da “morte-em-vida” narrada por Ida Fink, da vida após aquela morte e da vida após aquela vida, reemergem em novos contextos, em novas coordenadas históricas, para ali se entrelaçarem em outras tramas da memória. A potência do ato tradutório fica manifesta desde logo no exemplo mencionado em termos espaciais: vertendo a obra do polonês para o português, faço-a deslocar-se através de fronteiras e vencer distâncias, abro caminho para ela, como agente de uma troca intercultural, até um outro horizonte de recepção. Um segundo aspecto, porém, talvez seja ainda mais relevante e complexo, e ainda mais digno de nota, no tipo de traslado sob escrutínio.

Prosa dolorida, que tateia cicatrizes e violências, constructo ficcional laboriosamente erguido com os vestígios e fragmentos da rememoração de um trauma, o romance de Ida Fink proporciona a seu leitor um dispositivo *sui generis* de memória, tanto mais bem-sucedido como iniciativa de arte, quanto mais eficazmente transmite o legado paradoxal que traz consigo e a exigência de lembrar. Uma vez traduzida, que efeitos de memória uma obra dessa estirpe pode surtir – e como? Todo cataclismo e toda perda histórica, todo “vestígio trágico prepara o caminho para, convida a e impõe novas tarefas ao tradutor”, assevera Bella Brodzki (2007, p. 176). Em que consistem tais tarefas, exatamente? E, acima de tudo, de que maneira essas tarefas são equacionadas na prática diuturna da tradução como um ativismo da memória?

É tempo talvez de deixar que falem por si mesmos os produtos dessa prática, de dar espaço para sua específica reverberação – e seu presumível impacto. Levei a cabo as duas traduções que apresento a seguir¹⁵ à guisa de um experimento. Tenhamos em mente que seu pano de fundo, parafraseando Adorno (2012), é uma educação após a ditadura no Brasil.¹⁶ As obras que escolhi verter em português são poemas: “Pośmiertna rehabilitacja”¹⁷ (“Reabilitação póstuma”),

15 Até aqui inéditas.

16 Logo no início de suas conhecidas considerações em “Educação após Auschwitz” (palestra veiculada pela Rádio de Hessen aos 18 de abril de 1965), após sublinhar o imperativo de que Auschwitz não se repita como a primeira de todas as incumbências da educação, Adorno arrazoava: “Não consigo entender como até hoje [ela] mereceu tão pouca atenção. Justificá-la teria algo de monstruoso em vista de toda a monstruosidade ocorrida. Mas a pouca consciência existente em relação a essa exigência e as questões que levanta provam que a monstruosidade não calou fundo nas pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita” (Adorno, 2012, p. 119). Todas as proporções guardadas, a advertência adorniana vale igualmente –quiçá mais do que nunca, hoje-diante do descaso brasileiro em relação ao passado ditatorial recente.

17 O texto (Różewicz, 1976, pp. 333-334) integra a coletânea *Poemat otwarty –wiersze z lat 1955-1957* (Poema aberto – versos dos anos de 1955-1957). Figura ali como o último poema da 2^a parte do volume, intitulada “Zasłony” (Cortinas). Censurado, não chegou a constar, no entanto, da 1^a edição de *Poemat otwarty* em 1956.

de Tadeusz Różewicz (1921-2014), e “Pan Cogito – zapiski z martwego domu”¹⁸ (“Senhor Cogito – apontamentos da casa morta”), de Zbigniew Herbert (1924-1998). Ambos os autores ocupam lugar proeminente na lírica polonesa do século XX e cada texto, por seu turno, permite um relance revelador da poética de seu respectivo criador. Leiamos primeiramente os versos de Różewicz:

Umarli przypominają sobie
naszą obojętność
umarli przypominają sobie
nasze milczenie
umarli przypominają sobie
nasze słowa

Umarli widzą nasze usta
roześmiane od ucha do ucha
umarli widzą nasze
trące się ciała
umarli słyszą
mlaskanie języków

Umarli czytają nasze książki
słuchają naszych przemówień
wygłoszonych tak dawno
umarli studiują referaty
biorą udział w dyskusjach
już zamkniętych
umarli widzą nasze ręce
złożone do oklasków

Umarli widzą stadiony
chóry zespoły skandujące

wszyscy żywi są winni

Os mortos se recordam
da nossa indiferença
os mortos se recordam
do nosso silêncio
os mortos se recordam
das nossas palavras

Os mortos veem nossas bocas
risonhas de orelha a orelha
os mortos veem nossos
corpos se esfregando
os mortos escutam
o estalar das línguas

Os mortos leem nossos livros
ouvem nossos discursos
proferidos há tanto tempo
os mortos estudam as palestras
tomam parte nas discussões
já encerradas
os mortos veem nossas mãos
erguidas para o aplauso

Os mortos veem os estádios
coros conjuntos em uníssono

todos os vivos são culpados

18 O texto (Herbert, 2008, pp. 525-529) pertence à coletânea *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze* (Informe da Cidade sitiada e outros poemas), cuja primeira edição veio a lume em 1983.

winne są małe dzieci
które podawały bukiety kwiatów
winni są kochankowie
winni są

ci co uciekli są winni
i ci co zostali
ci którzy mówili tak
i ci którzy mówili nie
ci którzy nic nie mówili

Umarli liczą żywych
umarli nas nie zrehabilitują

culpadas as criancinhas
que entregavam buquês de flores
culpados os amantes
culpados

os que fugiram são culpados
e os que ficaram
os que disseram sim
e os que disseram não
os que não disseram nada

Os mortos estão contando os vivos
os mortos não nos reabilitarão

“Reabilitação póstuma” responde com virulência à crônica política de seu tempo.¹⁹ Conforme registra um dos especialistas na poesia róžewicziana (Drewnowski, 1990, p. 113), a obra toma impulso na onda de reabilitações de vítimas do stalinismo desencadeada após o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética em 1956. Desmascarando lucidamente toda a dubiedade e má-fé daquele *mea culpa* do regime – e a investida é tão certeira que a República Popular da Polônia mantém o poema refém da censura por dez anos –, Różewicz convoca a multidão assombrosa dos mortos para indigitar o esquecimento, a cegueira e a autocomplacência dos vivos. A página que se quisera virar continua aberta, as discussões supostamente encerradas, nem perto do ponto final. Incontáveis, os mortos intimam ao acerto de contas e a enormidade dos crimes inexpiados na balança – a Grande Fome da Ucrânia, os expurgos, o Gulag – acha contrapartida poética na hipérbole do gesto acusatório, no fardo acachapante que os versos arremessam sobre os ombros dos vivos. Percebe-se de pronto, contudo, que o raio de alcance dos sentidos do poema não se detém apenas nas cercanias do totalitarismo soviético. No contexto do pós-guerra, na Polônia, acuado pela onipresença implacável dos mortos anônimos e acusadores do texto de Różewicz, seu leitor poderia passar ao largo da *Shoah*?

Já no original, portanto, “Reabilitação póstuma” se distingue por sua polivalência como dispositivo de memória (para retomarmos uma fórmula utilizada anteriormente a respeito da prosa de Ida Fink). A notável engenharia de linguagem de seus versos acarreta um efeito poderoso de catalisação e sobreposição de

19 Para um enfoque em pormenor do contexto socio-histórico em tela, ver Norman Davies (2005, pp. 413-481).

memórias. E esse efeito resulta ainda mais conspícuo, quero crer, *por força da tradução*. Transposto para o aqui e agora brasileiro, reinstalado no recinto da língua portuguesa, o severo tribunal dos mortos de Tadeusz Różewicz mais uma vez interpela os vivos e os acusa. Ora, sem que se desatrele dos traumas do passado polonês, sem que deixe de impelir a recordá-los, o traslado do poema também passa a fustigar outras lembranças, outros crimes, outras culpas. A rede verbal do texto traduzido abrange novos contextos e entre os mortos que velam e reclamam justiça nos versos surpreendemos aqueles que pereceram, não faz muito, sob as violências de cada ditadura do Cone Sul.²⁰

A tradução patenteia e potencializa, assim, o campo de forças complexo e dinâmico de circulação transnacional das memórias, os vetores de intercâmbio e entrecruzamento dos distintos processos de rememoração, tanto individuais, quanto coletivos. Para a perquisição desse campo de forças –e da miríade dos fatores históricos, culturais e políticos nele imbricados– Michael Rothberg (2009) propôs o conceito-chave de multidirecionalidade da memória. Segundo o preciso raciocínio do autor: “[m]emórias são móveis; histórias são implicadas umas nas outras. (...) O único caminho adiante é através de seu emaranhado” (p. 313).²¹ Por isso, argumenta Rothberg, de todo “ciente dos diferenciais de acesso e de poder que caracterizam a esfera pública, forneço não obstante um quadro que chama atenção para a troca dialógica inevitável entre tradições de memória (...)” (p. 21). E especifica: “Contra o enquadramento que entende a memória coletiva como memória *competitiva* – como uma contenda de soma zero por recursos escassos – sugiro que tomemos a memória como *multidirecional*: como sujeita a contínua negociação, inter-referência, empréstimo; como produtiva, não privativa” (p. 3; grifos do autor).

Como venho caracterizando-a até esta altura, deve estar claro, a tradução constitui uma instância privilegiada de memória multidirecional. E deve estar claro, outrossim, que os encontros e trocas entre diferentes tradições de memória dependem substancialmente do mister do tradutor. Estudos da memória e estudos da tradução, contudo, parecem por ora subestimar tais problemas. A despeito de recorrerem fartamente a literatura traduzida, por exemplo, os estudos da memória em regra ignoram por completo a temática da tradução.

20 Para um sobrevoo da experiência histórica das ditaduras do Cone Sul, ver Jelin (2017, pp. 31-59).

21 Reconhecendo muito embora o estatuto paradigmático da *Shoah* para os estudos da memória, Rothberg faz uma ressalva que cumpre encarecer – e citar: “conquanto seja essencial entender a especificidade do genocídio nazista (assim como a de quaisquer eventos), separá-lo de outras histórias de violência coletiva –e até da história como tal– é intelectual e politicamente perigoso. *Os perigos do discurso do único consistem em criar, potencialmente, uma hierarquia do sofrimento (o que é moralmente ofensivo) e em remover esse sofrimento do campo da ação histórica (o que é tanto moral quanto intelectualmente suspeito)*” (2009, p. 9; grifo meu).

E a pesquisa tradutológica, de sua parte, por exemplo nos domínios da história e da crítica da tradução, ainda não se debruçou com diligência e vagar sobre a temática do fazer tradutório como memória. De passagem, pois não é objetivo destas linhas –nem seria viável nelas– um balanço acurado do assunto, vale a pena indicá-lo. Bella Brodzki, a cujo louvável trabalho já se fez menção anteriormente, desenvolvendo é bem verdade uma série de reflexões muito inspiradoras sobre o conceito de tradução, sequer uma única vez se ocupa em suas análises da prática tradutória enquanto tal: a diversidade das empreitadas, a efetividade das operações e resultados do traduzir permanecem invisíveis para a autora. Para Michael Rothberg ou Marianne Hirsch – igualmente. Se se trata, porém, conforme postula esta última estudiosa, de visar a uma “área global ampliada” (2012, p. 21), em que dialoguem memórias locais, regionais, nacionais e transnacionais; de contemplar, em abordagens analíticas abrangentes e integradoras, distintos contextos e modalidades de transferência traumática, as questões ligadas à tradução são incontornáveis.

Em um significativo esforço de autocrítica, aliás, Hirsch problematiza sua noção de “pós-memória”²² em benefício de um tipo de abordagem que não negligencie “estruturas afiliativas de memória além da familiar” (p. 21). Nessa ótica, sem diminuir nem relativizar quaisquer legados de sofrimento, sem permitir que quaisquer memórias incitem à oclusão ou apagamento recíproco, seria possível indagar “distintas experiências históricas em relação umas com as outras, de modo a verificar que pontos de vista elas podem compartilhar ou oferecer para confrontar o passado” (p. 24) –evitando que o enredo de violências e catástrofes pretéritas aprisione nossa imaginação, ou tolha nossa vontade, em um beco sem saídas presentes e futuras. Bastante próxima, aqui, da posição de Rothberg, a proposta de Hirsch abre largas perspectivas para a pesquisa e o exercício da tradução. Passando afinal à leitura do segundo poema que traduzi – “Senhor Cogito– apontamentos da casa morta”, de Zbigniew Herbert –, teremos ocasião de averiguar como seus versos concertam e repercutem memórias, convidando o leitor a uma escuta que, por entre os acordes do texto, se torne ela mesma uma forma peculiar de rememoração.

22 Em sua acepção básica, “Pós-memória” descreve a relação existente entre a ‘geração depois’ e o trauma pessoal, coletivo e cultural dos que vieram antes – experiências de que ela se ‘lembra’ apenas graças às histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais foi criada. Mas essas experiências foram transmitidas a ela tão profunda e afetivamente que *parecem* constituir memórias a título próprio (Hirsch, 2012, p. 5). Para uma percutente, dura apreciação crítica do conceito de pós-memória, ver Beatriz Sarlo (2013, pp. 97-121). Convém frisar entretanto que o livro de Hirsch aqui em apreço não é discutido por Sarlo (a 1^a edição de *Tiempo pasado* data de 2005 e a noção de pós-memória é esquadrinhada ali com base na obra *Family frames: photography, narrative and postmemory*, vinda a lume em 1997).

1

leżeliśmy pokotem
na dnie świątyni absurdum
namaszczeni cierpieniem
w mokrych całunach trwogi

jak owoce
upadłe
z drzewa życia
gniąjące osobno
każdy na swój sposób
w tym tylko drzemka
resztki człowieczeństwa

niepojętym wyrokiem
wyzuci z tronu naczelnych
podobni do jamochłonów
pierwotniaków
obleńców

wyzbyci
ambicji
istnienia

i wtedy
o dziesiątej wieczór
kiedy gaszono światła
nieoczekiwanie
jak każde objawienie
odezwał się
głos

męski

1

jazíamos em fileiras
no fundo do templo do absurdo
untados de sofrimento
nas úmidas mortalhas da angústia

como frutos
caídos
da árvore da vida
apodrecendo separadamente
cada um a seu modo
nisto apenas dormitava
um resto de humanidade

por uma sentença incompreensível
destituídos do trono dos primatas
semelhantes a celenterados
protozoários
ancilóstomos

despojados
da ambição
de existir

e então
às dez da noite
quando apagavam as luzes
inesperada
como toda revelação
ressoou
uma voz

máscula

wolny	livre
nakazujący	ordenando
powstanie	o soerguer-se
z martwych	dos mortos
głos	uma voz
potężny	poderosa
królewski	régia
wywodzący	abrindo caminho
z domu niewoli	para fora da casa da servidão

leżeliśmy pokotem
nisko
zasłuchani

jazíamos em fileiras
ao rés do chão
ouvindo

a on
unaszał
się nad nami

e ela
pairava
sobre nós

2

2

nikt nie znał
jego twarzy

ninguém conhecia
seu rosto

zamknięty szczerle
w niedostępny miejscu
zwany
debir

encerrado hermeticamente
em um local inacessível
chamado
debir

w samym
sercu skarbca

entre os mais
recônditos tesouros

pod strażą okrutnych kapłanów
pod strażą okrutnych aniołów

sob a guarda cruel de sacerdotes
sob a guarda cruel de anjos

nazwaliśmy go Adam
to znaczy wzięty z ziemi

demos a ele o nome de Adam
isto é tirado da terra

o dziesiątej wieczór
kiedy gaszono światło
Adam rozpoczynał koncert

às dez da noite
quando apagavam a luz
Adam principiava o concerto

dla uszu profanów
brzmiał on
jak ryk spętanego

para o ouvido dos profanos
soava
como o urro de um preso

dla nas
epifania

para nós
uma epifania

był
pomazańcem
zwierzęciem ofiarnym
psalmistą

era
o ungido
o animal expiatório
o salmista

opiewał
niepojętą pustynię
wołanie przepaści
pętlę na wysokościach

cantava
o inconcebível deserto
o clamor do abismo
o laço nas alturas

krzyk Adama
składał się
z dwu trzech samogłosek
rozpiętych ja żebra nieboskłonów

o grito de Adam
consistia
em duas três vogais
distendidas como costelas da
cúpula celeste

potem
nagła

depois

pauza	súbita
rozdarcie przestrzeni	o espaço dilacerado
i znów	
jak bliski grom	e de novo
te same dwie trzy	como um trovão próximo
samogłoski	as mesmas duas três
	vogais
kamienna lawina	
głos wielu wód	avalanche de pedras
trąby sądu	voz de muitas águas
	trombetas do juízo
a nie było w tym	
żadnej skargi	e não havia naquilo
prośby	queixa alguma
ani cienia doloroso	súplica
	nem sombra de um doloroso
rósł	
potężniał	alteava
zawrotny	robustecia
	inxorável
ciemna kolumna	
która roztrąca	uma coluna escura
gwiazdy	de encontro
	às estrelas
3	3
po kilku koncertach	após alguns concertos
umilkł	emudeceu
iluminacja głosu	a iluminação da voz

trwała krótko	durou pouco
nie odkupił wyznawców	não redimiu seus adeptos
zabrali Adama lub sam wycofał się w wieczność	levaram Adam ou ele mesmo se retirou para a eternidade
zgasło źródło buntu	extinguiu-se a fonte da revolta
i może tylko ja jeden słyszę jeszcze echo jego głosu	e talvez apenas eu ainda ouça o eco da sua voz
coraz smuklejsze cichsze coraz bardziej dalekie jak muzyka sfer harmonia wszechświata	cada vez mais tênue mais baixa cada vez mais distante como a música das esferas a harmonia do universo
tak doskonała że niedosłyszalna	tão perfeita que não se deixa ouvir

O livro ao qual o texto pertence – *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze* (Informe da Cidade sitiada e outros poemas) – tem sua primeira edição dada à estampa em 1983, em Paris. Na Polônia, vigoravam desde o fim de 1981 os rigores da lei marcial imposta pela junta militar encabeçada pelo general Wojciech Jaruzelski.²³ Basta assinalar essas circunstâncias, e a violência da perseguição a

23 Para um enfoque em pormenor do turbulento contexto socio-histórico em tela, ver Davies (2005, pp. 482-508).

militantes e simpatizantes do Solidariedade, para que se evoque com nitidez um primeiro nível de significados da “casa morta” de Herbert. Conhecedores da poesia do autor (Franaszek, 1998; Burdziej, 2000) advertem quanto aos riscos de simplificação e reducionismo que rondam um afoito deciframento de seus versos em clave conjuntural. A preocupação dos especialistas, obviamente, é sopesar o fino lavor de linguagem herbertiano, dimensionando-o com o necessário desvelo. E estão certos. Deixo a cargo de quem lê esmiuçar com cuidado o texto traduzido: suas imagens e ritmos, seu tom e sua arquitetura. Algo da arte de Herbert, espero, há de transparecer em minha tentativa de recriá-la em língua portuguesa.

Antes de concluir, porém, trato de frisar dois aspectos. Primeiro, pinço da cerrada malha de intertextos do poema o fio dostoievskiano. Remetendo já no título à obra²⁴ em que Dostoiévski deu testemunho de sua *katorga*, de sua pena de degrado na Sibéria como trabalhador forçado, Herbert confere a seus versos um escopo simbólico de impressionante envergadura. E faz confluírem em seu texto, tumultuosamente, várias temporalidades. Por um lado, o recurso empregado pelo poeta sugere ao leitor um oblíquo instantâneo lírico, que captura e denuncia, no calor da hora vivida, a crua realidade nos calabouços do aparato de repressão a serviço de Jaruzelski. Por outro lado, todavia, o expediente de remissão intertextual alavanca um poderoso impulso de rememoração, que traz à tona os traumas da longa história de opressão da Polônia sob o tacão dos tsares –dezenas de milhares de poloneses são deportados para a *katorga* na Sibéria ao longo do séc. XI–, para chegar ao séc. XX e ao mortífero labirinto concentracionário do Gulag.

Estamos apenas no título! E todo esse panorama de histórias e memórias de cárceres (que de modo algum concernem somente à Polônia) é chamado perante os olhos do leitor com meditada sutileza, sem que sequer compareça no decurso dos versos a palavra prisão ou algum de seus sinônimos rotineiros. No “templo do absurdo”, no jardim angustioso de “frutos/caídos/da árvore da vida” em que jazem o Senhor Cogito²⁵ e sabe-se lá quantos mais a dividir a mesma sorte, ressoa certa feita um grito. Para assegurar-lhe substância poética, Herbert aciona uma plethora de instrumentos de linguagem, aí incluída uma coreografia vertiginosa de idas e vindas intertextuais tanto pelo Antigo quanto pelo Novo Testamento. O grito-epifania torna a soar algumas vezes, mas, enfim, emudece: a iluminação a que deu ensejo passa, a fonte da revolta que fez brotar – seca. Ou não de todo? Como que insinuando uma possibilidade, quiçá uma exortação e

24 Em português –e também em polonês– a obra é conhecida sob o título de *Recordações da casa dos mortos*. Como observa Andrzej Franaszek (1998, pp. 23-24), Herbert prefere ficar mais rente ao título russo: *Zapiski z miortvogo doma* (Recordações da casa morta).

25 O Senhor Cogito é uma espécie de *persona* à qual Herbert confia, em muitos poemas, o enunciado lírico.

um ensinamento, o senhor Cogito ainda diserne em seus ouvidos um eco, cada vez mais tênue, cada vez mais distante, a um passo de se dissolver em silêncio e esquecimento.

Em Różewicz, ecoa diante de nós o veredito inapelável dos mortos. Em Herbert, as vogais distendidas e torturadas de um grito. Um e outro devem ser lembrados. Um e outro devem ser ouvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (2012). *Educação e emancipação* (Trad. W. Leo Maar), (7^a reimpressão). São Paulo: Paz e Terra.
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (Trad. coordenada por P. Soethe). Campinas: Editora da Unicamp.
- Brasil: nunca mais. (1985). Petrópolis: Vozes.
- Brodzki, B. (2007). *Can these bones live? Translation, survival, and cultural memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Burdziej, B. (2000). Objawienie w Martwym domu według Zbigniewa Herberta. In Franaszek, A. (Ed.), *Poznawanie Herberta 2* (pp. 405-435). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Casara, R. (2018). Precisamos falar da ‘direita jurídica’. In E. S. Gallego (Ed.), *O ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil* (pp. 73-78). São Paulo: Boitempo.
- Davies, N. (2005). *God's playground: a history of Poland* (Vol. 2), (edição revista). New York: Columbia University Press.
- Drewnowski, T. (1990). *Walka o oddech: o pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Epstein, H. (1979). *Children of the Holocaust: conversations with sons and daughters of survivors*. New York: Putnam.
- Fink, I. (1998). *A viagem* (Trad. M. Paiva de Souza). Rio de Janeiro: Imago.
- Franaszek, A. (1998). *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*. London: Puls.
- Hass, A. (1990). *In the shadow of the Holocaust: the second generation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Herbert, Z. (2008). *Wiersze zebrane* (Ed. R. Krynicki). Kraków: a5.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Huyssen, A. (2014). Os direitos humanos internacionais e a política da memória: limites e desafios. In *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória* (Trad. V. Ribeiro). Rio de Janeiro: Contraponto/MAR.

- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Mendes, C. H. (28 de janeiro de 2018). STF: vanguarda ilusionista. *Folha de São Paulo*. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1953534-em-espiral-de-autodegradacao-stf-virou-poder-ten-sionador-diz-professor.shtml>
- Mendes, C. H. (9 de fevereiro de 2019). Uma proposta com dez medidas elementares de ética para o STF. *Folha de São Paulo*. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/02/uma-proposta-com-dez-me-didas-elementares-de-etica-para-o-stf.shtml>
- Reis, D. A. (2019). As armadilhas da memória e a reconstrução democrática. In S. Abrantes, *Democracia em risco? 22 ensaios sobre o Brasil hoje* (pp. 274-286). São Paulo: Companhia das Letras.
- Brasil. Comissão Nacional da Verdade. (2014). *Relatório da CNV* (Vol. 1). Recuperado de <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Różewicz, T. (1976). *Poezje zebrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sá, C. P. (2009). A memória histórica do regime militar ao longo de três gerações no Rio de Janeiro: sua estrutura representacional. *Estudos de Psicologia*, 26(2), 159-171. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v26n2/04.pdf>
- Sarlo, B. (2013). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca.
- Tymoczko, M. (2014). *Enlarging translation, empowering translators*. London/ New York: Routledge.
- Vezzetti, H. (2007). Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. In A. Pérotin e A. Dumon (Eds.)s *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Recuperado de http://www.historizarel-pasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Argentina%3A+el+tiempo+largo+de+la+violencia+pol%EDtica&titulo=Conflictos+de+la+memoria+en+la+Argentina.+Un+estudio+hist%F3rico+de+la+memoria+social

PERÚ

VIAJE Y MEMORIA FAMILIAR EN LA NOVELA PERUANA DEL POSCONFLICTO

Mónica Cárdenas Moreno
Université de La Réunion, Francia

CONFLICTO ARMADO INTERNO Y EL FANTASMA DE LA NACIÓN CERCADA

El conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) supuso muchas formas de encierro. En 1982 el Estado peruano declaró el estado de emergencia en cinco de las siete provincias del departamento de Ayacucho¹ y en una del departamento de Andahuaylas (Gorriti, 2018). A partir de ese año esta medida de excepción se convertirá en una práctica habitual, junto con el establecimiento de zonas de emergencia donde los derechos fundamentales quedan suspendidos.² Entre 1983 y 1992³ se vivió un progresivo deterioro de las condiciones de vida en el país debido a la proliferación de atentados, asesinatos masivos por parte de las dos fuerzas enfrentadas, instalación de comandos político-militares, participación del narcotráfico en el control de las zonas en conflicto,

1 Epicentro del conflicto. Sendero Luminoso denominó ILA (Inicio de la Lucha Armada) al primer acto violento contra el Estado peruano que llevó a cabo el 17 de mayo de 1980 en el poblado ayacuchano de Chuschi. El acto consistió en la quema de ánforas electorales con el objetivo de boicotear las elecciones generales que debían celebrarse el día siguiente.

2 La declaración de zonas de emergencia, a partir de 1982, otorgó a las Fuerzas Armadas el control del orden interno.

3 La Comisión de Verdad y Reconciliación, CVR (*Hatun Willakuy*, 2008, pp. 60, 61) distingue las siguientes etapas dentro del conflicto: inicio de la violencia armada (1980- 1982), militarización del conflicto (1983- 1986), despliegue nacional de la violencia (1986-1989), la crisis extrema, ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (1989-1992), y declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (1992- 2000).

etc. Junto con ello, la violencia se extendió desde la sierra sur del país hacia gran parte de la región andina, algunos departamentos de la Amazonía y de la costa, amenazando Lima, la capital, centro del poder político y económico del país. En este contexto, la sensación que predominaba era la de encierro, la de un país cuyos medios de comunicación eran blanco de destrucción y donde era riesgoso desplazarse.

Así, por ejemplo, Oscar Colchado expresa el temor de los habitantes de una ciudad tomada en la novela *El cerco de Lima* (2013). Desde otra perspectiva, se representa el peligro que implica el desafío del toque de queda para los jóvenes en relatos como “The Cure en Huancayo” (2008) de Ulises Gutiérrez. Por otro lado, el viaje –cuando ocurre– se convierte más bien en un acto de salvación llevado a cabo en la urgencia y conocido como desplazamiento interno.⁴ La ficción lo ha narrado también en novelas como *Adiós Ayacucho* (1986) de Julio Ortega, donde el protagonista –o, mejor dicho, su cadáver– se traslada desde Ayacucho hasta Lima para denunciar su propia desaparición, la parte de su cuerpo que le ha sido cercenada y reclamar justicia. En el camino se encuentra con otros desaparecidos y familiares en el mismo proceso de búsqueda. La violencia extrema hace que las acciones narradas se trasladen al mundo de los muertos. Esto ocurre también en la novela *Rosa Cuchillo* (1997) de Oscar Colchado, donde se cuenta el recorrido de una madre por el inframundo en busca de su hijo desaparecido. Estas novelas recurren al universo mítico andino para narrarnos el doloroso proceso de restitución de la dignidad humana a través de la recuperación del cuerpo mutilado o desaparecido. Otro tipo de desplazamiento es el que se presenta en *Lituma en los Andes* (1993) de Vargas Llosa, donde es evidente el desconcierto del cabo Lituma, destacado a una zona de emergencia. A la dificultad de comprender las nuevas formas de violencia se le suma el desarraigo geográfico y cultural que vive el protagonista, ya que debe trasladarse de la costa norte del país a un pequeño poblado de la sierra central.

Durante el posconflicto⁵ se despliegan nuevas posibilidades de desplazamiento y el viaje como descubrimiento vuelve a tener cabida. A diferencia

⁴ El informe sobre los desplazamientos internos en el Perú cita la definición de las Naciones Unidas de 1992: “grupo de personas que han sido forzadas a huir de sus casas rápida e inesperadamente, como resultado de un conflicto armado, una lucha interna, violaciones sistemáticas de los derechos humanos o desastres naturales o provocados por el hombre; y que se hallan en territorio de su propio país” (p. 14). El mismo informe señala que el conflicto armado interno fue la principal causa de desplazamientos en el Perú durante las últimas décadas del siglo XX y corrobora la cifra de 600 000 pobladores desplazados desde el departamento de Ayacucho hacia ciudades capitales de provincia o departamentos, cuando no hacia la capital del país (Zeballos Trigoso, 2015).

⁵ Se entiende como posconflicto en el Perú al periodo que se abre a finales del año 2000, no solo a causa del debilitamiento de las fuerzas subversivas, sino principalmente debido a la caída del gobierno dirigido por Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, quienes comandaban la política represiva y habían construido además una importante red de corrupción. Este periodo, por

del periodo anterior, el viaje se convierte en un desplazamiento liberador, ya que abre la posibilidad a la reflexión y a la construcción de la memoria. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la cercanía en el tiempo del conflicto contribuye a su ambigüedad cronológica y limita sus posibilidades de representación. Recordemos que a partir de la captura de la cúpula de Sendero Luminoso en 1992, el conflicto disminuye su intensidad y transforma su naturaleza: la violencia se desideologiza y se aproxima a la criminalidad, sostenida por el narcotráfico y la corrupción. Así, durante el primer decenio de este nuevo siglo distintas formas de violencia (principalmente el narcotráfico) reviven el trauma del conflicto en beneficio de sus propios intereses. Desde luego, la literatura se ha interesado en la representación de esta ambigüedad y al respecto podemos citar novelas como *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, donde el protagonista, el fiscal Chacaltana, es enviado a Quinua, en Ayacucho, para investigar una serie de misteriosos crímenes que le hacen pensar en la presencia de posibles actos senderistas. En *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays, el protagonista, un periodista limeño, viaja también a un poblado ayacuchano con el objetivo de cubrir la visita del presidente Alejandro Toledo en tiempos de paz. Allí descubrirá, indignado, la utilización, por parte de un gobierno populista, de una población que no ha salido de la pobreza y que tiene aún abiertas las heridas de guerra.

Frente a estos ejemplos, nos interesa analizar un conjunto de novelas en las que se representa el periodo posconflicto, pero cuyas búsquedas se encuentran motivadas por un deber familiar. Los protagonistas de estas novelas no vivieron directamente el conflicto, sino que lo descubren explorando en el pasado de sus familiares, ya sea a través del desplazamiento físico hacia la zona en conflicto, o a través de una investigación (entre policial y periodística) del pasado. De esta manera, el viaje les revela una verdad desconocida acerca de sus propias familias, y a fin de cuentas, les exige establecer una nueva relación con su entorno social. Asistimos a un desplazamiento de las identidades: los protagonistas comprenden, de distintas maneras, hasta qué punto ocupan una posición en un conflicto del que se creían excluidos. Estas novelas son, por un lado, *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, *La distancia que nos separa* (2015) de Renato Cisneros, que han tenido una importante resonancia mediática y una buena recepción fuera del país. Ambas gozan de traducciones y varias ediciones. Por otro lado, nos interesa presentar *Retablo* (2004) de Julián Pérez y *La voluntad del molle* (2006) de Karina Pacheco, novelas menos internacionales, pero que han tenido una muy positiva recepción por parte de la crítica literaria, gracias a la mirada renovada que proponen de las principales contradicciones que se viven en los Andes peruanos.

lo tanto, se inicia con una transición democrática que reclama justicia y busca el restablecimiento de la institucionalidad en el país.

Desde la historia y la sociología se distinguen tres tipos de construcción del discurso memorial para el caso peruano: la memoria salvadora, la memoria cívica y la memoria de los vencidos (Malek, 2016). La primera tiene que ver con la narración construida por el Estado, divulgada y defendida hasta la actualidad por los medios de comunicación masivos, que legitima la intervención de las fuerzas armadas como actores de la pacificación del país y de la destrucción del “terrorismo”. Este relato demoniza a los partidos y movimientos políticos de izquierda, ya que suele asimilarlos a los grupos subversivos que protagonizaron el conflicto. En segundo lugar, la memoria cívica está legitimada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional⁶ en su informe (I- CVR) presentado y publicado en 2003.⁷ Esta entiende el conflicto como un enfrentamiento entre dos bandos cuyas principales víctimas fueron campesinos quechua hablantes que se encontraron entre dos fuegos. Ya que esta es la perspectiva que adoptan muchas de las ficciones que abordan el tema, resumimos a continuación algunos elementos que se desprenden del trabajo de investigación de la CVR.

El conflicto armado interno que se libró en Perú entre 1980 y 2000 enfrentó a las Fuerzas Armadas con dos grupos subversivos: el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) de tendencia maoísta, que declaró la guerra al Estado peruano en 1980, y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA) que toma las armas en 1984. El I-CVR registró 69 280 víctimas entre muertos y desaparecidos. De este número, 26 259 eran habitantes del departamento de Ayacucho. Asegura que las tres cuartas partes fueron campesinos cuya lengua materna era el quechua, “una parte de la población históricamente ignorada por el Estado”. Atribuye el 46 % de las víctimas a Sendero Luminoso. Esto incluye los asesinatos de autoridades locales y líderes de organizaciones civiles: líderes campesinos, comunitarios, sindicales, barriales, etc. Fueron responsables de masacres colectivas en represalia cuando consideraron que una población no obedecía la voluntad del Partido. El 30 % de los crímenes fueron atribuidos a agentes del Estado, el 24 % restante a agentes como rondas campesinas, comités de autodefensa, el MRTA y grupos paramilitares. La publicación de este informe supone un hito en la literatura sobre la violencia política gracias a los datos, la reconstrucción de los casos de violencia, así como por el análisis de su dimensión ética y social a partir de 17 000 testimonios recogidos en audiencias públicas. Fue el primer paso hacia la construcción de narraciones de la memoria y el reclamo de una justicia que continúa aún pendiente.

6 La CVR se forma en 2001 durante el gobierno democrático transitorio de Valentín Paniagua. Estuvo presidida por el filósofo y, en ese momento, rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Salomón Lerner Febres.

7 I-CVR se encuentra publicado integralmente en internet. A partir de 2004 circula una versión resumida bajo el título de *Hatun Willakuy* (La gran historia) (2008).

El tercer tipo es la memoria de los vencidos y se refiere a los discursos de miembros o familiares de Sendero Luminoso o del MRTA que a través de distintos medios –el testimonio, la poesía, el relato y la novela– toman la palabra. Uno de los textos más representativos es *Memorias de un soldado desconocido* (2012) de Lurgio Gavilán, muy cerca del testimonio, y desde luego la obra de José Carlos Agüero, narrador, poeta y activista de derechos humanos que en *Los rendidos* (2015) reflexiona acerca de la posición de víctima y victimario a partir de su propio testimonio como hijo de miembros de Sendero Luminoso capturados y ejecutados por las Fuerzas Armadas.

Las cuatro novelas que vamos a abordar se instalan dentro de la memoria cívica, pero al mismo tiempo abren la reflexión acerca de la pertinencia de una memoria de los vencidos en la medida en que proponen una extensión de la noción de víctima. Así, *La hora azul* y *La distancia que nos separa*, a pesar de tratarse de relatos de hijos de militares, no son una exaltación del papel de las Fuerzas Armadas y del gobierno en el conflicto. Los hijos toman distancia de la herencia paterna, en gran medida la rechazan, la problematizan e intentan construir una memoria familiar que los libere del peso de la verdad que sus investigaciones les revelan: ser hijos de criminales. En *La distancia que nos separa*, por ejemplo, el protagonista reflexiona acerca de la legitimidad de sentirse también víctima del conflicto; reconstruir la historia de su padre implica un proceso de duelo y de pérdida de la antigua imagen paterna con la que creció.

Retablo y *La voluntad del molle* buscan de alguna manera visibilizar la memoria de los vencidos: rastrean en las historias de miembros de Sendero Luminoso ingresando en sus vidas familiares. Desde la posición del hermano menor intentan comprender qué los llevó a participar en esta agrupación, en qué momento sus vidas se bifurcaron, cuáles fueron las causas de esta fractura, y cómo se les debe o se les puede recordar. A través de este camino nos entregan interesantes análisis de la sociedad andina, sus problemas, contradicciones y la larga cadena de violentas marginaciones que sufren desde siglos atrás.

La visión de la sociedad peruana enfrentada entre sí ha formado parte del debate nacional en el terreno literario por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX. La literatura realista-naturalista de finales de siglo tuvo una vertiente indianista en los escritos de Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada.⁸ Desde la mirada exotista y occidentalizante del siglo XIX, pasando por el indigenismo paternalista de las décadas del 30 y 40 del siglo XX, hasta el

8 Clorinda Matto, principalmente desde la novela, con la publicación de *Aves sin nido*, en 1889; y Manuel González Prada desde el ensayo. Escribió en 1888 su “Discurso en el Politeama” donde proponía acabar con la exclusión indígena como requisito fundamental en el proceso de reconstrucción nacional tras la Guerra del Pacífico (1879-1883).

neoindigenismo que tiene su cumbre en la obra de José María Arguedas,⁹ se ha representado al país como un espacio fragmentado en dos. Por un lado, el universo de los blancos, criollos, dominantes y, por otro, el de los vencidos indígenas, por lo general, trabajadores explotados. Esta división ha sido conceptualizada de manera progresiva desde distintas perspectivas: primero, racial y étnica, desde finales del siglo XIX y hasta aproximadamente mediados del siglo XX; y luego a través de un prisma cultural encerrado en la denominación “andino”. La suma de mestizajes y sincretismos de todo orden desde la colonia hasta la actualidad nos hacen pensar en la artificialidad de esta concepción alimentada por quienes quieren seguir representando al Ande como un lugar atrasado, diferente de la ciudad que representaría el centro de la modernidad. Juan Carlos Ubilluz (2010) habla de la necesidad de deconstruir o “atravesar el fantasma de la nación cercada” (p. 147) que se lograría “solamente mostrando lo que viene ocurriendo desde hace décadas en el mundo andino” (p. 147).

Consideramos que tanto *Retablo* como *La voluntad del molle* son novelas que se inscriben en este esfuerzo por atravesar el fantasma de la nación cercada y desestabilizan el poder de la ciudad, ya que la borran simbólicamente de sus relatos y construyen nuevos centros. En la primera, el centro será Huamanga, una ciudad que sorprende al protagonista por su expansión y sus transformaciones; en la segunda, Cusco, una ciudad diversa y cosmopolita. Además, *Retablo* nos muestra los conflictos sociopolíticos que se vivieron en Ayacucho a partir de los años 50 y que se reproducen desde la dictadura militar hasta el conflicto de los años 80; mientras que la novela de Pacheco nos habla de profundos conflictos sociales y discriminaciones raciales que atraviesan las relaciones tanto en el campo como en la ciudad cuzqueños.

Los protagonistas de las novelas que vamos a presentar cumplen un deber familiar, y, por lo tanto, sus búsquedas son personales y corren el riesgo de transformarlos; es decir, de transformar la imagen que tienen de sí mismos dentro del medio en el que viven: una identidad social y cultural será puesta en cuestión. La perspectiva de la filiación se encuentra íntimamente ligada a la ficción, y la literatura peruana no es la excepción. En el siglo XX, uno de los referentes literarios más importantes fue el poeta César Vallejo, cuya concepción del dolor y del desarraigo ha inspirado muchas novelas que representan el conflicto.¹⁰

9 En su célebre discurso de agradecimiento al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, conocido como “No soy no soy un aculturado”, donde se presenta como un vínculo, un puente cultural entre dos culturas, la occidental y la andina, y presenta esta como “... una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad” (1996, p. 260).

10 Como ejemplo, dos epígrafes de novelas peruanas sobre el conflicto armado que citan versos de Vallejo: “Le vi sobrevivir; hubo en su boca/ la edad entrecortada de dos bocas” abre *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega (2008, p. 15); y “Jamás, hombres humanos,/ hubo tanto dolor en el pecho, en la

Una de las principales oposiciones que rige el universo vallejano es la dupla madre-padre/hijo, puesta de manifiesto, por ejemplo, en: «Y creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos» (Vallejo, 2017, p. 188). Es esta una concepción de la filiación como unidad: el hijo que es creación, escribe y recrea, a su vez, a su padre en la adultez, y con ello se reinventa a sí mismo. Las novelas de las que trataremos a continuación nos han llamado la atención por adoptar este punto de partida. En *La hora azul* el viaje de Adrián Ormache a Ayacucho se desencadena por la demanda de la madre, que acaba de morir, de buscar en el pasado del padre; en *La distancia que nos separa* es la muerte del padre la que inspira la investigación sobre el pasado familiar; en *Retablo*, el viaje de regreso que Manuel Jesús emprende lo lleva directamente a casa de su anciana madre y a la tumba del padre; y en *La voluntad del molle* la protagonista altera su cotidianidad a partir de unos documentos que encuentra poco después de la muerte de su madre.¹¹

HABLAN LOS HIJOS DE MILITARES: EXORCIZAR AL DEMONIO

Los clásicos de la literatura latinoamericana son largas y extenuantes búsquedas del padre: los emblemáticos inicios de *Pedro Páramo* o de *Cien años de soledad* ponen en el primer plano de la historia, la relación padre-hijo. Vargas Llosa hace lo propio, por ejemplo, en *Conversación en La Catedral*, una larga investigación en la que Zavalita se construye a sí mismo y descubre los dobleces de la sociedad en la que vive a través del descubrimiento de la vida secreta de su padre. Sobre esta tradición y asumiendo pautas como tranterritorialidad, fragmentación y autoficción, ha surgido una nueva generación de escritores que indaga en la historia de sus padres para aproximarse también al pasado oculto de su país,¹² teorizada como la narrativa de los hijos y que está aún por construirse en el caso peruano.

La hora azul de Alonso Cueto¹³ se publica en 2005 como ganadora del prestigioso premio Herralde, lo que asegura su distribución y óptima recepción.¹⁴

solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!/Jamás tanto cariño doloroso/jamás tan cerca arremetió lo lejos" inicia *La sangre de la Aurora* de Claudia Salazar (2003, p. 9).

11 Una novela de reciente publicación, *Los espejos opacos* (2018) de Christiane Félix Vidal, resulta una interesante entrada en el tema de la representación del conflicto armado y la filiación desde la perspectiva de dos hermanos gemelos.

12 Citamos algunos ejemplos: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron (2011), *Canción de Tumba* de Julián Herbert (2011), *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel (2011) y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra (2011).

13 Alonso Cueto (Lima, 1954) ha publicado principalmente libros de cuentos, ensayos y novelas. Sobre el conflicto armado interno además de *La hora azul*, publicó en 2015 la novela corta *La pasajera* y al año siguiente *La viajera del viento* cerrando así la trilogía "Redención".

14 Muestra de ello es su adaptación al cine en 2014 bajo el mismo título.

Narra la historia del abogado limeño Adrián Ormache, quien después de la muerte de su madre, descubre detalles de la participación del padre, un oficial de la Marina que dirigió un cuartel en Huanta (Ayacucho), durante el conflicto armado. Luego del mandato de la madre: “averigua quién fue de veras tu padre y quién eres tú y quién soy yo” (p. 299), recuerda el pedido que le hiciera su padre en su lecho de muerte: “... hay una chica, una mujer que conocí una vez, o sea, no sé si puedes encontrarla, allá, búscalas si puedes, cuando estaba en la guerra. En Huanta. Una chica de allí. Te lo estoy pidiendo por favor. Antes de morirme” (p. 22).

Su padre se había enamorado de una joven ayacuchana, Miriam, a quien había mantenido secuestrada en una base militar y custodiada por soldados que se encontraban bajo sus órdenes. Cuando el protagonista descubre esta verdad, se produce la caída de la imagen del padre en medio de la desilusión y del horror frente a sus actos criminales:

Así pues, durante muchos años, viví con la certeza de que mi padre había estado en Ayacucho, luchando contra los terroristas de Sendero Luminoso, y que había hecho algo por defender nuestra patria y que por eso le debíamos nuestro respeto (p. 26).

Adrián viaja a Ayacucho para averiguar acerca del destino de esta joven. Descubre que al igual que miles de víctimas de la violencia, ella tuvo que migrar a Lima para comenzar una nueva vida, ya que su hogar había sido completamente destruido y su familia asesinada. Encuentra a Miriam en un barrio marginal de Lima¹⁵ poblado por desplazados ayacuchanos. La inmersión en el pasado tenebroso de su padre y el presente desesperanzado que vive la joven junto con su hijo perturban al protagonista hasta desestabilizar su matrimonio y su trabajo. Descubre un país oculto: “La carta de Vilma Agurto había sido el boleto de un viaje indefinido hacia la región encantada de la maldad” (p. 271), se compadece, pero reconoce sus fronteras infranqueables: “no buscaron llegar a una realidad tan dividida, tan llena de cercos edificados, no buscaron nacer al otro lado. La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja” (p. 274). Adrián se debate en medio de un sentimiento de culpa frente a Miriam y le ofrece ayuda económica.

La alianza de solidaridad que establece se convierte en romance, pero fracasa brutalmente con el suicidio de ella. Esta frustración lo lleva a retomar su vida anterior. Su mala conciencia será expiada solo a través de la ayuda económica que le ofrece al hijo de Miriam, quien podría ser su hermano. Ni esta posibilidad, ni el recuerdo de Miriam y el descubrimiento del dolor de gran parte de la población que conoce en medio de su viaje dan pie a algún tipo de acción; por el

15 En el distrito de San Juan de Lurigancho, actualmente el distrito más poblado de la provincia de Lima, con más de un millón de habitantes.

contrario, Adrián se repliega en el confort de su hogar al recuperar la confianza de su familia y colegas.

El viaje/descubrimiento de Adrián refuerza, por lo tanto, la relación jerárquica entre su universo y el otro con el que tiene contacto durante poco tiempo. El título de la novela alude precisamente al tiempo, a la hora azul (el alba) que Miriam utilizó para escapar de la vigilancia de sus custodios y huir hacia un espacio que creía de libertad, pero que le devolvió el espanto de la guerra: muerte y destrucción. De la misma manera, podemos pensar que Adrián hace de su relato en primera persona una especie de “hora azul”, es decir, de paréntesis, de etapa liminar antes de que la luz del día le impida seguir transgrediendo el orden.

El suyo es un viaje que tiene regreso y que mantiene intacto el fantasma de la nación cercada con la cual se relaciona jerárquicamente a través de una pequeña ayuda económica, sin resolver las diferencias fundamentales (Delhom, 2010). Adrián regresa a su tranquila vida familiar y se complace al mirar a su hija mayor, que toma la decisión de estudiar derecho en una universidad privada para seguir sus pasos. Acepta complacido también a la esposa que a pesar de la infidelidad, está dispuesta a continuar con la vida banal centrada en las apariencias que le asegura su matrimonio.

En comparación con *La hora azul*, en *La distancia que nos separa* (2017) hay una apuesta autoficcional explícita del joven escritor Renato Cisneros.¹⁶ El narrador conserva y utiliza la identidad del hombre público, periodista y escritor que corresponde al autor. Del mismo modo, a lo largo de la novela aludirá a varios miembros de su familia también conocidos públicamente, ya sea en la política como en las letras. Para ello, cuenta su propio proceso de búsqueda en el pasado no solo de su padre, sino de las generaciones precedentes. La crisis de pareja que vive en 2006 lo lleva a una conversación con un psicoanalista, que le hace varias preguntas inquietantes sobre su padre y le dice: “Fíjate, aun cuando el sujeto surge en el mundo por el deseo materno, se estructura a sí mismo a partir de la identificación y la trascendencia con la figura paterna” (p. 20). Con ello como punto de partida, el narrador siente que tiene una necesidad más profunda que resolver sus problemas de pareja: indagar en el pasado y volver a evocar la experiencia de la pérdida; es decir, volver a 1995, año en que su padre muere cuando él tenía 18 años. En el momento en que nacía a la vida adulta, su padre moría. Sus reflexiones avanzan a lo largo de la novela en la búsqueda de esta artificial simetría:

16 Renato Cisneros (Lima, 1977) es un poeta, periodista y narrador peruano cada vez más involucrado en la escritura de autoficción. Tras el éxito de *La distancia que nos separa* (su tercera novela), publica en 2017 *Dejarás la tierra* donde indaga en el pasado de su familia paterna desde el siglo XIX, y en 2019, aparece *Algún día te mostraré el desierto*, un autodenominado “diario de no ficción” sobre su experiencia de paternidad.

Si consigo entender quién fue él antes de que yo naciera, quizás podré entender quién soy ahora que está muerto. En esas dos titánicas preguntas se sostiene el enigma que me obsesiona: quién era él antes de mí. Quién soy yo después de él. Ese es mi objetivo sumario: reunir a esos hombres intermedios (p. 36).

El enigma se refuerza por el hecho de que el padre fue un militar que ocupó importantes puestos políticos, por lo que se abre en el hijo la sospecha de que cuanta más importancia tuvo su progenitor en su vida pública, menos lo conoció, o conoció solamente un fragmento de él. El padre en cuestión fue el general Federico Cisneros Vizquerra, nacido en Buenos Aires y luego asentado en Lima, donde formó su familia. Conocido como “el gaucho Cisneros”, comenzó su entrenamiento militar en Argentina y llegó a Lima a los 21 años para terminar su formación en la Escuela Militar de Chorrillos. Fue ministro del Interior en el gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez, entre 1976 y 1979. En 1976, recibió en Lima al secretario de Estado norteamericano Henry Kissinger y visitó a Pinochet, personaje al que admiraba. Renato, que indaga en los archivos de prensa y televisión de la época para reconstruir la carrera política del padre, dice aterrado sobre la afinidad de su padre con estos personajes: “En el caso de Kissinger incluso podría decir que no solo lo admiraba, sino que hasta lo imitaba, celebraba su modus operandi y todo lo que había en él de conspiratorio, ególatra y manipulador” (p. 178).

El general Cisneros fue, además, responsable de los ataques coordinados por el ejército argentino como parte del plan Cóndor. Fue ministro de Guerra en el gobierno democrático de Fernando Belaúnde durante los primeros años del conflicto armado, entre 1981 y 1983. Por esos años, en una de las entrevistas que le hacen declara: “Sí, creo en la democracia –matiza él–, pero en una democracia fuerte, presidencialista, casi autoritaria” (p. 213). La familiaridad había acostumbrado al narrador a ver en este hombre a un ser humano admirable. Las bases sobre las cuales se había construido esta imagen se derrumban a la luz del balance del conflicto.

A pesar de la monstruosidad del personaje, a su muerte no fue juzgado por sus acciones y procedimientos; por el contrario, bajo el gobierno autoritario de Alberto Fujimori, fue enterrado con todos los honores. Recordemos que Fujimori se alió con las Fuerzas Armadas y fue propenso a la aprobación de leyes de amnistía a militares responsables de delitos de lesa humanidad. El padre muere tres años después de la captura de la cúpula de Sendero Luminoso, cuando las prácticas criminales y represivas del gobierno de Fujimori se empezaban a conocer, pero aún gozaba de un amplio apoyo popular como pacificador del país. En cambio, el hijo escribe su relato cuando este gobierno había caído anegado en escándalos de corrupción y crímenes impunes. La modificación de la opinión pública respecto a la función de los militares como Cisneros en el conflicto empieza a transformar la propia imagen que el hijo tenía de su padre.

A pesar del juicio al que queda sometido el padre a causa de la investigación periodística que lleva a cabo el hijo, asistimos al mismo tiempo a un proceso de expiación. La escritura no solo revela las faltas del padre, sino que también trata de humanizarlo. Renato explota su posición: el haber sido el último hijo de Federico Cisneros lo hizo testigo de sus debilidades, fracasos y enfermedades. La distancia que impuso el carácter del progenitor incluso dentro de su hogar se pierde en el tiempo final de la enfermedad y la vejez.

Sin embargo, esta distancia se vuelve a restaurar con el descubrimiento de los actos y las declaraciones del padre. El peso de esta verdad dentro de su familia, no provoca en el narrador vergüenza o culpa, sino que reclama su derecho al dolor por la pérdida y se reivindica víctima:

Del mismo modo en que hay incomodidad y dolor en el relato de los hijos de los perseguidos, los deportados, los desaparecidos, cuyas historias sintetizan la frustración e indefensión de millones y activan una rebeldía colectiva ante la impunidad, también hay incomodidad y dolor en el relato del hijo de un militar represor que hizo aseveraciones telúricas y no tuvo reparos en ordenar el encarcelamiento o el secuestro o la tortura (p. 380).

LAS NOVELAS DE LOS “VENCIDOS”

El retablo¹⁷ es la pieza más emblemática de la artesanía ayacuchana. Muchos retablos conservan la temática religiosa que tuvieron originalmente, pero también se utilizan para narrar parte de la historia social de las últimas décadas. Así, estas cajas visuales y narrativas se han convertido en una forma de resistencia y memoria.¹⁸ La novela *Retablo* (2004) de Julián Pérez Huarancca¹⁹ utiliza esta metáfora: la obra es como un retablo que al abrirse nos muestra en poco espacio una historia compleja en distintos niveles o desde distintos puntos de vista. El viaje desde Lima hacia Ayacucho del narrador principal, Manuel Jesús Medina, representa la apertura de un retablo, es decir, el descubrimiento de una compleja historia construida a partir de la superposición de voces y de tiempos para indagar en la historia de la familia Medina Huarcaya.

17 El retablo ayacuchano es una caja portátil de madera que contiene un colorido conjunto de figuras talladas que representa una historia o varias, ya que suele estar dividida en distintos niveles.

18 Más allá de las expresiones artísticas a través de las cuales se han construido narrativas de memoria, históricamente en Ayacucho la artesanía ha jugado un rol importante como vehículo de expresión popular. Entre otras creaciones que acompañan a los retablos encontramos las tablas de Sarhua, los mates burilados de Mayocc y las llicllas bordadas.

19 Julián Pérez Huarancca (Ayacucho, 1956) obtuvo con la publicación de *Retablo*, en 2004, el Premio Nacional de Novela de la Universidad Federico Villarreal. En 2013, su novela *Criba* gana el Premio Nacional Copé de Novela, y, en 2017, el Premio de Novela Corta Julio Ramón Ribeyro es otorgado a *Anamorfosis*; ambas abordan también el periodo del conflicto armados en el Perú.

Se intercalan principalmente tres tiempos: el presente de la narración principal durante el posconflicto en el que el narrador cuenta su regreso a Huamanga²⁰ para visitar a su madre (anciana de 80 años) y a su hermana. El protagonista llega para la celebración de sus cincuenta años tras muchos años de ausencia, y tendrá dos deberes fundamentales: visitar la tumba de su padre y buscar los restos de su hermano mayor, Grimaldo Medina,²¹ conocido también como “camarada Antonio” dentro de las filas de Sendero Luminoso. El viaje de Manuel Jesús es solamente de ida, su hogar asentado en Lima ha fracasado: se ha divorciado de su esposa y su hija ha partido al extranjero. Él ha pedido una jubilación anticipada para liberarse de toda responsabilidad.

Por otro lado, se evocan los años de infancia y adolescencia entre la comunidad de Pumaranra, donde vive la familia, y Huamanga, lugar al que son enviados los menores en periodo escolar para educarse. Durante estos años de crecimiento y aprendizaje, Grimaldo –el hermano mayor– cumple muchas veces el rol de padre: le enseña cómo dominar a los animales, cómo cruzar los ríos a nado, cómo conquistar a las mujeres en el proceso de afirmación de su masculinidad durante la adolescencia. Poco a poco, el relato le cede espacio a la narración de un tercer tiempo: el de la guerra, donde el padre y el hermano toman la palabra, ya que, a diferencia de Manuel Jesús, vivieron directamente los acontecimientos. En muchas ocasiones la evocación de estos episodios se hace a través de los relatos que Manuel Jesús va recuperando en su búsqueda por distintos parajes. Aunque su misión familiar no da resultados, lo que la novela nos entrega es la exhumación de otras muchas búsquedas, la relación de una especie de cementerio invisible en el que se han convertido los caminos por los que anduvo durante su niñez y juventud: “pero no hallé nada, salvo innumerables hoyos y lugares también removidos, escarbados con afán y esperanza por otras manos seguramente similares a las mías” (Pérez Huarancca, 2018 , p. 368).

Abordaremos tres aspectos de la novela: en primer término, el viaje como deber familiar, pero también como posibilidad de renovación identitaria. El autor vuelve a Ayacucho sin otro proyecto personal que cerrar sus deudas con el pasado. En segundo lugar, la relación del protagonista con la memoria de su

20 Capital de la provincia del Huamanga en el departamento de Ayacucho. Es una ciudad andina que se encuentra a 2700 metros de altitud. Es conocida por su fervor religioso y por las más de treinta iglesias católicas que alberga, lo que la hace especialmente atractiva durante las celebraciones de Semana Santa.

21 Ha habido mucha polémica en el medio literario peruano a propósito de la ficcionalización de parte de la vida del hermano mayor del escritor, Hildebrando Pérez Huarancca, ya que su participación en el conflicto es materia de debate entre la versión publicada en el I-CVR, que lo acusa de haber liderado una de las principales matanzas de campesinos (Luccanamarca), y otras investigaciones como la de Mark Cox (2012) que desmienten estos datos. Paralelamente, se discute el valor literario de su escritura. Hildebrando Pérez publicó en 1980 una colección de relatos neoindigenistas sobre las condiciones de vida y las relaciones del poder en el campo, titulada *Los ilegítimos*.

hermano mayor, que se debate entre la culpa y la comprensión de sus actos. En tercer lugar, nos interesa pensar en el dinamismo de la cultura y de la sociedad andinas representado en la novela, que nos indica el camino para escapar de la trampa de la nación cercada.

En el viaje de Manuel Jesús, en autobús, lo primero que le sorprende son los cambios:

Han transcurrido ya horas desde la medianoche y, sin embargo, aún no logro alcanzar el sueño. Esta no es la carretera llena de baches infernales por donde fui a la capital, dejando atrás la ciudad de las treinta y tres iglesias, con la promesa incumplida de volver pronto (p. 9).

El viaje se realiza ahora en menos horas, y al llegar con el amanecer, la ciudad se muestra mucho más grande y ruidosa que años atrás. Luego de algunos días de reencuentros y de visitas, se sumerge en conversaciones más delicadas con su madre y su hermana: "... llegamos a un acuerdo con mi madre y mi hermana: repatriar el cuerpo de mi hermano para darle sepultura donde fuese posible construirle una apacheta²², echarle así sea flores de hierba silvestre²³ a su tumba" (p. 346).

A lo largo de la novela, Manuel Jesús repite la importancia que tuvieron los relatos orales que su madre les contaba en su curiosidad y vocación literaria. A pesar de que los padres no recibieron una educación formal, enseñaron a sus hijos la importancia de los relatos: la madre los contaba en todo momento dentro de casa y el padre en los interminables viajes a pie o a lomo de mula por distintas rutas de Ayacucho. El esfuerzo que hacen los padres por enviar a sus hijos a estudiar a Huamanga da sus frutos, porque van a ser los únicos pobladores de su generación, en la comunidad de Pumaranra, que realizarán estudios universitarios en la Universidad San Cristóbal de Huamanga. La hermana Marcela es maestra, Grimaldo y Manuel Jesús estudian antropología.

De muchas maneras, el deber familiar de búsqueda en el pasado se une conscientemente con un ejercicio de escritura y de construcción de relatos. Manuel Jesús dice:

Una vez en esta ciudad se me llenaron las ganas de retomar la escritura de mi libro antropológico, mi tercer libro antropológico, así como intentar la conti-

22 Montículo de piedras en forma piramidal que rinde homenaje a los dioses.

23 "Hierba Silvestre" es una canción que forma parte del repertorio musical ayacuchano de protesta social. Los músicos Martina Portocarrero y Ranulfo Fuentes compusieron esta canción a partir del poema "El remolino rompió la calma" de la joven poeta ayacuchana Edith Lagos, que formó parte de Sendero Luminoso y murió en 1982 (Caro Cárdenas, 2005). En el poema y en la canción la hierba silvestre acompaña al yo, al sujeto que se lanza a la gesta revolucionaria: "Hierba silvestre, aroma puro/ te ruego acompañarme en mi camino/ serás mi bálsamo en mi tragedia/ serás mi aliento en mi gloria/ Serás mi amiga/ cuando crezcas/sobre mi tumba".

nuación de la escritura novelística que soñé siempre concluir, y si fuera así, habré logrado sobrevivir (p. 236).

Y más adelante: “Ya dije: he venido aquí a forjar la memoria de la progenie irredenta a la cual pertenezco” (p. 345). Sin embargo, este ejercicio se frustra en la medida en que sus averiguaciones lo conducen a más incertidumbres: “Mañana, a la hora que escuche cantar a los gallos y a los pucu-pucus, levantaré vuelo no sé a dónde, acaso a dar un rodeo por un camino que me devuelva aquí nuevamente, así sea después de muerto” (p. 466).

Por otro lado, respecto a la relación con el hermano mayor, se establece un orden jerárquico –debido a la diferencia de edad y a la responsabilidad que los padres depositan en Grimaldo– en el que el hermano ocupa el lugar del padre. Manuel Jesús dice: “Acaso por eso también él me trataba más que a un hermano normal, como a un verdadero hijo” (p. 122). Precisamente porque han sido las mujeres de la familia las sobrevivientes, son las dos figuras paternas ausentes sobre las que se construye el discurso de memoria. Esta imagen paterna es doble y contradictoria: el padre no se había callado ante las injusticias, pero al inicio del conflicto armado había manifestado su rechazo a los grupos alzados en armas. Desde esta posición observa confuso las decisiones y las convicciones de Grimaldo: “Otras veces reflexiono en lo que hizo de su vida mi par, y no le concedo razón alguna; pero hay instantes en que le doy toda la razón del mundo” (p. 348). En todo caso, el deseo de recuperar los restos de Grimaldo y saber acerca de las circunstancias de su muerte no disminuye, a pesar del estigma con el que la familia ha tenido que vivir desde que el nombre del hermano mayor apareció en los periódicos. El encuentro en Ayacucho con otros familiares de senderistas le ayuda a liberarse de este peso, a traspasar la vergüenza de haberse sentido también actor directo. Ahora que su vida en la ciudad de Lima le produce rechazo, el recuerdo de la ciudad sucia y caótica, donde ya no están presentes sus afectos porque el único ser querido (su hija) se ha ido fuera del país, siente la necesidad de aferrarse a estas imágenes paternas, a sus primeros aprendizajes, sus primeras lecturas, sus primeros amores y sus grandes ejemplos. Acerca de su hermano, dice: “Y cuando reparo en ello, se me viene como una pedrada al pecho esa canción en quechua que dice: Si me recuerdas/ aún seré follaje en verdor;/ Si me olvidas,/ solo ruinas...” (p. 364).

Finalmente, no podemos dejar de destacar el hecho de que la novela narra detalladamente el enfrentamiento de la familia Medina (Néstor Medina, hijo de Gregorio Medina) con los poderosos Amorín (Fausto Amorín, padre e hijo), cuya colisión de intereses y posiciones puede resumir buena parte de las contradicciones que se viven en el Ande peruano. Los Amorín son una familia de raigambre española acostumbrada a mandar, a enriquecerse a través de la explotación. Tienen para ello de su lado a un amplio grupo de notables, y desde luego, también cuentan con la complicidad de los guardias civiles (“los verdes”);

además, sus intereses son respaldados por instituciones desde la capital del país. El objetivo de los Amorín, durante el gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980) liderado por el general Velasco Alvarado, fue apropiarse de parte de los territorios de Pumaranra para explotar una mina de sal y poder contar con mano de obra indígena para dicho trabajo. Cuando esto ocurre, el narrador describe de manera negativa las transformaciones que provoca la mina en la vida diaria del lugar:

De la noche a la mañana, la pampa interminable de ichus y riscos, donde antes había una sola choza, parió primero un barrio y luego una provincia próspera, pujante, con sus infaltables prostitutas, ladrones con y sin corbata, sus viciosos libertos y libertinos... (p. 316).

Amorín logró su objetivo; le sacó la vuelta a la reforma agraria de Velasco Alvarado y a la disposición de devolverle al indígena la propiedad de la tierra que trabajaba.²⁴ Al inicio del conflicto armado interno, esta mina de sal se convierte en uno de los principales objetivos senderistas. Miembros de Sendero Luminoso destruyen por completo la mina y matan a Fausto Amorín mientras asistía al culto en la Iglesia de Ica, ciudad costeña donde se había refugiado tras el inicio de las acciones armadas. Sin embargo, la novela no quiere insistir en este acto como una reivindicación de la venganza o una forma válida de justicia, sino que busca mostrar los frustrados esfuerzos de los grandes relatos: la era de los hacendados, de la revolución de los militares, de la insurrección de Sendero Luminoso. Es cierto que se observa un universo cargado de marginación, contra el campesino pobre, con distintas formas de sujeción de la mujer, desprecio hacia el indígena quechua hablante, tanto que la madre intenta proteger a su hijo advirtiéndole: “Conviene no entrar nunca en medio de personas muy diferentes a uno” (p. 116). Sin embargo, paralelamente, se muestra el dinamismo de una ciudad como Huamanga que se expande, que mantiene a pesar de su doloroso pasado reciente, sus ritos, su trabajo, sus costumbres, todo ello transformado de manera ineludible por su mayor conexión con otros centros y también por los desplazamientos y viajes de regreso de sus antiguos habitantes que huyeron para salvarse de la violencia, como el protagonista de la novela.

En *La voluntad del molle* (2006) de Karina Pacheco²⁵ se narra la búsqueda de Elena, una antropóloga cusqueña de clase media alta. Tras la muerte de su

24 A través de la transformación de las antiguas haciendas en SAIS (Sociedad Agraria de Interés Social) por la revolución peruana, de las que participaban antiguos hacendados y trabajadores como socios.

25 Karina Pacheco (Cusco, 1969) es antropóloga, narradora y editora. *La voluntad del molle* fue su primera novela, publicada en 2006 y reeditada por el Fondo de Cultura Económica en 2016. Publicó luego las novelas: *No olvides nuestros nombres*, en 2009; *La sangre, el polvo, la nieve*, en 2010; *Cabeza y orquídeas*, en 2012; *El bosque de tu nombre*, en 2013; y *Las orillas del aire*, en 2017. En su obra es fundamental la recuperación de relatos de memoria histórica y de memoria familiar.

madre, Elena junto con su hermana descubren la vida pasada secreta de esta: la existencia de un primer hijo, nacido del amor censurado por su familia a causa de los prejuicios raciales. El niño fue separado de su madre poco después de nacer y enviado a vivir con una familia indígena muy pobre y violenta. Javier creció en medio de la pobreza y el abuso, y durante su adolescencia formó parte de Sendero Luminoso. Elena reconstruye la historia de su madre y va en busca de este hermano sin saber que fue asesinado años atrás: su objetivo será averiguar quién era y por qué tuvo ese trágico destino. A través de su investigación llega al otro lado del muro y se encuentra con la otra parte del país que su posición social le había ocultado. Ella vive en la ciudad andina de Cusco, pero ignora la vida de los pobres del campo y de los alrededores de la ciudad.

Elena, la hija mayor que lleva el nombre de su madre, siente la obligación moral de descubrir la verdad en relación con las fotografías y cartas que encontró guardadas en un cofre en la habitación de la madre, como si esta la hubiera animado a descubrirla. La paulatina revelación de la verdad implica la destrucción de un universo ordenado, una familia de buena posición socioeconómica en la ciudad de Cusco. Una familia que no había experimentado las restricciones de los productos alimenticios durante los años 80, que tenía una segunda casa en el valle sagrado de los Incas, que siempre había tenido a su servicio varias sirvientas, niñas que desde los 12 años trabajaban sin paga al servicio de los caprichos de los patrones. El descubrimiento implica reconocer en la propia familia elementos autoritarios, abusivos y discriminatorios, como el desprecio por cualquier persona con nombres indios:

Pero la verdad, nuestra verdad, había roto las compuertas el día que abrimos ese baúl, incluso antes, el día mismo en que mamá decidió no destruirlo. Y ahora los torrentes de aguas turbias contenidas durante décadas estaban arrasando cuanta cosecha, animal, árbol, casa o gente encontraran a su paso. Podía ver cómo nosotras, mis padres, mis abuelos, la gente a la que yo más había querido hasta ese día, se veían arrastrados, sumergidos, despedazados (p. 148).

Esta novela propone un viaje sin retorno. A diferencia de *La hora azul* en la cual Adrián Ormache no abandona su zona de confort, en *La voluntad del molle* Elena abandona una relación sentimental que parece respetar los deseos de su abuela. No puede ayudar a su hermano ni a su madre muertos, pero intenta vengarlos apartándose de la ley de sus abuelos, los responsables de los sufrimientos de su madre y que encarnan la representación de un pensamiento colonial que establece jerarquías en relación con el color de la piel, el dinero y los apellidos:

En ese momento empecé a palpar los terribles abismos que aislan a unos ciudadanos de otros en un país como el mío; abismos buscados, porque a mí nunca me atrajo aprender el quechua pese a que mis dos abuelas lo utilizaban con fluidez cuando viajaban al campo y se dirigían a las empleadas (...). Tuvo

que llegar ese momento para que me diera cuanta de qué manera ese desencuentro que yo había elegido me impedía la comunicación con una de las pocas personas, quizá la única, que podría explicarme de dónde venía yo, quién era yo (p. 173).

El molle es un árbol de América del Sur que tiene un carácter único porque florece en las montañas libremente a pesar de los esfuerzos de algunos para erradicarlo casi como una hierba silvestre. La autora utiliza esta metáfora para reclamar la memoria de su hermano. Javier está enterrado al pie de un molle para denunciar la injusticia de su vida, el haber crecido alimentado de olvido y marginación: arrancado de los brazos de su madre a causa del origen del padre, llevaba los dos apellidos de sus padres adoptivos (Huamán Quispe), los más representativos de las familias andinas y, al mismo tiempo, los más estigmatizados de la sociedad peruana:

Desde aquí no logro ver un molle, pero sé que más cerca o más lejos, nos sigue interpelando con esa voluntad para negarse aemerger donde no le place, así como para elevarse como un mástil de frutos aromáticos y tronco serpenteante incluso en lugares donde nadie lo abona y el agua es escasa porque, sencillamente, esa ha sido su historia (p. 268).

Elena no solamente le rinde homenaje al molle/hermano, sino que se reconoce a sí misma en el rostro del amante de su madre (el padre de Javier) a quien va a visitar a la prisión, y abraza como parte de su nueva familia (en rechazo de sus abuelos biológicos) a la abuela de Javier, una anciana quechua hablante que sufría una doble pérdida: la muerte de su nieto y el injusto encierro de su hijo.

CONCLUSIONES

La literatura del posconflicto se nutre de la relación padre-hijo para indagar en el pasado, pero al mismo tiempo para transformarlo, reinterpretándolo. Los hijos no son ni culpables verdugos, ni avergonzados senderistas, sino que reclaman una posición diferente en el proceso de formación de la memoria histórica: una conciencia culpable que propone actos de solidaridad con las víctimas (*La hora azul*), la reivindicación del lado humano de un alto mando militar y la condición de víctima para el hijo que tiene que cargar con la historia y el estigma que recae sobre el padre con el paso de los años (*La distancia que nos separa*), la admiración por el hermano senderista inmolado y su humanización (*Retablo*), la creación de una nueva de cadena de solidaridad y de identificación con los marginados, algunos de ellos jóvenes que sufrieron una discriminación simbólica y real que los empujó a la violencia (*La voluntad del molle*).

En el momento de la publicación del Informe de la Comisión de la Verdad las víctimas eran principalmente campesinos inocentes que se encontraron en

medio de dos fuegos; después de casi 20 años de terminado el conflicto, surgen nuevas víctimas: los hijos de miembros de Sendero Luminoso estigmatizados, los hijos de militares que no reconocen en el personaje público al padre con el que crecieron.

Las nuevas y alentadoras perspectivas abiertas por esta literatura no se encuentran en un mejor conocimiento del mundo andino, sino en las conexiones que se establecen entre los distintos espacios de encierro, reales y simbólicos, que trajo como consecuencia el conflicto. Una de ellas consiste en descentrar el poder limeño no solo representando a la capital como el modelo de una modernización degradada, sino también creando otros centros de saber y de poder. En *Retablo* y en *La voluntad del molle* las ciudades andinas son espacios de educación, de mestizaje y están conectadas a formas distintas de narrar y de crear. Lo logran, por ejemplo, a través de la valorización del relato oral y de la recopilación de historias de mujeres excluidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agüero, J.C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Arguedas, J. M. (1996). Yo no soy un aculturado. En E-M. Fell (Coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: FCE/ALLCA XX/Unesco.
- Caro Cárdenas, R. (2005). Ser mujer, joven y senderista: Memorias de género y pánico moral en las percepciones del senderismo. *Allpanchis*, 67, 125- 156.
- Cisneros, R. (2019). *Algún día te mostraré el desierto. Diario de paternidad*. Lima: Alfaguara.
- Cisneros, R. (2017). *Dejarás la tierra*. Lima: Planeta Perú.
- Cisneros, R. (2017). *La distancia que nos separa*. Lima: Planeta Perú.
- Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2008). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR.
- Colchado Lucio, O. (1997). *Rosa Cuchillo*. Lima: Universidad Federico Villarreal. Editorial Universitaria.
- Colchado Lucio, O. (2013). *El cerco de Lima*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Cox, M. (2012). *La verdad y la memoria: controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huaranca*. Lima: Pasacalle.
- Cueto, A. (2016). *La viajera del viento*. Lima: Editorial Planeta.
- Cueto, A. (2015). *La pasajera*. Lima: Seix Barral.
- Cueto, A. (2007). *La hora azul*. Madrid: Anagrama.

- Delhom, J. (2010). *La hora azul* (2005) d'Alonso Cueto: la guerre comme miroir d'une irréductible alterité péruvienne?. En M. Ch. Michaud y J. Delhom (Dir.), *Guerres et identités dans les Amériques* (pp. 119-126). Rennes: PUR.
- Gavilán, L. (2012). *Memorias de un soldado desconocido*. Lima/México: Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Iberoamericana.
- Gorriti, G. (2018). *Sendero. Historia de la guerrilla milenaria en el Perú*. Lima: Planeta Perú.
- Gutiérrez, U. (2008). The Cure en Huancayo. En *The Cure en Huancayo* (pp. 113- 122). Lima: Revuelta Editores.
- Malek, P. (2016). Voces, memorias y realidades de las mujeres excombatientes en los documentales sobre el conflicto armado peruano. *Revue Eolles*, 7. Recuperado de https://gric.univ-lehavre.fr/IMG/pdf/pablo_malek.pdf
- Ortega, J. (2008). *Adiós Ayacucho*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Pacheco, K. (2006). *La voluntad del molle*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, K. (2010). *La sangre, el polvo, la nieve*. Lima: Editorial San Marcos.
- Perú.Pacheco, K. (2017). *Las orillas del aire*. Lima: Seix Barral.
- Pérez, H. (2004 [1980]). *Los ilegítimos*. Lima: Ediciones Altazor.
- Pérez, J. (2014). *Criba*. Lima: Ediciones Copé Petroperú.
- Pérez, J. (2018) [2004]. *Retablo*. Lima: Debolsillo/Penguin Randon House.
- Roncagliolo, S. (2006). *Abril rojo*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Salazar, C. (2003). *La sangre de la aurora*. Lima: Animal de Invierno.
- Thays, I. (2008). *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ubilluz, J.C. (2010). ¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No es la nación cercada! Del “Informe sobre Uchuraccay” de Mario Vargas Llosa a Madeinusa de Claudia Llosa. *Iberoamericana*, 10(37), 135- 156.
- Vallejo, C. (2017). Voy a hablar de la esperanza. En A. Ferrari (Introd.), *Obra poética completa* (pp. 187-188). Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas Losa. M. (1993). *Lituma en los Andes*. Madrid: Editorial Planeta.
- Zeballos Trigoso, N. (2015). *Desplazamientos internos en el Perú*. Lima: Organización Internacional para las migraciones/Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables. Recuperado de https://peru.iom.int/sites/default/files/Documentos/Desplazamientos_Internos.pdf

MIRAR AL FAMILIAR ABYECTO: LO FALLIDO Y LO INCOMPRENSIBLE EN DOS DOCUMENTALES DE LA DESCENDENCIA SUBVERSIVA PERUANA¹

Oswaldo Moisés Bolo Varela

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

PRELIMINARES

“El superviviente tiene la vocación de la memoria –explica Agamben (2000)–, no puede no recordar” (p. 26). La recordación (y narración) del pasado es una necesidad para el que ha sobrevivido. Pero esta exigencia de rememoración no es exclusiva de los que protagonizaron el trauma, de los que vivieron directamente el horror, la violencia, la guerra. Hirsch (1997, 2008), Sarlo (2005), Quílez (2014, 2015) y otros han explorado cómo la práctica del recuerdo y la identificación que este genera han sido ejercidos también por las generaciones posteriores a los sobrevivientes. Sus familiares (hijos, sobrinas, nietos), e incluso personas ajenas al vínculo consanguíneo (pero coetáneas a los descendientes), también rememoran, exploran y (re)producen los sucesos que no vivieron a través de distintos tipos de narraciones. Estas relatan “la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior” (Hirsch, 1997, p. 22). Son testimonios sobre experiencias indirectas que –a pesar del carácter mediado, fragmentario o autorreferencial

1 Este escrito está basado de manera parcial en la tesis que elaboré para obtener el grado de Magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú. El texto completo puede ser consultado en: <https://goo.gl/FmSnKM>. Quiero agradecer a Alexandra Hibbett y a Teresa Basile por la lectura y las sugerencias realizadas a las versiones preliminares de este trabajo.

que poseen— constituyen “relatos que se esfuerzan en rescatar del olvido voces, espacios y tiempos soterrados por la memoria pública, proclive a simplificar el pasado para que este no entre en incómodo conflicto con el presente y el futuro” (Quílez, 2015, p. 63).

Este tipo de recuerdo —tipificado como memoria generacional o posmemoria— y el rol particularmente irruptor que cumple en la memoria cultural peruana contemporánea es lo que en este artículo se comentará: cómo el recuerdo generacional expuesto en los documentales *Sibila* (Arredondo, 2012) y *Alias Alejandro* (Cárdenas, 2006) cuestiona y desafía las representaciones que, en pleno escenario peruano de posguerra, predominan sobre los sujetos subversivos. Partiendo de la intimidad y el recuerdo familiar que convocan, ambos filmes posibilitan significados alternos para la representación abyecta que hegemoniza la comprensión sobre los “terroristas”, uno de los protagonistas del conflicto armado interno.² De esta manera, primero se desarrollará una breve descripción de las memorias que disputan el sentido del pasado (la vinculada al sector fujimorista, la que proviene desde el paradigma de los derechos humanos, las versiones subversivas ortodoxa y crítica) y cómo cada uno de estos relatos contribuye a la insuperable oposición entre victimario y víctima. Luego, a partir de algunos momentos emblemáticos de cada filme, se evidenciará el modo en que estos documentales, sin socavar o desestabilizar el sólido sentido común sobre los subversivos, ofrecen un significado distinto para estos sujetos.

NARRATIVAS EN DISPUTA EN EL ESCENARIO PERUANO DE POSGUERRA

El escenario posterior al conflicto armado interno peruano no es ajeno a las disputas que colleva todo proceso de rememoración colectiva. Como explica Jelin (2012), “las memorias, siempre plurales, generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras” (p. 25). En el contexto de posguerra peruano, estas luchas políticas por la significación del pasado se evidencian en las distintas comprensiones que se establecen y sostienen sobre los actores del periodo de violencia, y sobre los orígenes y desenlaces de este.

Al respecto, Drinot (2007) identifica “dos ontologías de la violencia distintas, (...) dos discursos subyacentes sobre la naturaleza o la esencia misma de la violencia en el Perú” (p. 63). Estas macronarrativas resultan oportunas para el panorama que pretendemos esbozar aquí, pues funcionan como marcos de organización y sentido para las diferentes memorias que pugnan por posicionar

2 El conflicto armado peruano fue la guerra interna que, de acuerdo con la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003) —la institución que de manera más sistemática ha investigado este suceso—, el Perú afrontó entre los años de 1980 y 2000. Consistió en el enfrentamiento entre el Estado peruano y los grupos subversivos PCP-SL (Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso) y MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru). Originó casi 70 mil muertos y ha sido el conflicto más grande que el país ha tenido en su época republicana.

su versión del pasado. La primera sostendría que “la violencia fue producto de las acciones de una banda criminal de corte terrorista” (p. 64). Así, el surgimiento de la guerra y la violencia desatada serían responsabilidad exclusiva de Sendero Luminoso y su estructura político-militar dirigida por Abimael Guzmán; de allí que, en pleno escenario posconflicto, “los senderistas, únicos responsables de la violencia, deben ser castigados judicial y moralmente” (p. 66). Otra narrativa señalaría que “la violencia fue producto de brechas irresueltas que dividen a la sociedad peruana” (p. 64). Es decir, hubo violencia “no porque los senderistas eran en su esencia violentos, sino porque condiciones estructurales en el Perú crearon circunstancias favorables al surgimiento de la violencia” (p. 65); por ello, no solo los actores armados serían responsables de lo acontecido, sino –en última instancia– todos, la sociedad peruana en conjunto.

Ambas ontologías funcionan como márgenes epistémicos de los discursos/memorias que diversos grupos sociales –a través de canales públicos o privados, oficiales o marginales– contienden por legitimar su versión sobre el pasado. Una de las más constantes es la denominada “memoria salvadora”, la cual refuerza un discurso de cohesión social en torno a la heroica victoria del Estado peruano (específicamente de sus gobernantes y representantes armados) contra el sanguinario terrorismo del MRTA y de Sendero Luminoso (Degregori, 2009). Dicho relato es defendido por “organizaciones civiles vinculadas a las fuerzas armadas y policiales, sectores conservadores de la derecha política y de la iglesia, élites económicas (entre las que destacan algunos gremios empresariales) y simpatizantes del régimen dictatorial de Alberto Fujimori” (Barrantes y Peña, 2006, p. 17). Esta narrativa encumbra al exdictador como el gran salvador de la patria –él dirigió y derrotó a la subversión, ese monstruo por antonomasia– y justifica que, para lograr esta derrota, se haya tenido que “empeñar algunos valores democráticos [como las violaciones a los derechos humanos] a cambio de paz y orden” (Barrantes y Peña, 2006, p. 17). En resumen: “el proyecto de esta memoria es este “héroe”, que es Fujimori, el cual viene, pacifica al país y se acaba la historia, es el fin del conflicto” (Pease, 2017). Ubicada con claridad (y radicalidad) en el primer grupo que Drinot (2007) interpreta, esta memoria es constantemente oficializada desde los espacios que este sector ostenta, como las instancias políticas y gubernamentales ocupadas por el partido fujimorista, algunos medios de comunicación (Bolo, 2020) o el aparato educativo (Fernández, 2015).

En las antípodas de la posición fujimorista se encuentra la memoria senderista más ortodoxa. A diferencia de la memoria subversiva crítica, poseedora de mayor difusión y aceptación, esta otra cuenta con ínfimos espacios y escasos recursos para enunciar su narrativa sobre el pasado. En su versión radical, interpreta el conflicto armado como la “victoriosa guerra popular” (Comité Central del PCP-SL, 2016). No obstante, su posición más conocida es la del Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (Movadef). Esta agrupación es

considerada el “brazo legal” de Sendero Luminoso (Salazar y Tamara, 2011) y su origen proviene de los rezagos senderistas que, tras la captura de su líder, “se alinearon alrededor del llamado Acuerdo de Paz (...) y bajo la consigna de ‘dar solución política a los problemas derivados de la guerra’” (Sandoval, 2012, p. 30). Merino (2017) propone que la memoria de los jóvenes que militan en esta agrupación deviene en un discurso ambivalente, contradictorio. Por un lado, “sostienen que las responsabilidades personales de todos los actores del conflicto deben ser olvidadas en un proceso de amnistía general” (p. 230). Por ello, al tratarse de una lucha popular, la violencia generada por los senderistas quedaría justificada y su responsabilidad sobre estos hechos, anulada; sin embargo, “las acciones de las fuerzas del Estado sí suelen ser apreciadas con ánimo condenatorio, resaltándose la responsabilidad que tendrían policías y militares” (p. 236). Proponen “dejar en el olvido al pasado” (p. 236) pero solo cuando este olvido corresponde al accionar de su bando. Por otro lado, “la idea de reconciliación planteada por el MOVADEF lleva a quitarle valor a las demandas contemporáneas por justicia y reconocimiento para las víctimas del conflicto armado interno” (p. 237). Es decir, en su intento por afirmar la reconciliación nacional –un pacto de olvido y silencio necesarios para comenzar de nuevo– niegan la importancia de judicializar los crímenes cometidos y reparar a las víctimas del conflicto. Así, esta memoria se ubicaría en el segundo grupo que Drinot (2007) propone –la violencia producto de causas estructurales y bajo responsabilidad colectiva–, sobre todo si se aprecia cómo el uso de la inculpación social generalizada beneficia la difuminación de la responsabilidad personal y política senderista. La memoria subversiva ortodoxa –al igual que la memoria salvadora– niega y/o relativiza los crímenes cometidos: no asume responsabilidad sobre su accionar.

Esta responsabilidad sí es asumida desde la memoria subversiva heterodoxa. El relato de esta posición rememorante ha sido centralizado principalmente –aunque no de modo exclusivo– por Agüero (2015, 2017) y Gavilán (2012, 2019), quienes han escrito, en el contexto peruano de posguerra, desde “un género distinto, un híbrido entre el ensayo, la autobiografía y el testimonio (...) que ofrece reflexiones originales” (Denegri y Hibbett, 2016, p. 23). Ambos autores han alcanzado notoriedad académica y mediática debido al éxito editorial de su producción, la cual articula reflexiones sobre la culpa y el perdón, el sentido de la guerra, los estigmas que llevan consigo o la manera personal en que (sobre) vivieron la violencia: una posición inédita en los debates/relatos sobre el conflicto armado. Agüero es hijo de militantes senderistas asesinados extrajudicialmente, Gavilán integró esta agrupación política durante su niñez. A diferencia de lo planteado por el Movadef, no asumen un relato que niega o relativiza los crímenes cometidos por Sendero Luminoso. Por el contrario, se desmarcan de esta memoria para denunciar la violencia desatada: “las miles de muertes atroces

que el PCP-SL cometió como costo de su revolución son ciertas (...) estaban enfermos de justicia”, escribe Agüero (2015, p. 51). Además, buscan reconocer la humanidad negada de los senderistas: “no éramos, pues, esos monstruos que ustedes creían”, desafía Gavilán (2019, p. 65). Esta memoria subversiva crítica formaría parte también de la segunda ontología señalada, sobre todo porque reflexiona sobre el surgimiento de la guerra interna “como producto de una estructura común favorable a la expansión de la violencia, como la gramática de las relaciones sociales en el Perú” (Drinot, 2007, p. 65). De allí que De Vivanco (2018) haya denominado estos relatos como “memorias restaurativas, (...) narrativas que representan y reparan la violencia simbólica” (p. 136). Partiendo de la experiencia personal y la dimensión afectiva que convocan, estas memorias buscarían una respuesta empática de sus interlocutores, una posibilidad para el reconocimiento y la reintegración social. Por ello, esta narrativa operaría “como el lugar potencial para dicho encuentro, para el entendimiento y, en última instancia, para que se realice el “acto de justicia” con su respectiva reparación” (De Vivanco 2018, p. 136). Un gesto de restauración que esta memoria hereda del discurso de los derechos humanos y del paradigma víctima-mocentrista que propone.

Como explica Jelin (2012), a lo largo de las últimas décadas, “el paradigma de los derechos humanos se fue consolidando como el parámetro legítimo para interpretar jurídica y socialmente las atrocidades cometidas por los regímenes dictatoriales y autoritarios” (p. 14). En Perú, con el fin del conflicto interno, este paradigma fue asumido por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), cuyo Informe Final (2003) constituye el relato más sistemático y amplio que se ha hecho sobre el periodo de violencia política. Como indican Denegri y Hibbett (2016), “es después de la entrega del Informe Final y su efecto de descentramiento de los sentidos comunes manejados hasta entonces, que se incorpora el tema de la memoria” (p. 23). Así, siendo la que mejor se ubica en la segunda ontología que Drinot (2007) establece, “la memoria de la violencia que se elabora en la experiencia de la CVR es portadora de una máxima apertura hacia las demandas relacionadas con los derechos humanos, la inclusión y el ejercicio de la justicia” (Barrantes y Peña, 2006, p. 17). Por ello, en el núcleo de sus reflexiones, denuncias, exigencias y recomendaciones, esta memoria “implica la centralidad de la víctima” (Jelin, 2012, p. 15): las y los afectados por “los crímenes y violaciones a los derechos humanos cometidos tanto por las organizaciones terroristas como por los agentes del Estado” (CVR, s/f). Esta narrativa es legitimada desde organizaciones civiles, algunos gremios profesionales, sectores progresistas del espectro político y académico, la iglesia, diversos intelectuales y las organizaciones de víctimas: todos ellos aceptan y defienden esta memoria para la reconciliación (Barrantes y Peña, 2006). Esta narrativa humanitaria prevalece en el actual escenario de posguerra como una

de las comprensiones más importantes sobre la violencia política peruana. Esto es así, en primera instancia, debido al rol antagónico que asume respecto de la memoria salvadora y a la influencia ejercida sobre la memoria subversiva heterodoxa. Pero, además, debido a que el trabajo realizado para dar fundamento a este relato (recogida de testimonios, entrevistas, descripciones, conteos, análisis, etc.) ha orientado una vasta producción de investigaciones sobre este periodo: diversos espacios artístico-culturales e iniciativas académicas son deudoras de esta narrativa (Vich, 2015). No obstante todo esto, la mayor contribución de la memoria propuesta desde el discurso de los derechos humanos radica en su contribución a la construcción de una víctima jurídica, es decir, el reconocimiento de los afectados por la violencia y la administración de justicia para intentar su reparación moral y material.

Sin embargo, es preciso problematizar el paradigma que esta narrativa propone, específicamente “la definición y redefinición de quiénes y bajo qué circunstancias pueden ser definidas como ‘víctimas’, así como los espacios legítimos para hacer oír su voz” (Jelin, 2012, p. 15). Autores como Badiou (1999, 2000, 2003), Žižek (2009, 2011) y Rancière (2004) critican esta narrativa, pues promovería una condición despolitizadora para los sujetos que representa, además de excluir a quienes no se adecuan al paradigma que enuncia. Los derechos humanos –esos valores universales que garantizarían la dignidad, igualdad, libertad y justicia de los hombres– constituirían un conjunto de características y principios humanos pretendidamente inherentes, a partir de los cuales se juzgan/regulan las existencias individuales y colectivas. Son “exigencias, formalmente representables, que no han de ser subordinadas a consideraciones empíricas o a exámenes de la situación” (Badiou, 2000, p. 32). Por ello, alegando garantizar una preventión de lo injusto (una defensa del inocente e impotente frente al poder cruel y despótico), el discurso de los derechos humanos promueve la *condición victimista* como el paradigma que establece aquello que se debe (o no) ser/hacer (Badiou, 2003). Es decir, este discurso centraliza la esencia sufriente de la víctima, aquellas experiencias traumáticas; acentúa la necesidad de compasión y/o solidaridad que esta despierta; reafirma la urgencia de una intervención filantrópico-humanitaria que resuelva el origen del dolor padecido. Pero este énfasis en el rol ético de la memoria también evidenciaría la incapacidad que posee la víctima – indefensa e impotente– para desarrollar políticas emancipadoras. Así, esta representación sobre el pasado violento correría el riesgo de sublimar o espectaculizar la memoria producida, promoviendo “un gesto violento de despolitización que priva al otro discriminado de cualquier subjetivización política” (Žižek, 2011, p. 124), es decir, generaría “una actitud acrítica y autocomplaciente en el sujeto que recuerda” (Denegri y Hibbett, 2016, p. 26).

Pero no solo esto. El paradigma que plantea esta interpretación excluiría a quienes no se ubican bajo la condición victimista propuesta. Quedan fuera de

este discurso todos aquellos que no pueden ser identificados como víctimas (en el caso peruano, por ejemplo, el victimario por excelencia, los denominados “terroristas”). Las existencias, razones y subjetividades de estos individuos no son reconocidas por esta memoria, puesto que su preocupación central es la reconstitución del cuerpo social en torno a la víctima reparada, la búsqueda de una reconciliación que pueda cerrar las contradicciones surgidas con la irrupción del trauma, de las heridas, del dolor (Derrida, 2003). La memoria proveniente del discurso de los derechos humanos propugna la validación de una víctima ajena a los bandos armados –aunque, específicamente, ajena al bando subversivo– y necesitada de una ayuda humanitaria. Este es el modelo válido de reconocimiento que este discurso posiciona y a partir del cual juzga a los sujetos y todo lo relacionado con su accionar durante la guerra. No obstante, esta comprensión victimocentrista, si bien se orienta hacia lo más evidente y que urge atender –el sujeto necesitado de reparación, la lucha contra la impunidad–, no logra dar cuenta de toda la complejidad y polivalencias que ofrecen el conflicto y sus participantes. Esto se debería a que “el falso sentido de urgencia que domina el discurso humanitario liberal-progresista sobre la violencia” (Žižek, 2009, p. 15) conlleva una reflexión efectista que no contempla los procesos históricos que condujeron al estallido del conflicto, la violencia estructural, sino solo las connotaciones subjetivas de su ejercicio. Esta interpretación se ocupa de denunciar la violencia más visible e inmediata: la violencia terrorista y sus víctimas, una situación en la que “el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un sueño que nos impide pensar [en otras posibilidades del conflicto]” (p. 12). De allí el rechazo para todos aquellos que no son víctimas, el cual forma parte de ese “sentido común hegemónico [que] estigmatiza de patológico todo lo que irrumpre con violencia desde fuera de su dominio social” (Ubilluz, Hibbett y Vich, 2009, p. 11).

De esta manera, la memoria para la reconciliación que se propone desde el paradigma de los derechos humanos limita las posibilidades representativas para las denominadas víctimas del conflicto, así como excluye a quienes no son considerados como tales. Por ello, la representación que propone podría denominarse a primera vista como esencialista, una universalización limitante. En el escenario de posguerra peruano, esta situación se manifiesta en la simplificación de una víctima despolitizada y neutral, ajena a algún bando armado, necesitada de reparación; pero también en la simplificación que se hace del victimario, cuya existencia permanece bajo un estigma que imposibilita comprenderlo más allá del irracional significado que se le otorga. Sin embargo, esta representación de aparente esencialismo posee una eficiencia real y práctica en el entramado social donde se desarrolla (Žižek, 2011; Rancière, 2004). Más allá de las problematizaciones señaladas desde la argumentación teórica, el discurso humanitario ha servido para que muchos de los sujetos representados por esta comprensión

hayan articulado –a través de reappropriaciones y negociaciones– sus legítimos y auténticos reclamos de reconocimiento, justicia y reparación.³ La labor de la CVR y la memoria que consolidó también deberían ser entendidas bajo esta lógica: como la gran posibilidad de investigar un conjunto de saberes y prácticas sobre el conflicto armado interno que permanecían desconocidos, ocultos, hasta que el trabajo de la CVR generó “un descentramiento de los sentidos comunes manejados hasta entonces” (Denegri y Hibbett, 2016, p. 23). Es decir, se trata de una oportunidad para visibilizar experiencias masivas que han logrado cierto reconocimiento y que, desde ese momento, están vinculadas a la perspectiva propuesta desde esta memoria.

Las cuatro narrativas aquí explicadas (agrupadas, a su vez, en dos amplias comprensiones ontológicas) dan cuenta de los discursos en pugna que, en el escenario de posguerra, prevalecen en la memoria cultural sobre la violencia política peruana. Resultaría limitado identificar a una de estas cuatro bajo la categoría de memoria oficial, aquella que fundamenta y refuerza los sentimientos de cohesión social, pero que también uniformiza y reprime las variantes que disienten de la versión que instaura (Pollak, 2006). No obstante, la memoria salvadora y la memoria humanitaria tienen mayor poder de difusión y recursos para legitimarse (las memorias subversivas aún permanecen relegadas del relato colectivo nacional). Estas dos existen enfrentadas y cada una cuenta con instancias estatales y civiles, memoriales públicos, producciones literarias, defensores y detractores, héroes y enemigos (Barrantes y Peña, 2006). Su pugna hegemoniza el panorama actual sobre el pasado reciente. Y, pese a las diferencias irreconciliables entre ambas (y también pese a las reflexiones elaboradas desde la memoria subversiva heterodoxa), la memoria salvadora y la humanitaria establecen una representación más o menos común y constante para el sujeto subversivo. Ambas consensúan el colectivo social a partir de “una sutura, un repudio fundador que destierra ciertos seres al campo de lo abyecto” (McCullough, 2016, p. 121). Dicha abyección la constituyen los “terroristas”.⁴

3 Piénsese, por ejemplo, en las demandas y prácticas políticas del feminismo y del asociacionismo obrero que fueron impulsadas por “la libertad formal” burguesa (Žižek, 2011). Piénsese, también, en muchas de las exigencias socioeconómicas que los sobrevivientes de la violencia política peruana demandaron al Programa Integral de Reparaciones: formas de apropiación, negociación y rearticulación de lo ofrecido por este discurso. Al respecto, pueden consultarse: Theidon (2004) y Ulfe (2013).

4 El término “terrorista” revela, mejor que ningún otro, la constitución más abyecta y patológica con que se designa a los militantes del PCP-SL y del MRTA. Este calificativo fue usado inicialmente por los medios de comunicación y las instancias gubernamentales durante la guerra interna. Hoy en día, durante la posguerra, se ha posicionado como una expresión unánime y masiva –común– que no solo invalida *a priori* a quien es calificado como tal, sino que enfatiza la preocupación por la violencia subjetiva, explícita, antes que por sus manifestaciones simbólicas o estructurales –una significación del terror impartido, antes que de las causas que lo originaron–. Incluso, más

Esta constitución expulsa al campo de lo repudiable e infame, de lo patológico e irracional, la existencia de los integrantes de Sendero Luminoso y el MRTA. En consecuencia, sus ideas y acciones únicamente son comprendidas bajo la modalidad del desprecio y el rechazo absolutos. Se trata de sujetos ingenuos o fanáticos “que perdieron la razón, o mejor, que deliraron a causa de ella” (Ubilluz y Vich, 2009, p. 266). Es cierto que los testimonios-ensayos de Agüero (2015, 2017) y Gavilán (2012, 2019) han complejizado esta representación, ofreciendo matices y otras posibilidades de comprensión. Pero, a pesar de la relativa popularidad y el prestigio académico alcanzados por la memoria subversiva más heterodoxa, resulta aún difícil revertir el poderoso y consolidado imaginario social que consensúa el relato del pasado a partir de una abominación común: los sanguinarios “terroristas”. Estos sujetos han sido explicados desde la invalidación moral que ofrece su condición de *victimarios*, de *no-víctimas*: una identidad normalizada e incuestionable –y ya convertida en tradición cultural (Williams, 1988)– que los ubica como carentes de prestigio y poder. El o la “terrorista” solo puede ser victimario(a), perpetrador(a) y, como tal, “no es definido en términos positivos, sino en oposición a una víctima” (Ulfe y Málaga, 2015, p. 174). De allí que la vulnerabilidad padecida durante la guerra interna –torturas, violaciones, asesinatos y desapariciones– no sea reconocida o, peor aún, sea negada explícitamente por los dos discursos/memorias en pugna. Dicho reconocimiento es solo para las víctimas, los sujetos no vinculados con el bando subversivo; las violaciones a los derechos humanos padecidas por los victimarios no son tomados en cuenta por estos relatos.⁵ Así, el cuerpo del “terrorista”

recientemente, se ha empleado el término para evocar el fantasma de la subversión y deslegitimar cualquier tipo de protesta social: una estrategia que ha sido denominada como ‘terruqueo’ (Agüero, 2019; Álvarez, 2018; Wiener, 2018). De esta manera, el uso que aquí se hace de este término está siempre colocado entre comillas, como una marca de que este significante (del que no es fácil prescindir) conlleva un significado ideológicamente cargado por un tipo de representación: aquella que invalida y deshumaniza la voz, razones y existencias de los militantes subversivos. Sobre el uso de este término, pueden consultarse las reflexiones que ofrece la CVR en su apartado dedicado a la prensa (Tomo III, 2010), así como los textos de Gálvez Olaechea (2015) o Burt (2011). En un plano más general, sobre la violencia terrorista y su interpretación deslegitimadora, véanse: Žižek (2009), Cercas (2016).

5 Una situación que ejemplifica bien esta exclusión la constituye el Registro Único de Víctimas (RUV) instaurado por el gobierno peruano en el 2006. Hasta fines del 2015, el RUV contabilizó 31 972 víctimas con nombre y apellido; una cifra que, si bien continúa incrementándose, no incluye a los subversivos muertos, torturados y/o desaparecidos. La Ley 28 592, que instituye este y otros programas de reparaciones, es clara al respecto: “no son consideradas víctimas, y por ende no son beneficiarios de los programas a que se refiere la presente Ley, los miembros de organizaciones subversivas” (Congreso de la República del Perú, 2006, p. 2). A pesar de esta exclusión manifiesta, algunos casos resueltos en la CIDH (de exsenderistas o emerjertistas –o de sus familiares– contra el Estado peruano) han seguido generando polémica por la necesidad de reparación y disculpas públicas que exigía la sentencia. La inclusión de los nombres de senderistas muertos en el memorial más famoso de la ciudad, por ejemplo, generaron las siguientes declaraciones de la ministra de

está deshumanizado: son seres que, en el marco de la guerra y como resultado de esta, se encuentran en circunstancias de abandono o violencia; son cuerpos entregados a la nada (Butler, 2004).

Una de las principales consecuencias de esta representación abyecta es el limitado acceso que se les brinda a las y los subversivos para contar su versión del pasado, sus roles y existencias en el conflicto: aquellas motivaciones que –sin minimizar o justificar su responsabilidad en la guerra, su accionar victimario– los llevaron a decidir el uso de la violencia armada para imponer un cambio social. Las memorias que hegemonizan el debate nacional sobre la violencia se han interesado de manera parcial en los testimonios de los victimarios o simplemente los han ignorado. Y a pesar de las voces que van ganando visibilidad y que complejizan/problemsatizan el imaginario establecido sobre estos sujetos, su voz aún permanece en una posición marginal respecto de los grandes relatos nacionales sobre la violencia. Precisamente, los documentales que aquí se analizan reformulan esta condición limitante y se oponen a la invisibilización y el silenciamiento normalizados. Estos filmes buscan establecer una comprensión más compleja, menos maniquea, de la violencia política peruana desde la alteridad que retratan. Son testimonios audiovisuales que pueden ser interpretados bajo el concepto de “memorias subterráneas”, las cuales son “una parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas” (Pollak, 2006, p. 18). Estos documentales se erigen como memorias prohibidas y, por tanto, clandestinas: es el desautorizado recuerdo crítico de los vencidos. Son “recuerdos (...) transmitidos en el marco familiar, en asociaciones, en redes de sociabilidad afectiva y/o política” (Pollak, 2006, p. 24), recuerdos ceñidos a breves espacios y a voces individuales que, a diferencia de la memoria salvadora o humanitaria, y distanciándose de la memoria subversiva ortodoxa, posibilitan representaciones no atestiguadas por las diversas instancias del poder.

DOCUMENTALIZAR AL AUSENTE FAMILIAR ABYECTO: RECUERDO, INTIMIDAD Y RECONOCIMIENTO

Alias Alejandro (Cárdenas, 2004) y *Sibila* (Arredondo, 2010) establecen representaciones alternas a las narrativas dominantes a partir de la intimidad que muestran. Son documentales que destacan la existencia del subversivo y desafían el imaginario que los sitúa como lo repudiado. Son, además, propuestas que reformulan la condición imperante de “victima” al colocar a los personajes

Justicia (bastante claras respecto al rechazo que las instituciones estatales expresan por los subversivos): “en El ojo que llora no hay piedras con nombres de terroristas, como dicen. La ley que crea el registro único de víctimas en su artículo cuarto [citado líneas arriba] expresa claramente que para ser considerada como tal no se debe tener una sentencia y menos un proceso (...) Hubo un tema con los nombres de las personas asesinadas en el penal Castro Castro (1992), pero ya se retiró” (Pérez Tello, 2016).

que retratan dentro de esta categoría. Ambas películas, pioneras en ofrecer una mirada más humana de los “terroristas”, “se aproximan a la realidad del postconflicto sin más vínculo que las circunstancias del lazo familiar (...) es esa distancia la que permite la apertura que supone escuchar y tratar de entender” (Bernedo, 2017, p. 111). De allí que estos proyectos constituyan un intento de reconocimiento y aproximación, un acercarse al ausente familiar abyecto. Este acercamiento “se construye a partir de una búsqueda que pretende conocer y dar a conocer una historia personal y una historia pública que son indisociables entre sí” (López, 2018, p. 60). Es decir, estas producciones dan cuenta de una doble experiencia: por un lado, el redescubrimiento privado-personal de un familiar largamente ausente de sus vidas (un padre, una tía) y, por otro lado, la narración (auto)biográfica del rol público-histórico que este familiar cumplió dentro de la subversión (liderar el MRTA, participar del PCP-SL). Asimismo, estas películas coinciden en el carácter indirecto y mediado de su narración: intentando ser la biografía de aquel familiar explorado, terminan dando cuenta (también) de aquel que explora, puesto que “es el conflicto interno del realizador el detonante para acabar representando el conflicto interno de un país.” (Godoy, 2017, p. 34). Y aunque los documentales no consolidan una independencia total y repiten –manifiesta o subrepticiamente– algunas de las características, subjetividades y comprensiones más constitutivas que la hegemonía memorial atribuye a los subversivos, estas exploraciones posicionan una difusión y un mayor conocimiento sobre aquellas existencias silenciadas. Buscan evidenciar aquello que permanece sin representar (o representado de modo parcial y sesgado) en el debate sobre los significados de la violencia política peruana: la voz de los “terroristas”.

Ambos audiovisuales se insertan en la propuesta que Nichols (1997) desarrolla para el filme documental: este “contribuye a la formación de la memoria colectiva”, puesto que “el estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento”, lo cual genera que este tipo de películas y sus derivados tengan “un impacto poderoso y omnipresente” (p. 14). Este impacto es distingible en el contexto peruano de posguerra, donde *Alias Alejandro* y *Sibila* son los proyectos que, con probabilidad, más atención han recibido desde la academia y los medios cinematográficos especializados. Las lecturas de estas películas son variadas, aunque predominan los abordajes descriptivos que destacan la contraposición entre introspección y socialización que revelan. Godoy (2017), por ejemplo, destaca el protagonismo que los directores asumen dentro de estos documentales: “hay una clara presencia del ‘yo’, que se puede manifestar de diferentes maneras” (p. 35). En *Alias Alejandro* se manifestaría a través de la búsqueda identitaria del director respecto de su padre; en *Sibila*, a partir de la búsqueda de comprensión. Algo similar propone Malek (2016), para quien ambas películas destacan por la

narración intimista que establecen: una “narrativa introspectiva de los familiares del bando subversivo” (p. 176), la cual busca “ahondar en la historia reciente del Perú y a la vez descubrir una parte de su propia identidad” (p. 85). A la misma reflexión arriban Pinto (2013) respecto de *Sibila*: “la mirada introspectiva de una realizadora que se interroga por los límites desdibujados entre memoria personal y social”; y León (2015) sobre *Alias Alejandro*: “hay una doble pesquisa: la que apunta a la propia historia personal y la que apunta al marco histórico” (p. 65). Todos estos trabajos coinciden en enfatizar el vínculo individuo-sociedad que desarrollan las películas, pues evidencian el cambio subjetivo que los directores afrontan a partir del hallazgo de la vida sociopolítica de sus familiares.

Existen también algunos abordajes que profundizan en otros aspectos de estos filmes. Orosz (2012) hace hincapié en la búsqueda de encuentro y diálogo que propone *Sibila*; Bongers (2015), en el trabajo de archivo que este documental proporciona a través de fotografías, imágenes de televisión o cartas. Ulfe (2017) insinúa una lectura de género y clase para *Alias Alejandro* al describir cómo algunos familiares varones, “como hombres de clase media ‘bacanes’” (p. 124), resaltan orgullosos el carácter “social” del protagonista. No obstante, entre todas estas lecturas, los trabajos de López (2018) y Bernedo (2017) destacan por dos aspectos. El primero, por la mirada generacional con que desarrollan sus análisis. López explica que ambos directores “rememoran un pasado que no vivieron en carne propia, pero que forma parte de su identidad, así como de su memoria social e histórica”; por ello, estas producciones son parte de “una voz generacional de jóvenes que encuentran en este medio [lo audiovisual] un camino para una búsqueda personal que, si bien evoca una memoria familiar, no se centra únicamente en ella” (López, 2018, pp. 59-60). Por su parte, Bernedo retoma la categoría de posmemoria y la adecúa al contexto singular que discuten estos documentales. Señala tres características comunes en los filmes: la reconstrucción de la memoria familiar de los victimarios “atravesada por el estigma, el secreto y el silencio”; el abordaje del conflicto armado interno peruano “desde una aparente ausencia de trauma y desde una distancia físico-geográfica”; y la posibilidad de reconstruir un pasado a través de testigos directos, “realidades que son posibles de confrontar en mayor o menor medida con los protagonistas” (Bernedo, 2017, p. 102). Estos tres elementos establecen una distancia respecto de la propuesta de Hirsch (1997), para quien la reconstrucción de la posmemoria se elabora por los hijos de las víctimas, a partir de un trauma y sin la posibilidad de reconstruir de manera directa el evento rememorado: aspectos contrarios a lo mostrado por estos filmes. El segundo aspecto importante que López (2018) y Bernedo (2017) discuten es la mirada crítica que estos documentales ofrecen sobre la figura del subversivo. En la misma línea de lo argumentado en el apartado anterior, las autoras critican la legitimidad que algunas voces poseen –las víctimas puras, el Estado o los grupos de poder político y económico– para narrar el conflicto, respecto de otras voces, “que se guardan en silencio,

desconectadas del presente, y cuyo grado de encubrimiento pasa de ser realizado a través de procesos sutiles hasta gobernado por convenciones sociales claramente represivas” (López, 2018, p. 72). Es decir, “los vencidos forman parte de un espectro que la sociedad peruana no quiere o no sabe aún cómo enfrentar” (Bernedo, 2017, p. 111); por ello, “son desaparecidos en su complejidad y las construcciones mediáticas sobre sus figuras son homogeneizadas en el discurso del terror” (p. 112). Enfrentándose a esta situación, ambos filmes muestran, desde un lugar de enunciación distinto al acostumbrado, lo desaparecido en los subversivos: su humanidad (Bernedo, 2017); esto es, logran “devela[r] a la persona por debajo de la figura pública y plantea[r] su lugar en tanto sujeto de la historia” (López, 2018, p. 75).

De esta manera, *Alias Alejandro* y *Sibila* constituyen artefactos culturales singulares porque ofrecen una mirada diferente para estos familiares públicamente despreciados. Son testimonios audiovisuales que –además del carácter intimista/retrospectivo de su narración, la rememoración generacional que contienen o la disidencia que plantean respecto de otras representaciones más consolidadas– coinciden en su propuesta ética (una subjetividad no registrada por otros filmes u objetos culturales de temática similar). El carácter ético que estos documentales establecen –con sus posibilidades y limitaciones– es un elemento poco abordado en trabajos anteriores, y en ello radica la particularidad que en este escrito se analiza: evidenciar *lo fallido* y *lo incomprensible* como oportunidades de un *mirar* distinto. Lo siguiente se articula en torno a una duda central: ¿qué reconocen estos documentales en el personaje retratado y qué significados le atribuyen? Se pretende evidenciar qué elementos forman parte del reconocimiento sostenido, bajo qué modos y generando qué reacciones; asimismo, se discutirán las posibilidades, fracasos y distorsiones generadas en estos acercamientos. La compleja respuesta a estos interrogantes puede ser resumida en la reflexión que Malek (2016) esboza sobre el rol histórico-político del documental: señala que este se transforma en “el vocero de una determinada percepción de la realidad hasta convertirse en instrumento de reivindicación social o de propaganda y de reescritura histórica” (p. 10). Dicha labor de reescritura –de resignificación– es el carácter ético que *Sibila* y *Alias Alejandro* muestran.

APROXIMACIÓN EMPÁTICA Y DESENCUENTRO: *SIBILA* (ARREDONDO, 2012)

Sibila es la ópera prima de Teresa Arredondo. De acuerdo con la sinopsis, este documental de 98 minutos es “un viaje que construye el presente mirando el pasado. Es también el encuentro entre dos generaciones que buscan dialogar” (Arredondo, 2012). La historia narra la vida de Sybila Arredondo, la recordada escritora chilena que fuera esposa de Arguedas, liberada hace algunos años de su condena por ser miembro del PCP-SL y tía paterna de la directora del filme. No

obstante, los propósitos de este relato audiovisual son mucho más complejos, pues tras explicitar el interés por “acerarme a ella, escucharla, entender” (Arredondo, 2012), es decir, reconocerla en su singularidad, la película posibilita –a pesar de sus limitaciones manifiestas– que esta mujer sea mostrada desde su propia voz, más allá de las construcciones públicas y ajenas que se enuncian para los sendieristas. Esta situación se demuestra en dos aspectos que el documental presenta en cada una de las partes que estructuran su narración: por un lado, la comparación y reconfiguración virtuosa, heroica, que la sobrina establece respecto de su tía (un intento por aproximarse a ella de modo empático e identificatorio); por otro lado, la revelación del desencuentro –la imposibilidad de concertar– que finalmente prevalecerá entre ambas, lo cual conducirá a un replanteamiento en la manera como Teresa se acerca a Sybila.

En primer lugar, *Sibila* (2012) se desarrolla desde el deseo –a la postre, insatisfecho– de Teresa por conocer las razones de su tía. Este será el motivo por el cual la directora explorará la vida íntima de Sybila hasta reconocerse en ella. La narración pretende aproximarse de modo empático a esta familiar ausente y conocerla; sin embargo, en su aproximación, se mostrará la forma personalísima en que la sobrina recuerda y retrata a su tía: una caracterización que adecúa lo hallado a los intereses de la directora. Esto se avizora desde el título del proyecto audiovisual. La breve pero significativa distinción de grafías entre un nombre y otro –esto es, el cambio de la ‘y’ original de ‘Sybila’ por la ‘í’ modificada en ‘Sibila’– advierte la apropiación que Arredondo hace del personaje que narra: la representación de esta persona que muestra el audiovisual (el personaje) es distinta de la persona real.⁶ Esto constituiría “un indicio de que *Sibila* es y al mismo tiempo no logra ser completamente la historia de *Sibila*” (Orosz, 2012, p. 4). Lo mismo se evidencia también en la primera escena del filme, al vincularse las imágenes introductorias de Sybila Arredondo (saliendo de prisión) con las imágenes de Teresa (jugando, de niña): la voz de esta última relata (y conjuga) estos recuerdos públicos y privados. Es una escena que resume bien lo que será la primera parte de la película: la búsqueda que Teresa hace de sí misma a partir de la vida de su tía, el intento de narrarse en una vida ajena. En su aproximación empática (que intenta reconocerla más allá de sus propios recuerdos nebulosos y de las significaciones públicas otorgadas), la directora desarrollará una identificación que se apropiará del personaje retratado.

Dicha identificación se evidencia en otros momentos del documental (por ejemplo, cuando se cuenta la relación entre Arguedas y Sybila, Teresa compara su edad con la de su tía: una situación recurrente en el filme), pero cobra su punto culminante en la escena que reformula y reestructura la narración. Hacia

6 No obstante esto, López (2018) afirma sobre el título del filme: “Teresa Arredondo ha afirmado que fue Sybila quien quería que el título fuera con ‘í’ latina, porque ‘ella quería que el título sea universal’” (p. 66).

el minuto sesenta de la película, la directora aparece grabándose en la celda de Sybila. Es apenas un instante en el que ella se muestra frente al espejo, el cual, por encontrarse detrás de los fierros de la celda, la refleja entre barrotes, como si estuviera encarcelada. Ella, la sobrina, reconociéndose en su tía, fungiendo de Sybila. La identificación aquí es extrema, se trata de una apropiación de lo relatado: Teresa siendo Sybila. Estos intentos de *aproximarse a y compararse con* el sujeto recordado –una personalización que irrumpе en lo ajeno, mostrándolo a su gusto y haciéndolo suyo– es criticado por Agüero (2015, p. 35), quien considera que este ajuste de cuentas con los mitos de su niñez es casi egoísta y desconsiderado con su familia. Sin embargo, considero que este gesto resulta problemático por otras razones. En su intento por mostrarla alejada del significado común que encarnan los “terroristas” –en su intento por humanizarla–, el documental propone en su primera mitad una representación poco contextualizada (que incluso podría calificarse de apolítica) sobre Sybila. Es decir, en su intento por acercarse y reconocerla, el filme se decanta por enfatizar un conjunto de características elogiosas que ubican al personaje en un rol heroico, digno de admiración: “la misión compleja de humanizar el relato de los vencidos” (Bernedo, 2017, p. 109). Esta es la caracterización intimista con la que precisamente Teresa se identifica. Pero este es un perfil que resulta incompleto, pues dice muy poco del rol histórico-político, público, que Sybila también posee: sus vínculos con Sendero Luminoso, las razones de su encarcelamiento, su posición en la guerra interna (todo esto permanece sin ser clarificado con amplitud, apenas se muestra en algunos titulares y solo es discutido por uno de todos los entrevistados). Podría interpretarse este retrato como el intento de la directora del documental por ubicar a su personaje dentro de la condición victimista que propone la memoria humanitaria: “si bien Sybila forma parte del grupo de los vencidos, es decir, el de los victimarios, la película logra acertadamente exponer su condición de víctima” (Bernedo, 2017, p. 109). Así, en su primera parte, a través de las entrevistas a familiares y amigos que la recuerdan cariñosa y elogiosamente, la película narra a una persona que ha padecido daños por culpa de alguien más, una mujer luchadora, con sensibilidad social, digna de compasión comprensiva. Se establece un retrato que Teresa admira y con el cual se compara constantemente: una víctima. Pero, si bien resulta una apropiación desafiante –pues inscribe a la repudiada “terrorista” en este significado originalmente no concebido para ella– esta caracterización repite el tono esencialista que se le critica a la memoria/discurso humanitario: se representa al sujeto solo desde una posición que enfatiza sus padecimientos, pero no desde la complejidad que posee. Por ello, este retrato –no falaz, pero sí incompleto– se verá quebrado, develado en su insuficiencia, cuando se lo confronte con la propia protagonista.

En segundo lugar, un elemento singular que *Sibila* (2012) contiene es la evidencia del desencuentro. A lo largo de la última media hora del filme, durante la entrevista que sobrina y tía mantienen, se explicitan las divergencias

entre ambas: cómo lo que sostiene Sybila –el radical discurso de Sendero Luminoso– no halla conexión con el abordaje virtuoso/victimista desde el cual Teresa pretende (re)conocerla. Así, “Teresa encuentra que Sybila no reconoce el impacto de sus decisiones y acciones en los demás, incluso en la vida de sus familiares” (López, 2018, p. 69). El resultado de esto conducirá a que la directora –ante la imposibilidad de concretar la identificación deseada– cambie el modo de su abordaje. Es destacable, a la hora y media de narración, la escena sobre el desacuerdo en torno a si denominar como acciones terroristas o no lo realizado por el PCP-SL. Es un punto intenso de discusión y discrepancia: la tía se enfurece y grita defendiendo a su agrupación (“hablas con la boca de Bush”, grita de modo concluyente), mientras que la sobrina termina “haciendo explícita su incomprensión y expresando su desacuerdo” (López, 2018, p. 70). Esta y otras situaciones de similar confrontación (su acusación judicial, los archivos de prensa que hablan sobre ella, las finalidades de la guerra, etc.) exponen la insuficiencia –la colisión– del retrato en el que se intentaba incorporar a Sybila: al decir eso, al justificarse así, ella deja de ser la heroína y la víctima contemplada en la primera parte del documental, pues no reclama para sí esa comprensión compasiva o tolerante que Teresa idealizó. Por el contrario, Sybila defiende a Sendero, confronta, rechaza rotundamente, alza la voz, mantiene su convencimiento de no estar equivocada, de no aceptar la posición autocítica e inculpatoria que su sobrina le propone: “¿y tú te has preguntado alguna vez cuál es la razón, por qué yo hago este documental?”, interroga la directora; “porque seguro me quieras convencer de la necesidad de que yo pida perdón o algo así”, responde la protagonista. La obstinación de Sybila y su firme creencia en Sendero Luminoso serán el quiebre del abordaje victimista con el que Teresa intentaba acercarse a ella y entenderla. Por ello, reconocerla desde esa intimidad que la humanizaba ya no bastará, puesto que, al mostrar directamente al personaje, Teresa es enfrentada a la exterioridad monstruosa que Sybila (también) representa.

Enfrentada a lo que su tía sostiene, la directora agotará los recursos de su aproximación íntima y empática, y recurrirá a lo propuesto por el abordaje más común y público sobre estos sujetos: aquel que los patologiza y los invalida moralmente, que les exige culpa y los excluye del perdón. De esta manera, podría decirse que en esta última media hora de la película, Teresa Arredondo pasará de intentar *ponerse en el lugar* de su tía y comprenderla (por más sobredimensionado que haya resultado este intento) a *ponerse frente a ella*, cara a cara, escudada por la cámara, para juzgarla y deslindar la corrección e incorrección de sus posturas. Por ello, vemos a la directora pretendiendo demostrarle a su tía que está equivocada, que sus ideas son erradas, que Sendero Luminoso debe ser moralmente rechazado y que, por tanto, lo esperable de ella es arrepentimiento y culpabilidad. Porque *Sibila* (2012), a pesar de ser un inventivo memorial de

avanzada, no logra salir por completo de la lógica imperante que sobre estos sujetos repudiados se enuncia: el desencuentro lo demuestra. Y, sin embargo, la muestra de este fallido reconocimiento (es decir: la ilusión desmoronada, el surgimiento de una complejidad no esperada, esa resistencia de Sybila a dejarse retratar solo desde ese aspecto heroico/victimista) es quizá lo más auténtico y audaz que este documental ofrece. La decisión de no maquillar u ocultar la imposibilidad de concertar con Sybila (lo fallido), y mostrarla tal cual, entendiéndolo incluso como una autocrítica, es un gesto honesto que la película posee frente a sus propias limitaciones.

Solo en sus últimos minutos, luego de la insuficiencia del retrato virtuoso-compasivo y de la incertidumbre ante el abandono de los modos iniciales de aproximación, *Sibila* pareciera ofrecer un intento de síntesis para el conflicto surgido. Allí, cantando el *Carnaval de Tambobamba*, se muestra a Sybila más o menos alejada, entre árboles y flores, divisada por la cámara desde una distancia no tan próxima. Ya no esa distancia íntima que iluminaba zonas desconocidas, pero terminaba enunciando una representación incompleta, sino una mirada tímida e incierta –una aproximación desconcertada, pero intuitiva– frente a lo que resulta inabordable o complejo de comprender bajo lógicas reduccionistas. Una mirada quizá más honesta, puesto que exhibe –aunque en un tiempo demasiado breve– los desastres de la colisión. Por un lado, las dimensiones más reales de ese sujeto que se anhelaba, pero se desconocía (“la *Sybila*”, como la llaman, y no la *Sibila de Teresa*); por otro lado, las limitaciones en el reconocimiento planteado hacia esta anciana dulce, energética y simpática, querida por familiares y amigos, pero también terca, racional y fría, imperturbable defensora del PCP-SL y sus crímenes. Y aunque esta sea una mirada que no se consolida (pues segundos después de ser presentada la película acaba), lo que sugiere no deja de ser revelador: una representación que no impida reconocer al senderista desde el retrato íntimo que de él o ella se elabora, pero que tampoco totalice este retrato hasta mitigar, obviar o negar su participación política. Una significación que contemple su rol público, histórico, sin caer en generalizaciones reduccionistas o estereotipadas, sin que se desconozca la humanidad representada desde la intimidad de estos sujetos. Que no se le considere únicamente víctima o exclusivamente victimario, sino ambos a la vez: un victimario-víctima. Es decir, reconocer que *Sibila* es más compleja que una humanización complaciente o que el difundido significado de invalidación y repudio para los “terroristas”. Como la definió Arguedas (1996), “acero y paloma” a la vez (p. 251). Así, lo que *Sibila* intuye, aunque no logra desarrollar, es una memoria que desde la intimidad que expone la mirada generacional, pueda reconocer en el sujeto subversivo la multiplicidad singular que lo convoca: una ambivalencia compleja a la que resulta difícil aproximarse y sobre la que este documental proporciona algunos claroscuros, pero no una luminosa claridad.

ACERCARSE DESDE LA INCERTIDUMBRE: *ALIAS ALEJANDRO* (CÁRDENAS, 2004)

Producida durante el 2004, *Alias Alejandro* relata la búsqueda que Alejandro Cárdenas Amelio emprende sobre su padre, Peter Cárdenas Schulte, uno de los principales exdirigentes del MRTA y, hasta ese entonces, encarcelado por delitos de terrorismo en la Base Naval del Callao. La película de 93 minutos documenta sus viajes a Suecia y a Lima, donde conoce a su familia paterna y, sobre todo, a Peter, a quien visita directamente en prisión. Explorar la vida desconocida de su padre le permitirá a Alejandro profundizar en la existencia de este sujeto ausente y así conocer una parte importante de su propia historia personal: “la reconstrucción de su propia identidad a partir de la búsqueda de la figura de su padre” (Bernedo, 2017, p. 103). Además, le posibilitará un acceso privilegiado a otras voces, vidas y versiones sobre los años de violencia política: un relato alejado de la narrativa dominante. Pero lograr esta versión alterna sobre Peter implicará resolver la pregunta que estructura y moviliza todo el documental (y que el propio director enuncia en los primeros minutos): “¿qué tengo en común con esta persona?”. Es decir: ¿quién soy yo con relación a mi padre? Es una duda fundacional, cuya resolución compleja (por momentos, incluso, difícil de lograr) es atisbada solo al final del documental: porque para (re) conocer quién es su papá, Alejandro deberá desterrar el incrédulo y desconfiado distanciamiento que durante años ha construido sobre su recuerdo. Y aunque imponerse a la duda, derribar la distancia y acercarse al padre no le será sencillo, también en los minutos finales, en gestos mí nimos pero decisivos, el filme mostrará cómo esa incredulidad sólidamente construida es desmontada con el fin de reconocer a Peter más allá de los varios significados que sobre él se han divulgado. Se evidenciará esto en dos momentos: primero, en las representaciones parciales que familiares y amigos ofrecen (y que contrastan con la comprensión dominante), pero en las que Alejandro no cree; luego, en el quiebre de su escéptica posición a partir del encuentro con su padre: una situación que esboza un reconocimiento complejo.

En primer lugar, el deseo de aproximarse al padre y saber de él, pero también el rechazo a conocerlo en su complejidad es la encrucijada medular del relato que Alejandro narra: una indeterminación constante sobre si reconocer/aceptar o no a Peter. Desde los primeros minutos el director expone esta ambivalencia a través de locuciones que interrogan las semejanzas físicas o conductuales entre ambos. Hay en estas dudas un acercamiento escéptico a la vida del padre que se resume bastante bien en la frase que inicia la búsqueda: “me pongo en marcha y voy al encuentro de un fantasma que dice ser mi padre”. Su padre como un espectro que asedia su vida, un recuerdo borroso que no logra concretarse en algún convencimiento. Frente a esta ausencia de certezas, el filme propone –a través de los familiares y amigos de Peter– un conjunto de características que se ofrecen como una posibilidad para creer y así contrastar la incredulidad que

el hijo muestra en gran parte del relato: “Alejandro va restituyendo una imagen más reconocible y humana de su padre, a través de fotos, anécdotas y recuerdos, (...) una imagen diferente y contrapuesta a aquella que los medios de comunicación han construido en torno a su padre” (López, 2018, pp. 64-65). Todos los entrevistados, en mayor o menor medida, construyen una imagen humanitaria (que deviene en heroica) del padre ausente, destacan cualidades como su valentía, compromiso social, audacia, solidaridad con los suyos: características admirables que muestran a Peter como alguien merecedor de una comprensión contemplativa. Nuevamente, la comprensión de este sujeto abyecto bajo una condición distinta se hace presente a través de la exaltación de sus experiencias elogiosas y sufrientes. Es decir, en el intento por cuestionar la significación de “terrorista” violento y sanguinario, se personifica a Peter como una persona justa, un luchador social, un idealista comprometido con el cambio radical que ha padecido mucho (el alejamiento de su familia, las condiciones inhumanas de su encarcelamiento, un juicio injusto, etc.). No obstante, Alejandro no cree en este perfil heroico tan promocionado.

A diferencia de *Sibila*, donde la directora se identifica con esta representación parcial, en *Alias Alejandro* el retrato heroico es rechazado por el director. No solo por la distancia emocional que lo separa de su padre (no lo conoce, no sabe cómo es), sino también porque este resulta incompleto. Como se explicó líneas arriba, la representación heroica que se muestra –un intento por explorar otra comprensión para estos sujetos y acercarlos a la significación de también potenciales víctimas del conflicto– esencializa la caracterización que propone. Así, el documental dice muy poco sobre el rol público (e histórico) que Peter desempeñó como miembro líder del MRTA. Por el contrario, solo recuerdan su arrepentimiento, las disculpas públicas que expresó, el largo tiempo que ya lleva encarcelado: una representación desde la intimidad que, si bien es válida y necesaria, resulta insuficiente, ya que circunscribe al sujeto a una narración monovalente de su vida privada, y carece de la profundidad que posibilitaría mirarlo también desde su vida pública. Esto es algo con lo que Alejandro no comulga: no solo rechaza la construcción patológica difundida desde la esfera pública sobre Peter (el asesino irracional), sino que también descree de este incompleto y generalizador perfil paterno que su familia le ofrece (el héroe suficiente). No obstante, si bien esta forma de comprender a Peter no convence a Alejandro, en el proyecto audiovisual no se busca confrontarla o desestabilizarla, sino que se la presenta como una posibilidad. Es decir, más allá de lo mostrado por su personaje, *Alias Alejandro* no invalida la imagen íntima sobre Peter; por el contrario, la suma a los hallazgos de la búsqueda general emprendida. Esto es algo que *Sibila* no hace: allí la directora decide evidenciar la insuficiencia de esta construcción heroico-victimista: su falla constitutiva. En *Alias Alejandro*, por el contrario, hay una aceptación de esta posibilidad. No se la desmiente o

niega, sino que incluso se la asocia a vínculos importantes, algo que le otorga legitimidad. Uno de estos, es la anécdota sobre cómo Peter, en las difíciles condiciones carcelarias que vivía, hablaba extasiado de Van Gogh, el mismo pintor que fascinaba al joven Alejandro: es una escena que, recreada en animación, constituye una de las primeras aproximaciones entre ambos, un preámbulo para el abandono de la duda y el encuentro con el padre.

En segundo lugar, la trama exhibe constantemente un distanciamiento escéptico del protagonista, un régimen de indeterminación que instaura situaciones en las que se inmovilizaría o desubicaría la búsqueda emprendida. Son momentos en los que se remarcán las incompatibilidades existentes entre padre e hijo, las múltiples distancias que los separan. Algunos de estos son: el convencimiento de que su padre real es Héctor –su padrastro– y no Peter (es decir, la remarcación constante de una relación paterno-filial ausente); la imposibilidad para nombrarlo directamente como su padre (“el que dice ser mi padre”, “el señor que me propongo conocer”, “este señor”, entre otras formas más para referirse a Peter); la desconexión histórica y generacional –el desarraigo– que siente respecto de las ideas políticas paternas (una incomprensión del compromiso social que marcó a las generaciones pasadas, creyentes de la utopía revolucionaria); el uso de imágenes y grabaciones de archivo que, de manera lúdica, narran a Alejandro de modo autosuficiente, sin haber necesitado de su padre durante su infancia o adolescencia. De esta manera, el personaje se muestra bajo una incertidumbre extrema que enfatiza la distancia, no cree en ninguna de las posibilidades ofrecidas y, más bien, existe con “la duda constante y la desorientación permanente” (López, 2018, p. 62). Esta incertidumbre, que inmoviliza y amenaza la búsqueda general (pues no arriba a ninguna aceptación), puede ser interpretada como un gesto nihilista: un *querer la nada* de manera radical (Badiou, 2003), que es, finalmente, un *no querer* aceptar ningún tipo de vínculo con Peter. Esta resolución pesimista, producto de la indecisión, obstaculiza cualquier tipo de reconocimiento. Y aunque esta posición es superada hacia el final, en los momentos en que se hace presente muestra el lado más conservador del documental: Alejandro no cree en ninguna de las posibilidades que la búsqueda le ofrece sobre su padre y mantiene una actitud vacilante que remarca el cisma y lo ubica, respecto de Peter, “en el lugar seguro de la distancia física y emocional” (Bernedo, 2017, p. 104).

Sin embargo, solo el encuentro directo con el padre quebrará esta incredulidad largamente sostenida hasta ceder y proponer otras aproximaciones para el sujeto retratado. Este momento es mostrado a través de unas animaciones de estilo clásico, recurrentes en todo el filme, que aparecen en momentos decisivos de la narración para restituir aquello que no se puede grabar, lo visualmente irrepresentable. En este momento, por estar en la cárcel, las cámaras están prohibidas, por lo que la animación simboliza aquello que el director –literal

y alegóricamente– no puede registrar: lo incomprensible que resulta hallar, por fin, a su padre y reconocerse en él. A medida que vaya aproximándose e interactuando con Peter, su indeterminación dará paso a un convencimiento sobre la paternidad ausente. Cuando lo ve por primera vez, la duda aún mantiene vigencia, pero esta va quebrándose ligeramente. Alejandro se muestra conmocionado por la situación en la que él vive, se identifica con algunos de sus gestos y su afición a la pintura, cuenta cómo se mostró cariñoso y alegre, pero a pesar de esta empatía y comprensión manifiestas, pareciera que aún mantiene reservas y dudas; por ello, luego de su primera visita describe gestos de Peter que no terminan de gustarle: “una incomprensión acerca de la vida de su padre permanece” (López, 2018, p. 66). No obstante, se exhibe ya un sentimiento que lo aproxima a él y que invoca cierta intimidad común que terminará de consolidarse y construirse con las visitas posteriores. Solo con el desarrollo de otros encuentros (tampoco registrados por la cámara) se evidencia el convencimiento que Alejandro muestra por Peter: una aceptación de lo encontrado, un abandono de la duda, una toma de posición luego de tanta indeterminación. La pregunta sobre su padre, sostenida a lo largo de toda su búsqueda, es finalmente respondida a través de lo hallado en el encuentro: un vínculo de similitud e intimidad –de humanidad–. Alejandro significa de manera intensa lo que representa el encuentro (para él y para el filme) al declarar:

... *él me miró directamente a los ojos. A los ojos, directo a los ojos. Él me miraba directo a los ojos y pudo hablar de todo conmigo, entendió todo lo que le dije, escuchó mis dudas y mis preguntas, todo lo asumió.*

Es ese *verse a los ojos* lo que Alejandro encuentra (y lo que el filme propone): una mirada que instituye un vínculo de unión y, sobre todo, de reconciliación con el padre; un modo de reconocerlo y de reconocerse en él, un posicionamiento que coloca al hijo –ya sin recelos o incredulidades– muy cerca, al lado, de la vida paterna.

El reconocimiento desde la duda que *Alias Alejandro* (2004) propone para el sujeto retratado debe ser entendido como el hallazgo de una representación inédita motivada por una indeterminación permanente: el hijo encuentra (o, mínimamente, vislumbra) la complejidad singular del padre luego de un trayecto regido por la duda. El reconocimiento de la intimidad compartida, el restablecimiento del vínculo entre padre e hijo, esa humanidad que Alejandro halla en Peter y que lo asemeja a él, es el principal alcance que este documental ofrece a quienes testimoniamos el trayecto recorrido. Un trayecto que consiste en el desarrollo de una movilización subjetiva: el paso de una incredulidad sostenida a una convicción naciente. En otras palabras, de pasar a preguntarse en los primeros minutos del filme si Peter es “un Bin Laden latinoamericano” a sostener, ya en el final, que su aproximación a él es “sin ningún rencor y sin cuestionamientos”. No el terrorista sanguinario de las memorias/disursos

predominantes, tampoco el héroe sufriente que su entorno familiar relata, sino el sujeto al que comprende y lamenta dejar en prisión. Y esto, aunque no logre desarrollarse como un sólido espacio o una situación estructurada desde donde dar cabida a la existencia, versión y memorias de Peter, es decir, aunque lo aquí mostrado solo resulte un atisbo de lo que podría ser (un relato indirecto de la humanidad hallada), es un gesto que posibilita (re)conocerlo más allá de lo ya conocido. De este modo, esa *mirada* que el hijo halla y que –recreándola– nos narra conmocionado es lo más de avanzada en este documental: el visibilizar –aunque sea de modo indirecto– a Peter no desde los significados públicos o privados que otros han dicho sobre él, sino desde la singularidad compleja y personal que el mismo hijo, motivado/cuestionado por la duda constante, encuentra.

CONCLUSIÓN: RECORDAR DESDE LA FALLA Y LA INCOMPRENSIÓN

Ambos documentales inauguran –desde las condiciones que les permiten sus contextos de producción– un conjunto de explicaciones individuales y sociales a partir de los retratos que investigan. Las dudas evocadas inician interrogando la identidad personal a partir de ese recuerdo intermitente (¿quién soy –quién he sido– en relación con ese otro que ha sido –que aún es– una incógnita en mi vida y en la de mi familia?), pero se expanden hasta interrogar a toda la colectividad. Así, lo que revelan estas vidas resultan ser recuerdos incómodos para la sociedad del presente (¿qué dice este otro que nadie ha querido escuchar?, ¿qué explicaciones ofrece, qué versiones hasta ahora inéditas posibilita?). Por ello, al abordar a personajes como Sybila Arredondo o Peter Cárdenas –al mostrarlos desde la intimidad y complejidad que les proporciona el trayecto recorrido– estas producciones culturales retan la representación abyecta que las memorias hegemónicas otorgan a estos sujetos. Por supuesto, no se trata de un desafío que desestabilice el sólido sentido común que prevalece sobre los “terroristas” (a pesar de todo, es difícil escapar a las representaciones y prácticas imperantes), pero sí que instaura una mirada/comprensión alternativa sobre ellos. Lo que enuncian estos documentales no socava, pero sí fisura las representaciones dominantes. En ese sentido, su relato se inscribe en la memoria subversiva crítica, la cual ha logrado posicionar un recuerdo disidente e inédito durante las dos primeras décadas de posguerra. Y aunque todavía no alcancen la visibilidad o la legitimación que otras memorias poseen, la voz de las y los subversivas/os (sus recuerdos personales y públicos, su interpretación de la guerra interna) va escuchándose cada vez más.

Esta potencial escucha se inscribe en la discusión que diversos artefactos culturales desarrollaron al finalizar el conflicto armado interno. Desde la literatura, el cine o las artes plásticas se han posicionado significativas posibilidades “de conciencia ciudadana y de memoria política”, las cuales “gracias a la densidad

de sus símbolos, están abriendo diversos espacios de interpelación política en la sociedad" (Vich, 2015, p. 14). Precisamente, en dicha labor de interpelación se ubicarían *Sibila* y *Alias Alejandro*, pues es desde estas películas "que algunas preguntas o temas tabú [sobre la violencia política] logran un mayor espacio para expresarse" (Agüero, 2015, p. 21). Lo representado en ambos documentales visibiliza una mirada/comprensión distinta para quienes estaban vinculados únicamente a la culpa y la condena. Así, ambos proyectos buscan desmontar la connotación abyecta sólidamente afianzada para estos sujetos a través de una aproximación empática hacia su humanidad, la misma que los ubica –los reconoce– como potenciales víctimas del conflicto. En esta decisión, "la memoria se abre en su forma visual y sensorial para subvertir lo político" (Ulfe, 2017, p. 122). De allí que ese mirar alterno provenga de la intimidad que les proporciona la cercanía familiar con el personaje ausente: una intimidad que muestra otro rostro de los retratados, pero también de quienes retratan. Porque es este gesto de exploración (auto)biográfica, inédito en el escenario peruano de posguerra, lo que estos proyectos también avizoran: las posibilidades y limitaciones que la memoria generacional propone en estos documentales. Una memoria que permite "reivindicar la apertura a la incomprensión, insistir en aquello que desestabiliza en cuanto puede llamar al cambio productivo del presente" (Denegri y Hibbett, 2016, p. 31).

Porque Sybila y Peter no son solo esta figuración humanitaria –un retrato heroico/victimista– que familiares y amigos posicionan, esa representación contemplativa que despierta simpatía por el sujeto repudiado y que los filmes asumen en claro desafío a las representaciones dominantes. Estos personajes constituyen una complejidad en la que confluyen este lado más familiar e íntimo, pero también su rol histórico y público como actores armados (una complejidad que estos documentales avizoran y esbozan con brevedad). Por ello, pretender asumir como válido solo un aspecto de esta ambivalencia es un gesto parcializado que descontextualiza y promueve una comprensión apolítica, compasiva o estereotipada del rol íntimo e histórico de los retratados. No obstante, proponer y agrietar, asentar una posibilidad de recuerdo y representación inéditos para estos sujetos y para la guerra sobrevivida, es el mayor mérito de estos documentales. En otras palabras, estos proyectos constituyen formaciones emergentes (Williams, 1988) que –desde su incipiente propuesta, desde su limitada, pero significativa apertura– establecen una ruptura con la tradición ética que hegemoniza la comprensión y socialización de la historia reciente. Son elementos que, desde su marginalidad creciente y a pesar de su limitado espacio de acción, se oponen a aquellas representaciones esencialistas sobre víctimas y victimarios. Esta oposición se expresa, principalmente, en las resoluciones que los documentales muestran a partir de los desvíos, obstáculos o cambios que presenta su búsqueda rememorante: *lo fallido* en *Sibila* (o, más bien, la

decisión ética de mostrar sin tapujos el desacuerdo que implica no concertar) y *lo incomprensible* en *Alias Alejandro* (esa imposibilidad literal y figurativa para registrar el encuentro con el padre: una ética de la indeterminación). Es desde estos espacios de no comprensión o de falla estructural que los documentales proponen una (aún incipiente) mirada distinta para el subversivo, una oportunidad para *mirarlos a los ojos*, para *ponerse en su lugar* e intentar ver más allá de lo que exhibe su visible abyección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Agüero, J. C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Agüero, J. C. (2017). *Persona*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Agüero, J. C. (29 de junio de 2019). El terruqueo. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/la-contra/2019/06/22/el-terruqueo/>
- Álvarez, A. (23 de abril de 2018). La estrategia política del terruqueo. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/politica/1231736-la-estrategia-politica-del-terruqueo/>
- Arguedas, J. M. (1996). *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Segunda ed.). Madrid: ALLCA XX - Colección Archivos.
- Arredondo, T. (2012). *Sibila* [Película]. Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.sibiladocumental.com/>
- Badiou, A. (1999). *San Pablo: la fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.
- Badiou, A. (2000). La ética y la cuestión de los derechos humanos. *Acontecimiento*, (19-20).
- Badiou, A. (2003). *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. México D. F.: Herder.
- Barrantes, R. y Peña, J. (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR. En F. Reátegui (Ed.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú* (pp. 15-40). Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bernedo, K. (2017). Posmemoria y disidencia: dos experiencias del cine documental realizadas por parientes de militantes de Sendero Luminoso y el MRTA. En L. Kogan (Ed.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 99-114). Lima: PUCP.
- Bolo, O. (2020). «Hordas asesinas» vs. «heroicos soldados». Representaciones ideológicas en el discurso editorial de *El Comercio* durante la década

posterior al conflicto armado interno peruano. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 1(1), 64-96. Recuperado de <https://raled.comunidadealed.org/index.php/raled/article/view/397>

Bongers, W. (2015). *Sibila*, de Teresa Arredondo: la memoria, el archivo, la familia, lo político. *Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*. Buenos Aires. Recuperado de <http://asaeca.org/download/sibila-de-teresa-arredondo-la-memoria-el-archivo-la-familia-lo-politico/>

Burt, J.-M. (2011). *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Cárdenas, A. (2004). *Alias Alejandro* [Película]. Alemania. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jACKju-MTYI>

Cercas, J. (12 de marzo de 2016). Comprender a los terroristas. *El País Semanal*.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. Lima.

Comité Central del PCP-SL (mayo de 2016). ¡Viva el victorioso 36 aniversario de la pujante guerra popular en el Perú!. *Sol Rojo*. Recuperado de http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_201605.html

De Vivanco, L. (2018). Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista Chilena de Literatura*, 97, 127-152. Recuperado de

<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/49092/51594>

Degregori, C. I. (2009). Espacios de memoria, batallas por la memoria. *Argumentos. Revista de análisis social del IEP*, 3(4), 3-10.

Denegri, F. y Hibbett, A. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri, y A. Hibbett, *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 21-63). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Derrida, J. (2003). El siglo y el perdón [Entrevista con Michel Wieviorka]. En J. Derrida, *El siglo y el perdón seguida de Fe y saber* (pp. 7-39). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Drinot, P. (2007). El ojo que llora, las ontologías de la violencia y la opción por la memoria en el Perú. *Hueso Húmero*, 50, 53-74.

Fernández Bravo, L. (2015). *La memoria en (re)construcción: las representaciones de la violencia política en el proceso educativo peruano*. (Tesis de Maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Gálvez Olaechea, A. (2015). *Con la palabra desarmada. Ensayos sobre el (pos)conflicto*. Lima: Ediciones Fauno.

Gavilán, L. (2012). *Memoria de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Gavilán, L. (2019). *Carta al teniente Shogún*. Lima: Debate.
- Godoy, M. (2017). Alias Alejandro y Sibila, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, 6(7), 32-47.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Jelin, E. (2012 [2002]). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- León, I. (2015). El selfi audiovisual en búsqueda de los orígenes documentales en primera persona en América Latina. *Ventana indiscreta*, 13, 62-67.
- López, F. (2018). Alias Alejandro y Sibila: narrativas familiares y memoria histórica en el cine documental autobiográfico. En Centro de Documentación e Investigación del LUM (Ed.), *Juventud, memoria e identidad. Miradas generacionales sobre un pasado de violencia* (pp. 58-77). Lima: Lugar de la Memoria y la Inclusión Social.
- Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Grupo Editorial Gato Viejo.
- McCullough, R. (2016). ¿Puede ser travesti el pueblo?: testimonio subalterno y agencia marica en la memoria del conflicto armado. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 119-153). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Merino, R. (2017). El MOVADEF y la memoria ambivalente. El papel de la responsabilidad en la memoria de los jóvenes del MOVADEF. En Centro de Documentación e Investigación del LUM (Ed.), *Memorias del presente. Ensayos sobre juventud, violencia y el horizonte democrático* (pp. 194-210). Lima: Lugar de la Memoria y la Inclusión Social.
- Nichols, B. (1997 [1991]). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Trads. J. Cerdán y E. Iriarte). Barcelona: Paidós.
- Orosz, D. (2012). Entre dos fuegos. En Casimúsicos cine, *Sibila, un documental de Teresa Arredondo. Dossier de prensa* (pp. 4-5). Santiago de Chile.
- Pease, N. (25 de noviembre de 2017). Hay una memoria ‘salvadora’ en el fujimorismo pugnando por imponerse. M. Espinoza (Entrevistador). Lima. Recuperado de <https://larepublica.pe/domingo/1150274-hay-una-memoria-salvadora-en-el-fujimorismo-pugnando-por-imponerse/>
- Pérez Tello, M. (4 de setiembre de 2016). Marisol Pérez Tello: ¡En ‘El ojo que llora’ no hay piedras con nombres de terroristas! (Entrev. J. Chávez). *Exitosa noticias*. Recuperado de <http://exitosanoticias.pe/>

[marisol-perez-tello-en-el-ojo-que-llora-no-hay-piedras-con-nombres-de-terroristas/](#)

- Pinto, I. (2013). Sibila. *La Fuga*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/sibila/637>
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 57-75.
- Quílez, L. (2015). Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo. *Historia Actual Online*, 38(3), 57-69.
- Rancière, J. (2004). ¿Quién es el sujeto de los derechos del Hombre? *The South Atlantic Quarterly*, 103(2-3).
- Salazar, D. y Tamara, L. (2011). MOVADEF: rezagos de un fenómeno violento. *Revista Andina de Estudios Políticos*, 4. Recuperado de http://200.62.146.145/bitstream/handle/123456789/4673/revista_andina_de_estudios_politicos01n4_2011.pdf
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Sandoval, P. (2012). El genio y la botella: sobre Movadef y Sendero Luminoso en San Marcos. *Argumentos*, 5. Recuperado de <https://argumentos-historico.ipe.org.pe/wp-content/uploads/2014/04/sandoval.pdf>
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J. C., Hibbett, A. y Vich, V. (2009). *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J. y Vich, V. (2009). Juicio sumario de Ángel Valdez. En V. Vich, J. C. Ubilluz, y A. Hibbett, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (pp. 261-268). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ulfe, M. (2017). Dicen que el cóndor da vueltas, buscando... Tres relatos visuales sobre el conflicto armado interno peruano. En L. Kogan (Ed.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 115-127). Lima: PUCP.
- Ulfe, M. E. (2013). ¿Y después de la violencia qué queda? Víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú. Buenos Aires: Clacso.
- Ulfe, M. y Málaga, X. (2015). Los nuevos suplicantes del Estado peruano. En L. Huber, y P. Del Pino (Eds.), *Políticas en justicia transicional* (pp. 169-189). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mirar al familiar abyecto: lo fallido y lo incomprensible en dos documentales de la...

- Wiener, G. (25 de enero de 2018). Apología de la imbecilidad. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/politica/1175676-apologia-a-la-imbecilidad/>
- Williams, R. (1988). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Žižek, S. (2011). En contra de los Derechos Humanos. *Suma de Negocios*, 2(2), 115 - 127.

SILENCIOS FAMILIARES Y USO DEL TESTIMONIO EN EL DOCUMENTAL *SIBILA* DE TERESA ARREDONDO

Constanza Vergara
Universidad Alberto Hurtado, Chile

Sibila es el primer largometraje de la directora chileno-peruana Teresa Arredondo. Financiado por el Fondo Audiovisual y la Corporación de Fomento (Corfo) en Chile, y la Agencia de Cooperación española, el documental fue estrenado en cines en el año 2013. Previamente circuló por festivales y recibió importantes reconocimientos: mejor película en el Festival de Documentales de Santiago (Fidocs), premio de la competencia de Derechos Humanos en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici) y mención del jurado en los festivales de cine de Málaga y de Cartagena. Incluso, a poco de su estreno, el crítico Jorge Ruffinelli lo incluyó en su libro *América Latina en 130 documentales* (2012). Esta buena recepción internacional contrasta con la escasa circulación que la película ha tenido en Perú. De acuerdo a lo planteado por críticos peruanos como Pablo Malek (2016) y Mauricio Godoy (2017), Arredondo se ha negado a estrenar el filme allí, posiblemente, porque “el conflicto sociopolítico y memorial del país no es favorable a la difusión de trabajos así que cuestionan los conceptos establecidos de víctima/perpetrador” (Malek, 2016, p. 177).

Esto se debe a que en el filme Teresa indaga en la relación con su tía Sybila Arredondo, quien ha cumplido una condena de 15 años de cárcel, acusada de apología del terrorismo y de pertenecer al movimiento Sendero Luminoso. Aun cuando el conflicto armado interno terminó hace casi dos décadas, en la actualidad “No hay persona exmiembro de Sendero que tenga presencia aceptada en el foro público, excepto en los casos en que fueran menores de edad durante esos años” (Hibbett, 2019, p. 152). La razón de esto radica en que, según las

conclusiones finales del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú (CVR), el Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso (PCP–SL) fue tanto el causante del desencadenamiento del conflicto, como:

... el principal perpetrador de crímenes y violaciones de los derechos humanos tomando como medida de ello la cantidad de personas muertas y desaparecidas. Fue responsable del 54 por ciento de las víctimas fatales reportadas a la CVR. Esta cuota tan alta de responsabilidad del PCP–SL, es un caso excepcional entre los grupos subversivos de América Latina y una de las singularidades más notorias del proceso que le ha tocado analizar a la CVR (Conclusiones generales del Informe Final, 2003).

Esta excepcionalidad de la violencia de Sendero ha significado que, por ejemplo, uno de los discursos sociales más extendidos sea aquel de la *memoria de la salvación*, “esa narrativa orientada a justificar los crímenes del Estado en un contexto de inestabilidad social y donde, precisamente a causa de ello, se diluyen los límites entre el autoritarismo y la democracia” (Jave, 2019, p. 102). Desde este relato, se considera que el Estado no tiene que rendir cuentas por sus crímenes, ya que su actuar estaría justificado (p. 109) y ello se expresa, entre otros efectos, en que la ley de reparación para víctimas de violaciones a los Derechos Humanos excluya expresamente a las personas que pertenecieron a asociaciones subversivas (p. 98).

Este es el contexto peruano en el que se desarrolla *Sibila*. A pocos minutos del comienzo del documental, escuchamos la voz de la directora que dice:

Desde la noche que llamaron para decir que mi tía estaba presa, en casa no se habló más de ella. Para mí fue como si hubiera desaparecido. De a poco mis recuerdos de ella se fueron borrando y me quedé sólo con las imágenes que publicaban en la prensa. Pero en esas imágenes, no podía reconocerla.

Como veremos, la relación entre tía y sobrina estará en el centro del argumento del documental, así como el silencio familiar que ha marcado ese vínculo. Arredondo entrevista a familiares y registra largas conversaciones con su tía: ¿cuál es el objetivo de esas conversaciones?, ¿cómo es la puesta en escena de esos momentos?, ¿qué sucede al contrastar esas declaraciones con otras entrevistas y archivos? A partir del análisis de *Sibila*, en este capítulo me interesa reflexionar sobre el rescate del testimonio que se realiza en el documental. Mi propuesta es que desde la posición de sobrina es posible realizar una confrontación directa con los motivos e ideas de Sybila, y que es el propio proyecto del documental el que permite desarrollar una discusión ideológica en el interior de la familia.

Esta nueva posición, en la que familiares reflexionan críticamente sobre figuras vivas de su propia familia –y en la que también se deben considerar los documentales chilenos *El color del camaleón* (2017) de Andrés Lübbert y *El pacto*

de Adriana (2017) de Lissette Orozco¹ es reciente en la producción cultural de los países del Cono Sur. En ese sentido, Arredondo produce lo que Alison Landsberg (2004) ha llamado “memorias prostéticas”, un tipo de memoria que han hecho posible las nuevas tecnologías de la cultura de masas, entre las que identifica especialmente al cine, y que les permite a los espectadores forjar una relación experiencial con un pasado que no necesariamente experimentaron (p. 143). De acuerdo con Landsberg, desde sus inicios el cine ha ofrecido a los espectadores marcos sociales compartidos para que puedan experimentar a través de todo su cuerpo y sus sentidos historias y perspectivas distintas a las inmediatamente disponibles. Es más, señala que “la experiencia se ha convertido en un modo cada vez más importante de adquisición de conocimiento y esos tipos particulares de conocimiento simplemente no están disponibles en un registro puramente cognitivo” (p. 33).² De este modo, documentales como el estudiado en este capítulo permiten que nuevas generaciones y personas no implicadas de manera directa en las violaciones a los derechos humanos puedan no solo conocer la historia y formarse una opinión, sino también involucrarse y debatir al respecto.

OTRA SEGUNDA GENERACIÓN

“Buscamos definir a un grupo al interior de una generación que se caracteriza como ‘hijos e hijas’, entendiendo esta definición en el sentido amplio de ser hijos e hijas simbólicos de una época” dice Milena Gallardo (2015, p. 204) en un artículo en el que estudia la producción cultural de la posdictadura a partir del concepto de posmemoria. Algo similar propone Blejmar en la introducción de su libro *Playful Memories* (2016, s/p):

Even the artists and writers who are not descendants of the victims of the dictatorship studied here share with them a certain generational gaze characterized by a similar (playful) aesthetics and ethics of remembering. As a result,

1 *El color del camaleón* es un documental en primera persona, en el cual el director Andrés Lübbert (de origen belga) confronta a su padre, Jorge Lübbert, un exiliado de origen chileno, sobre su pasado como antiguo colaborador de la DINA. Por su parte, en *El pacto de Adriana*, Lissette Orozco examina críticamente las declaraciones de su tía Adriana Rivas, acusada judicialmente por haber participado en torturas y casos de desaparición forzada. De hecho, en una entrevista Orozco afirma que: “Yo le escribí y le dije: ‘Teresa, quiero ver tu película’. Para mí era muy revelador que una sobrina le hiciera un documental a su tía. Porque si bien la tía no fue parte del terrorismo de Estado, que es mi caso, el de Andrés [Lübbert] y de muchos más, sí fue enjuiciada y silenciada por su familia, y era un tabú hablar de ella. A Teresa le pasaba lo mismo que a mí, aunque nuestras protagonistas fuesen de bandos distintos, así que su película me sirvió full de referencia” (Angulo Daneri, 2018, párr. 10).

2 “the experiential has become an increasingly important mode of the acquisition of knowledge and that particular types of knowledge are simply not available on a purely cognitive register” (Landsberg, 2004, p. 33).

the phrase “arte y literatura de los hijos” (“art and literature of the children”) should be understood here in a broad sense.

En este capítulo voy a partir desde otro supuesto, ya que considero productivo interrogar las posibles diferencias que se observan al analizar este documental que trata sobre una tía. Me interesa que sea una sobrina y no la hija la que dirige este proyecto, porque entre ella y su tía existe una doble distancia: la del parentesco, ya no lineal, y la de la vida en otro país (Chile/Perú), por lo tanto, la posibilidad explícita de idealizar o recrear más libremente la figura de Sybila.

Así como en el ámbito de la literatura existen varias reflexiones sobre la literatura de hijos y el relato de filiación, desde la crítica cinematográfica anglosajona ya hace años que Jim Lane (2002) proponía pensar los “retratos familiares” como una versión del retrato autobiográfico, en el cual los cineastas inscriben su historia de vida dentro de una intersección más amplia de historias familiares (p. 95). Para este autor, el objetivo detrás de este tipo de películas es la búsqueda de razones o justificaciones que expliquen quiénes somos. En estos casos, la historia que cuenta la autobiografía tiene a la biografía familiar como referente obligado.

Si bien aportes como los de Gallardo (2015) y Blejmar (2016) consideran a los hijos más como una generación que como un grupo definido por su filiación, en muchos de los casos en los que se estudian los documentales de la segunda generación se analizan efectivamente producciones de hijos de desparecidos –tal es el caso emblemático de la argentina Albertina Carri y su película *Los rubios* (2003)–. En *La imagen justa* (2009), su estudio sobre cine argentino y política, Ana Amado escribe un capítulo titulado “Estrategias de memoria y filiación” que está dividido en dos apartados: “Del lado de los padres” y “Del lado de los hijos”. Esta última perspectiva analiza los documentales dirigidos por la generación que padeció en la infancia el enfrentamiento a la dictadura y que, como resultado de ello, perdió a alguno o a ambos padres. Las producciones a las que se refiere Amado son dirigidas por hijos de las víctimas de la violencia política (como la ya mencionada Albertina Carri, Nicolás Prividera o María Inés Roqué). En el caso que aquí me interesa, Teresa Arredondo no ha sufrido ninguna pérdida familiar ni desarrolla un proceso de duelo, y considero que es desde esta otra posición que podemos observar nuevas estrategias para la producción cultural.

A diferencia de lo que ocurre con el llamado cine de los hijos, que –como hemos visto– ha sido caracterizado por el uso de secuencias de reconstrucción (*reenactment*)³, así como por su manipulación y mezcla de materiales de archivo

3 Las secuencias de reconstrucción o reenactment son aquellas escenas que recrean sucesos ya ocurridos con elementos de ficción (por ejemplo, con actores). Son reconocibles para los

(Ramírez Soto, 2015), Arredondo reposiciona la centralidad de la voz y la palabra. Incluso utiliza el recurso del *talking head*⁴ más que el de la conversación en que directora y entrevistada están en el mismo plano. Si bien en este filme también veremos un variado uso de materiales de archivo (y también algunas reconstrucciones, sobre todo de sucesos de la infancia), en *Sibila* el conflicto y el nudo del argumento están contenidos en secuencias muy clásicas de testimonio en plano medio o primer plano, en las que la sobrina dialoga y confronta con su tía a través de la cámara.

Nos encontramos, entonces, ante un documental dirigido por una mujer de la segunda generación, quien en su rol de sobrina realiza una investigación sobre el pasado de su tía, su familia y sus países de infancia. Este es un film que toma la forma de una investigación sobre un pariente que se ha vuelto extraño, y que asume como punto de partida ese conocimiento limitado.

RETRATAR DESDE MI VOZ, MI MIRADA Y MI PRESENCIA

Catherine Russell (2011) propone el término “autoetnografía” para estudiar los documentales en primera persona que conciben a la identidad como un constructo cultural. Dice Russell:

La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance (párr. 4).

Esa implicación entre la historia familiar y los procesos históricos es especialmente explícita y directa en este documental. En su texto, la autora distingue tres posibilidades discursivas de la primera persona en el medio audiovisual: la del orador (voz en *off*), la del vidente (ser identificado como el origen de la mirada, es decir, la cámara) y la del objeto (mostrar la imagen de su cuerpo). En *Sibila* la directora utiliza estos recursos para construir la puesta en escena: habla desde una primera persona muy marcada; solo la vemos en un fugaz plano del documental (Imagen 1), pero escuchamos su voz e identificamos varias veces su mirada con la cámara.⁵

espectadores, quienes entienden que se trata de la repetición ficcionalizada de un hecho del pasado.

4 Se llama *talking head* al encuadre en el que un sujeto aparece en primer plano hablando directamente a la cámara.

5 Significativamente, vemos su imagen con la cámara reflejada en un pequeño espejo cuando visita la celda de su tía en la cárcel.



Imagen 1: Teresa Arredondo detrás de la cámara en su documental *Sibila*.

En *Sibila*, la directora se propone hacer una película para entender mejor qué sucedió con su tía Sybila Arredondo, hermana de su papá, quien fue detenida tres veces por la policía peruana y finalmente cumplió 15 años de condena en Chorrillos por “traición a la patria y apología del terrorismo”.⁶ El papá de Teresa es chileno y fue miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR. Tuvo que salir del país en el contexto de la dictadura y se fue a Perú, donde ya vivía su hermana Sybila, viuda del conocido escritor José María Arguedas. Nacida en Lima de madre peruana y luego criada en Chile, Teresa nos narra una vida dividida entre distintos países y familias con ideologías opuestas.

Desde su título, el documental parece proponernos una versión no exacta de la tía Sybila. El cambio de la y por la i en el título *Sibila* introduce no solo un significado mitológico (“mujer sabia a quien los antiguos atribuyeron espíritu profético” es la definición propuesta en el Diccionario de la Real Academia Española), sino también la noción de un punto de vista específico sobre el sujeto, porque el documental no coincide del todo con la persona, no se establece una identidad entre nombre y protagonista (en los términos que propone Lejeune en *El pacto autobiográfico* (1993)). Sobre su presencia explícita en el filme, la directora dice en una entrevista:

6 Esa detención ha sido descrita en la elogiosa biografía que Mónica Echeverría escribió sobre Sybila: “en 1990 fue nuevamente, por tercera vez, privada de libertad, siempre sin cargos específicos, pero esta vez fue definitivo, aunque fuera juzgada por tribunales ‘sin rostro’ y jueces sin identidad conocida. . . fue condenada a doce años de cárcel por un tribunal sin rostro, por su mera presencia física en el edificio en que varios miembros de esta organización [PCP-SL] fueron detenidos por la policía” (2018, p. 64).

Yo cuando tuve la idea de realizar el documental sobre Sybila, mi idea era hacer algo biográfico sobre ella y ya está. Yo no me incluía en el proyecto. Toda la primera época de pensar el documental era sobre ella, sobre su vida, sobre su historia. Pero de a poco me fui dando cuenta [de] que yo debía aparecer porque tenía un fuerte significado personal. Pero de eso me fui dando cuenta a medida que iba pensando la película. Porque sí, igual tenía que ver con lo que me había pasado a mí. Bueno, de hecho hay gente que me dice que la película debería llamarse Sibila y yo, no solamente Sibila (Morales, 2012, párr. 6).

En el documental se muestra un ir y venir entre los recuerdos de la infancia, las entrevistas a los familiares (la madre, el abuelo, los primos, el padre) y los archivos de noticiarios y de diarios sobre el caso de Sybila. Mientras observamos un primer plano de fotos familiares en blanco y negro que van siendo colocadas en un panel, se ven las manos de Teresa que las arregla y su voz en off dice:

Crecer entre dos familias con posiciones tan distintas me llenó de contradicciones. Las decisiones políticas de mi papá y de mi tía determinaron el recorrido de nuestra familia, nuestros lugares, los temas. Tengo la sensación de que durante esos 15 años que Sybila estuvo presa, nuestra relación quedó detenida. Ahora me gustaría conocer lo que vivió y acercarme a sus razones.

Existe el deseo de reconocer a su tía y recuperar un vínculo perdido, recuperar este tiempo de lejanía. Tal como propone Wolfgang Bongers (2016):

... el contrapunto entre estas dos voces –la voz personal de Teresa frente a la voz pública y televisiva de los periodistas políticos– y los tipos de archivo–uno de dominio público y masivo y otro intimista y familiar– es una figura que se repite en varios momentos del film (p. 135).

Esa es una acertada descripción para la primera parte de la película, pero a partir de la segunda parte, una vez que la producción se ha trasladado al pueblito francés donde reside Sybila, casi todos los planos giran alrededor de ella y su vida doméstica. En la primera mitad todo nuestro conocimiento sobre Sybila está mediado: los familiares hablan sobre ella, se buscan noticias que la mencionen entre los archivos de periódicos, se revisan los noticiarios y se entrevista al abogado de su caso judicial. Recién a partir de la segunda mitad accedemos más directamente a la protagonista. Es en ese contexto en el que se desarrollan las conversaciones y enfrentamientos entre tía y sobrina. Como se verá en el siguiente apartado, más que el juicio a la figura de Sybila, me interesa explorar el modo de construir esta memoria prostética que propone la directora.

SIBILA: INTERROGAR A LA FAMILIA

“¿Cómo era mi relación con Sybila?” le pregunta Teresa a su mamá. Mientras, en la casa paterna, la escuchamos decir “¿Por qué tú nunca más me hablaste de

la Sybila a mí, siendo tu única hermana?”. Teresa rompe un prolongado silencio familiar haciendo preguntas directas a sus padres, a sus primos, a sus abuelos. Visita a cada uno en sus casas y, en medio de un ambiente íntimo y relajado (donde los vemos cocinando, limpiando o revisando fotos), vuelve a tocar el tema que todos han preferido evadir:

Teresa: Los recuerdos que tengo de chica-chica de la Sybila son todos en relación a la Matilde [abuela]. No me acuerdo nunca de que mi papá me haya dicho algo, de que tú me hayas dicho algo, de que alguien me haya explicado algo, nada. Tengo la idea de que siempre que íbamos a la casa de la Matilde, se hablaba de la Sybila.

Mamá: Y así era.

Teresa: Y entonces para mí la Sybila era como un mito. No la sentía yo mi tía, la sentía como un mito. . . La figura de la Sybila era para mí un misterio.

A través del proyecto del documental, Teresa pretende desentrañar ese misterio y volver a familiarizarse con el mito de su tía. “Sybila era muy cariñosa contigo. Te encantaba estar con ella, conversabas mucho con ella y a ella le gustaba, porque tú hablabas como más grande. . . Y te decía ‘cuando tú seas grande, vas a ser mi secretaria’” le cuenta la madre. Para retomar esa relación con su tía que alguna vez fue tan afectiva y cercana, la directora acude primero a los archivos oficiales y a las versiones de sus familiares, quienes la ayudan a delinear la historia y personalidad de Sybila. Es así como aprendemos sobre su vida en Chile, su llegada a Perú (enamorada de José María Arguedas) y su decisión de quedarse en dicho país.⁷ En estas conversaciones es fácil identificar a Teresa con la cámara, ya que varios miembros de la familia le hacen contrapreguntas. En esos casos, vemos a los entrevistados guardar silencio en señal de escucha atenta a la voz de la directora que viene desde fuera del campo. Ella hace las preguntas, pero también opina y participa de los relatos familiares. Dice Arredondo en una entrevista:

... la cámara en Sibila la hago la mayoría de las veces yo, por un tema de crear una intimidad con mi familia. (...) Al principio era yo con la cámara sola y los micrófonos, luego era yo con una sonidista que además era muy amiga de mi familia, entonces se provocó algo muy familiar. Sólo al final tuve un director de foto para tener imágenes de Perú, algunas grabaciones de algunas personas

⁷ Tanto en la carta de despedida como en el testamento que deja Arguedas, sus deseos son muy claros: dice en la primera, “¡Quédate en el Perú! Nuestro amor es uno solo con el amor a este país tan encantador y algo terrible, de tanto poder y cadenas. A través mío aprendiste a amar su música y danzas, su campesinado quechua, tan dulce, tan puro e inquebrantablemente fuerte” (citado en Echeverría, 2018, p. 42); mientras que en el segundo escribe “Expreso mi anhelo de que mi esposa Sybila se quede en el Perú, donde creo que puede cumplir tareas más importantes que en su país de origen, Chile” (p. 44).

de allá fue con cámara de él, porque eran personajes que no necesitaban de la intimidad, como el abogado de Sybila (Morales, 2012, párr. 11).

El documental se compone de materiales heterogéneos que se suceden a menudo a través del fundido a negro. De esa forma podemos ver en una misma secuencia el primer plano de titulares de prensa y luego otros en súper 8 de rincones de la casa de su abuela Matilde. El montaje y la voz en *off* subrayan esta tensión entre una versión oficial y pública de Sybila y otra privada y familiar. Los recuerdos borrosos también son acompañados por imágenes que insinúan una visión subjetiva: en una visita a la cárcel lo que vemos es una imagen granulosa, en una cámara que se percibe en mano, es más lenta y que se detiene en pequeños detalles como luces y sombras en los muros o fragmentos de alambrados. Mientras vemos eso, escuchamos la voz de Teresa que dice:

Me acuerdo que fue en diciembre, pero no me acuerdo cuántos años tenía. Estaba nerviosa, porque nunca había estado en una cárcel. Atravesé varias rejas, hasta llegar al patio donde estaba ella. Sonreía, tenía un vestido de verano amarillo y la misma larga trenza que le había visto en tantas fotos. No recuerdo de qué hablamos, pero Sybila no se parecía a la mujer que yo esperaba encontrar. Esa fue la única vez en 15 años en que fui a visitarla.

De este modo, la película es, entonces, tanto un intento por comprender las decisiones de su tía, como un ejercicio de puesta al día, de actualización, en el cual el vínculo ya no depende de la voluntad y buena disposición de los padres.

Sybila se estructura claramente en dos partes: una primera en la que Teresa asume el *voice over*⁸ y conversa con miembros de su familia (mamá, papá, tío, abuelo, primos) sobre Sybila y los años del conflicto armado interno en Perú, y una segunda, en la que se instala en un pueblito de Francia a conversar con su tía. En uno de los primeros diálogos entre ellas que vemos en cámara dicen:

Teresa: Sybila, ¿y tú te has preguntado alguna vez cuál es la razón por qué yo hago este documental?

Sybila: Mira, yo tengo la esperanza de que es porque tú quieras saber verdades que desconoces, o situaciones históricas, o porque me quieras convencer (bueno, eso no lo había pensado, pero ahora lo estoy pensando), me quieras convencer de la necesidad de que yo pida perdón o algo así, ¿no?

Y Sybila no está muy lejos de una síntesis de lo que será el documental una vez finalizado: tanto una investigación histórica como una indagación en los silencios familiares y en las reflexiones actuales de su tía. Los planos que sitúan a Sybila como *talking head* son tensos, porque las preguntas de Teresa

⁸ *Voice over* o voz en *off* es la voz no diegética del documental, aquella que se agrega con posterioridad a los hechos filmados y que narra desde un tiempo y lugar diferentes a lo que vemos en pantalla.

van mostrando cada vez más una posición política diferente a la de su entrevistada –por ejemplo, cuando le plantea: “¿tú estás de acuerdo con que Sendero Luminoso era un grupo terrorista?”. Esta tensión se va acumulando en la segunda mitad del filme, pero el montaje nos da un respiro al interrumpir los planos cerrados con imágenes muy bucólicas de Sybila paseando por el campo o mirando la lluvia a través de una ventana. En estas escenas no hay música extra-diegética, se escuchan pajaritos en los alrededores y se construye un contrapunto muy fuerte a la conversación puertas adentro, que es pesada y densa. Eso crea un ritmo singular para el último tercio del filme.



Imagen 2: Sybila Arredondo expresando su desacuerdo con las ideas de su sobrina Teresa en el documental *Sibila*.

Al principio, las preguntas de Teresa apuntan al silencio de la familia, pero poco a poco abordan aspectos del conflicto armado interno y los cargos que llevaron a Sybila a la cárcel. Además de discutir sobre la denominación de “terorista” para Sendero Luminoso y no coincidir en la definición de “victima” que cada una utiliza, los diálogos también revelan los desacuerdos entre tía y sobrina en el tono de voz cada vez más ofuscado y en las frecuentes interrupciones que hacen cuando formulan contrapreguntas a su interlocutora. El diálogo final es muy indicativo de esto:

Teresa: Toda la gente con la que yo hablé, de alguna manera me decían “no, seguramente Sybila ahora ha tenido tiempo de pensar, de reflexionar”.

Sybila: Ha tenido tiempo de pensar (irónica).

*Teresa: Y ha hecho una evaluación de lo que vivió y de lo que pasó. En ese sentido, yo pensé que a lo mejor tu evaluación **a** iba a ser más negativa hacia el proceso de la guerra popular, como tú le llamas, en el Perú.*

Sybila: Yo no me llamo así, la llaman todos los científicos. No, es que eso es ingenuidad, pero no importa, yo lo siento, porque nosotros hemos sido criados en la religión católica.

Teresa: Pero ¿qué es ingenuidad?

Sybila: Pensar que un proceso de guerra popular se puede enjuiciar así, pss “eso es una cosa que ha sido mala”, ¿por qué?, ¿por qué ha sido mala? Al contrario, ha sido un intento de cambiar algo que está mal, que está matando niños, que está evitando que la gente dé toda su fuerza para hacer que esos habitantes de la nación tengan una vida mejor. . . Si yo hubiera visto que eso era injusto, que luchar por cambiar un estado de podredumbre en el país era injusto, yo no hubiera participado.⁹

Teresa: Hemos conversado, hemos hablado y yo sigo sin entender tu posición.

Sybila: No importa, Teresita, algún día, algún día... Las cosas se van comprendiendo también. Mira, yo tengo 75 años y cuánto habré vivido.

Teresa: ¿Tú crees que algún día yo voy a entender mejor lo que estamos hablando ahora?

Sybila: Depende de lo que te toque vivir.

La última afirmación que Teresa hace en el documental es esa: “yo sigo sin entender tu posición”, y ese “depende” de Sybila se extiende a todos los espectadores, porque estas son las palabras que cierran el filme. Mientras que en la primera parte las reflexiones de Teresa son abundantes, en la segunda, la voz en off desaparece: solo escuchamos a la directora cuando interviene en las conversaciones desde fuera de campo, pero no con un comentario agregado en el montaje. Ella afirma que “Esto implicaba no tener la posibilidad de hablar posteriormente, y de generar así un relato que no se dio en ese momento” (Koza citado en Mauricio Godoy, 2017, p. 44). Esta decisión es especialmente relevante al final de la película, ya que luego de la confrontación entre tía y sobrina, Teresa elige no quedarse con la última palabra: no interpreta ni comenta los argumentos de su tía. Lo último que escuchamos es a Sybila cantando en quechua la misma

9 En su estudio sobre testimonios peruanos posconflicto, Denegri e Hibbett (2016) afirman que los de la cúpula dirigente de Sendero responden a una estructura uniforme en la que, entre otras cosas, “concluyen con una explicación lógica de la “guerra popular” como un fenómeno que respondería a la violencia estructural de la historia nacional . . . Prevalece en estos testimonios el tono profético y a la vez defensivo de los informantes dentro de un lenguaje rigurosamente racionalista que pretende ocultar todo asomo de congoja o angustia, tan común en los otros testimonios, y que se cuida de no manifestar las incoherencias y los anacolitos propios del acto de testimoniar” (p. 40).

canción que Arguedas cantaba cuando ella se enamoró de él. De esta forma, aunque la sobrina no logró captar el arrepentimiento de su tía en cámara, sí termina ofreciendo un argumento para redimirla: su incuestionable amor por Perú y su gente; un país adoptivo que tomó como propio, al que descubrió de la mano de Arguedas y en el cual eligió permanecer después de enviudar.¹⁰

CONCLUSIONES

Teresa Arredondo se reencuentra con su tía cuando esta sale de la cárcel. No vemos los juicios que se hicieron contra Sybila, pero el filme se refiere a ellos como una narrativa que acompaña y organiza el relato íntimo.¹¹ En ese sentido, este no es un documental de denuncia. Es relevante que el filme no tenga abiertamente por objetivo contradecir la verdad judicial ni denunciar la falta de debido proceso. Los abogados, las causas judiciales y los archivos oficiales están ahí, acompañando el desarrollo del documental, tensionando el diálogo en privado.

Parece que la directora se sitúa desde una doble confianza: en la perspectiva que da el paso del tiempo y en el cine como dispositivo de conocimiento y de revelación de verdades. Eso es lo que muestra en su *performance* como directora y sujeto del documental: una nueva interpretación de la historia familiar gracias al mismo hecho de filmar una película. Por eso es relevante que esos principios no se alcancen y que el propio filme escenifique lo inalcanzable de esos propósitos. Por ejemplo, en este proyecto de hacer un documental en primera persona sobre la vida de su tía se trasluce un deseo de identificación que no se llega a completar. Sybila deja de ser un mito y se convierte en un sujeto con sus propias ideas, su propia personalidad y sus propias historias. Sybila argumenta y es firme en su posición; no teme a la confrontación y Teresa no logra recuperar la cercanía infantil que anhelaba.

Lo que esta sobrina busca a través del abundante uso del *talking head* no es un testimonio usual, en el sentido de discurso de un testigo: no espera que Sybila relate hechos, establezca cronologías ni denuncie situaciones de abuso. Más bien, lo que se espera de Sybila es algo similar al examen de conciencia de la confesión: una reevaluación de su experiencia previa, de su actuar; Teresa espera que, con el paso de los años, su tía se haya arrepentido o haya matizado sus opiniones y lealtades previas. Es lo que Denegri e Hibbett (2016) han llamado “el buen recordar”, que “aspira a la comprensión, la purificación y a la ‘redención’

10 Me parece que estos argumentos finales matizan algunas de las críticas que José Carlos Agüero señala en su libro Los rendidos (2015): “Tantos años y seguir siendo un pretexto para performances banales de aparente comprensión. Todos podemos hablar de estas personas porque nos hace mejores hablar de ellas. Porque puestos a su lado, resplandecemos y se ve mejor nuestra bondad” (p. 35)

11 Para saber más sobre la biografía de Sybila Arredondo y su vida en la cárcel, véase Echeverría (2018).

(cristiana) final” (p. 31). No es de extrañar que el documental no alcance su objetivo inicial y tenga un final abierto, porque la realidad no se cierra en un tercer acto como el imaginado en un guion. Al desafiar el mandato familiar de silencio y el estatal de exclusión de militantes y simpatizantes de Sendero Luminoso, el impulso inicial de Teresa Arredondo es hilvanar una narrativa de reconciliación familiar que actúe como posible sinédoque para la memoria colectiva. Si hay algo que este documental nos muestra es lo complejo de ese proceso, así como que no se trata de buenas intenciones, sino de la necesidad de una profunda reflexión política y social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agüero, J. C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de estudios peruanos.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Angulo Daneri, T. (4 de octubre 2018). Conversamos con Lissette Orozco, la directora chilena del impresionante documental “El pacto de Adriana”. *Programa Ibermedia*. Recuperado de: <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/lissette-orozco-la-directora-chilena-del-impresionante-documental-el-pacto-de-adriana/>
- Arredondo, T. (2012). *Sibila* [Película]. Chile: Casimúsicos.
- Blejmar, J. (2016). *Playful memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. doi 10.1007/978-3-319-40964-1
- Bongers, W. (2016). *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Frankfurt: Peter Lang.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). Conclusiones generales del Informe Final. Recuperado de <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VIII/CONCLUSIONES%20GENERALES.pdf>
- Denegri, F. e Hibbett, A. (Eds.). (2016). *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo editorial PUCP.
- Echeverría, M. (2018). *Acero y paloma. Relato de una mujer libre en cautiverio*. Santiago: Catalonia.
- Gallardo, M. (2015). Postmemoria y cine documental. Imágenes poéticas en *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló. En A. Salomone (Ed.), *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)* (pp. 197-218). Buenos Aires: Corregidor.
- Godoy, M. (2017). Alias Alejandro y Sibila, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, 6(7), 32-47.

- Hibbett, A. (2019). La problemática centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana. En L. de Vivanco y M. T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 150-165). Berlín: Iberoamericana/Vervuert.
- Jave, I. (2019). Memorias negadas: el proceso político de la justicia transicional en Perú. En L. de Vivanco y M. T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 95–110). Berlín: Iberoamericana/Vervuert.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lane, J. (2002). *The autobiographical documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Lejeune, P. (1993). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lübbert, A. (2017). *El color del camaleón* [Película]. Chile/Bélgica: Blume/Mollywood.
- Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias. Producción cultural sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Grupo editorial Gato Viejo.
- Morales, M. (2012). Entrevista a Teresa Arredondo, directora de *Sibila*. *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. Recuperado de <http://www.cinechile.cl/entrevista-103>
- Orozco, L. (2017). *El pacto de Adriana* [Película]. Chile: Salmón producciones.
- Ramírez Soto, E. (2015). Traveling Memories. Women's Reminiscences of Displaced Childhood in Chilean Postdictatorship Documentary. En C. Gledhill y J. Knight (Ed.), *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future* (pp. 139–150). Ed. Chicago: University of Illinois Press.
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar.
- Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. *La fuga*, Dossier *Interiores*. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

AMÉRICA CENTRAL

SILENCIOS QUE HIEREN: LA PRESENCIA ESPECTRAL DEL PASADO EN LA FICCIÓN CENTROAMERICANA DE LA GENERACIÓN DE POST-GUERRA

Magdalena Perkowska

City University of New York, Estados Unidos

Le mort hante le vif. Il re-mord (morsure secrète et répétée).

Histoire et psychanalyse, Michel de Certeau,

Aprender a vivir con los fantasmas

Espectros de Marx, Jacques Derrida

Los acuerdos de paz de El Salvador (1992) y Guatemala (1996), y el final de la guerra de la Contra en Nicaragua (1989) marcan el término de los conflictos armados internos y el inicio de un periodo transicional que conduce a la institución de una “democracia minimalista” (Arias, 2007, p. 5) y de unos proyectos de reconciliación nacional que se cimientan en la evasión de la responsabilidad por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante las guerras internas. Ante los pactos de silencio y las “tecnologías de la desmemoria” de la “máquina oficial” (Richard, 2000, pp. 9-10),¹ la literatura, el cine y la fotografía centro-americanos efectúan un trabajo de la memoria y del duelo postergado y (de) negado, explorando diversas formas en que el trauma, la memoria y el duelo se dramatizan y materializan en las “simbolizaciones intensivas del arte y de

1 Los discursos oficiales han sido contextualmente distintos en Nicaragua, Guatemala, El Salvador. Lo que los une son las ideas de la democracia de los acuerdos, la reconciliación (Richard, 2000, pp. 9 y 10) y las “tecnologías de la desmemoria” (Richard, 2000, p. 10).

la literatura” (Richard, 2000, p. 10).² Los críticos centroamericanos no han tardado en subrayar la función política de estas batallas de la memoria y el papel que desempeñan las producciones literarias y visuales en su desenvolvimiento. Werner Mackenbach (2012), por ejemplo, sostiene que

... las prácticas narrativas ocupan un lugar estratégico [en] la lucha contra el olvido y por el derecho a la memoria, su articulación, publicación y divulgación se ha transformado en un requisito fundamental para poder pensar y construir un futuro de convivencia de las sociedades centroamericanas (p. 231).

Alexandra Ortiz Wallner concuerda con esta idea en *El arte de fencionar: la novela contemporánea en Centroamérica* (2012) cuando observa que “el acto de traer a actuar a la memoria al presente” mediante la narración toma parte en “la aspiración a construir un archivo de la represión y crear una participación colectiva en la conformación de las políticas de la memoria” (p. 159).

Si la dimensión memorística de la producción cultural centroamericana es incuestionable, no deja de importar quién y qué recuerda, qué tipo de relación temporal se establece entre estas memorias y sus referentes y cuál es el lugar de enunciación de los sujetos que toman la palabra. Estas consideraciones resultan particularmente relevantes si comparamos la producción literaria y filmica centroamericana con la de otros países del continente, cuyas historias políticas y políticas de la (des)memoria presentan ciertas semejanzas con los contextos que encontramos en El Salvador, Guatemala y Nicaragua. Me refiero a Argentina, Chile y Uruguay, aunque una comparación con el Perú y Colombia también permitiría identificar unos nudos relationales muy elocuentes.

Una primera observación que se impone al contrastar la creación posttraumática del Istmo con la del Cono Sur es que la cantidad de textos o cintas producidos por autores o directores que nacieron y crecieron durante las guerras centroamericanas, cualquiera que haya sido el rol de sus padres en estos conflictos, es limitada y de aparición muy reciente. La “literatura o el cine de los hijos”, que ocupa hoy un lugar prominente en el campo cultural argentino y se está desarrollando en el chileno y uruguayo, no se ha instaurado en el área centroamericana y tampoco es relevante como una categoría crítica en el campo cultural centroamericano.³ Esto se debe, en mi opinión, a tres factores: la forma específica de

2 Beatriz Cortez estudia el duelo postergado en el ensayo “Memorias del desencanto: El duelo postergado y la pérdida de la subjetividad heroica” (2012).

3 En la introducción a un número especial de la revista Alter/nativas, dedicada a las tramas y batallas de la memoria en América Latina, Teresa Basile y Abril Trigo (2015) subrayan el hecho de que los H.I.J.O.S. en Argentina (1995) transformaron la narrativa de los organismos de derechos humanos y renovaron la producción cultural dedicada a la memoria y la política de la memoria: “Con sus producciones en cine, fotografía y literatura innovaron la escena cultural abriendo los ‘trabajos’ de la memoria (Jelin, 2002) tanto hacia una lectura de la militancia como hacia el mundo de la afectividad, de la interioridad de la vida familiar y del hogar rasgado por el terror estatal (...) que ellos

la violencia en Centroamérica, empleada a menudo en contra de comunidades enteras, incluidos los niños y bebés; la posición social y la identidad étnica de las víctimas (indígenas y campesinos de zonas rurales remotas); y, en relación con lo anterior, la marginalidad de las víctimas con respecto a la cultura letrada, su *habitus* mnemónico y el capital simbólico.⁴

Apenas un puñado de textos podría clasificarse como trabajo de la memoria de aquellos que nacieron y/o crecieron en el transcurso de la guerra. ¿Cómo llamarlos, dado que ni el término “hijos” ni el de “segunda generación” o “generación de posmemoria” (Hirsch, 2012) denota su posición particular con respecto a la cronología histórico-política de los acontecimientos pasados y las acciones de los movimientos de derechos humanos? La designación “generación 1.5”, con la que Susan Rubin Suleiman (2002) se refiere a los sobrevivientes del Holocausto que padecieron la guerra y el horror de la Shoah cuando eran niños, sin captar y comprender el significado de los sucesos y sufrimientos en torno a ellos (p. 277), sería útil si no estableciera un vínculo directo entre sobreviviente y víctima. Por tal motivo, siguiendo a Ana Ros (2012), quien emplea el término “generación posdictadura”, propongo usar la designación generación de *post*-guerra para los creadores centroamericanos que abordan el tema de las/sus infancias como una experiencia afectada por la guerra. Al respecto, Ros (2012) define la generación posdictadura en un sentido amplio, como “those who grew up under military regimes. The political situation affected all of them, regardless of their degree of understanding of current events, and regardless of their family’s relation to politics” (p. 4). La generación de *post*-guerra denotaría, por consiguiente, a los nacidos durante la guerra o poco antes, cuya infancia fue afectada de modo directo o indirecto por los acontecimientos políticos e históricos, independientemente de la ideología y conducta de sus padres. La letra cursiva del prefijo *post* señala la conexión entre el pasado y el presente, la pervivencia del legado traumático de la guerra en la vida adulta que correspondería a la época de la transición o la posguerra, y al momento de la escritura.⁵ La guerra y la violencia pretérita serían un remanente, una huella dolorosa y activa, pero

mismos experimentaron durante su niñez, explorando de este modo el lugar de la infancia en la coyuntura de los 70. Apostaron a una lengua irreverente, al empleo de la parodia y la autoparodia, a la incorrección política, al quiebre de la autoridad del testimonio y de las certezas de la memoria, rebelándose ante los discursos fosilizados de la memoria” (p. 8). Jordana Blejmar estudia en detalle esta poética irreverente y lúdica de la memoria en *Playful Memories* (2016).

4 Tomando en cuenta estos factores y las características del terrorismo de Estado en El Salvador y Guatemala, sería interesante desarrollar una comparación con países como Colombia y Perú.

5 La adecuación del término “posguerra” ha sido debatida por la crítica centroamericana. Véase, a modo de ejemplo, Cortez (2009, pp. 23-25), Mackenbach (2004) y Ortiz Wallner (2002). Lo usaré en un sentido estrictamente cronológico, reservando la grafía *post*-guerra para referirme a la acepción generacional.

no siempre consciente y simbolizable, que un evento del presente o una necesidad afectiva avivaría, obligando a excavar en la memoria para (tratar de) entender.

Al igual que en las memorias de infancia en general y en la literatura de los hijos en particular, en los relatos centroamericanos de la generación de *post-guerra*, un(a) narrador(a) adulto/a evoca la experiencia de su infancia atravesada por la violencia de la historia, una violencia cuyas causas y efectos el personaje infantil del pasado no entendía, pero absorbía a través de los sentidos y experimentaba por medio de los afectos. Sus memorias suelen concentrarse en una imagen, una escena, un sonido o una persona, significantes de un sentido impreciso y elusivo, de un “unthought known” (Bollas, 1987, p. 4); significantes que obsesionan y vuelven, exigiendo una explicación de ese extraño y siniestro vacío lleno de cosas.

En el cine, la memoria traumática de los niños sobrevivientes de la violencia se plasma en *Voces inocentes* del mexicano Luis Mandoki (2004; película basada en la experiencia del salvadoreño Óscar Torres); *Palabras mágicas: para romper un encantamiento*, (2012), de la nicaragüense-española Mercedes Moncada; *Princesas rojas* (2013), de la costarricense Laura Astorga; *Los ofendidos* (2016), de la salvadoreña Marcela Zamora; *El buen cristiano* (2016), de la guatemalteca Izabel Acevedo; *Heredera del viento* (2017), de la nicaragüense Gloria Carrión y *Los gigantes no existen* (2017), un filme del español Chema Rodríguez basado en la historia de Jesús Tecú Osorio, sobreviviente de la masacre de Río Negro (Baja Verapaz, Guatemala, 13 de marzo de 1982). En la ficción, el pasado violento vivido durante la infancia regresa en los relatos del guatemalteco Eduardo Halfon en *Mañana nunca lo hablamos* (2011), y en las novelas *Dios tenía miedo* (2011), de la salvadoreña Vanessa Núñez Handal; *Puente adentro* (2015), del guatemalteco Arnaldo Gálvez Suárez; *Huérfanos del tiempo destruido* (2015) del nicaragüense Luis Enrique Duarte (2015) e *Ita* (2018), de la guatemalteca Mónica Albizúrez. Al igual que en la literatura de los hijos, en la que Jordana Blejmar (2016) destaca un giro autoficcional, los autores y directores del Istmo fusionan elementos autobiográficos, memoria, historia e invención, para crear un entramado ficcional-documental (o testimonial) que posa una mirada distinta sobre aquel tiempo, intentando entenderlo y entenderse, porque esta interrogación de un pasado que no se va, vuelve y, a menudo, asedia, es también la de un sujeto y una subjetividad en el presente.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en Argentina, en Centroamérica los relatos literarios sobre la niñez marcada por el trauma de la historia no elaboran la perspectiva de las víctimas del terrorismo de Estado.⁶ Como sucede

6 El cine centroamericano ofrece un panorama distinto: los personajes de las películas son hijos de padres militantes, o son sobrevivientes de las masacres y otras formas del terrorismo del Estado.

con frecuencia en Chile, los autores centroamericanos cuyas obras examino, no son familiares de víctimas (los asesinados, desaparecidos, torturados) de las dictaduras y guerras internas, y tampoco lo son sus personajes. Halfon, Núñez Handal, Gálvez Suárez, Duarte y Albizúrez narran historias de niños y niñas, cuyos padres pertenecían a la clase media o a la burguesía empresarial y optaron por la “neutralidad”, la indiferencia, o incluso la complicidad o colaboración directa con el terrorismo estatal. Desde este lugar de enunciación y en contraste con los hijos de las víctimas que, en Argentina y, en algunos casos también en Chile, narran desde una pérdida irrecuperable, estos autores recurren a la escritura para conjurar lo que Gabriele Schwab (2010) llama “*unprocessed toxic knowledge*” (p. 28) y/o “*unwitting complicity*” (p. 34). Los personajes de sus (auto)ficciones examinan el pasado movidos por la inquietud, la ansiedad, la culpa, la vergüenza o el dolor que provocan las memorias afectivas latentes y el silencio que las rodea.

El silencio es, en efecto, el motivo y móvil primordial de estas ficciones. En *Dios tenía miedo*, la protagonista ve en el silencio que sus padres cultivan en la posguerra una continuación del *percepticidio* (Grinberg Pla, 2016, pp. 143-146; Perkowska, 2017a, pp. 609-610) y del silencio de complicidad que ellos y los demás miembros de su clase social practicaron antes y durante la guerra. En “Mañana nunca lo hablamos”, el último relato del libro homónimo de Halfon (2011), la escritura es una respuesta simbólica a una “*inocente*” pregunta infantil que capta con sagacidad una de las dolorosas contradicciones de la historia guatemalteca y que es silenciada por la respuesta del padre. La protagonista de *Ita* se confronta con el silencio en torno a la guerra y al abandono de la casa y la familia por parte de su madre, hechos que traumaron su niñez y regresaron en forma de una neuropatología en su adultez. *Puente adentro* (2015) narra la historia de un padre asesinado en 1989 en la Ciudad de Guatemala, y de su hijo, quien más de 20 años después, trata de entender las causas de ese asesinato y explicarse el sentido de la última imagen que guarda de su padre vivo –el cuerpo convulsionado por el llanto, la camisa cubierta por una explosión de sangre–, una imagen traumática y rodeada de un silencio absoluto por parte de la madre del niño y otros familiares. El silencio encubre la guerra en *Huérfanos del tiempo destruido*, cuyos personajes están condenados a crecer entre la violencia y la indiferencia. En *Los ofendidos*, Marcela Zamora rompe con tacto y amor el largo silencio de su propio padre para conversar con él, otros torturados y un torturador sobre los traumas de la represión en El Salvador, cuya realidad le fue denegada durante décadas.

Sin distinguir entre el silencio y el callar (Herrera, 2018, p. 6),⁷ Elizabeth Jelin (2002) sostiene que el silencio es la contracara del olvido (p. 31). Está ligado al

7 En su estudio sobre *Silencio y psicoanálisis* (2018), Alfonso Herrera define el silencio como “la palabra [que] falta o no acude”, mientras el callar es “la palabra retenida” (p. 6). El silencio es, entonces, “querer decir” y el callar es un “silencio cifrado” (p. 21). Todas las instancias a las que

temor en contextos de represión por parte de regímenes dictatoriales; después de las catástrofes sociales, a la necesidad de encontrar un *modus vivendi* con vecinos cuya colaboración o consentimiento tácito reforzaron la violencia institucional. Del mismo modo, está conectado a la obligación de proteger a las personas que tuvieron que tomar decisiones o actuar en situaciones límite; al deseo de no herir a otros y, por este motivo, no contar recuerdos traumáticos ni trasmitir sufrimientos; y también a la falta de voluntad de escuchar y a la incomprendición inicial en la coyuntura política de la transición (p. 31). Es posible argüir, sin embargo, que el silencio también es la contracara del recuerdo: el silencio puede ocurrir cuando uno no ha olvidado, pero se niega a evocar; o cuando recuerda, pero la intensidad traumática de la experiencia vivida la hace inenarrable, es decir, cuando sobran los recuerdos, pero faltan las palabras; cuando recuerda o sabe algo, pero se niega a hablar, para cuidarse o para cuidar y proteger a otros. Nicolas Abraham y Maria Torok (1994) designan con el término “represión preservadora” (p. 159) a las tumbas y criptas psíquicas en las que se depositan los secretos o eventos traumáticos, como si nunca hubieran ocurrido. Es cierto que la acumulación de silencios conduce al olvido; por otra parte, el silencio habla o grita tanto en los discursos políticos y sociales, como en los privados y, desde luego, en o a través de los objetos culturales (literarios o audiovisuales). La configuración de recuerdos articulados y silenciados constituye la trama de la memoria comunicada o narrada; las diferencias dentro de esta configuración generan las batallas de la memoria.

Al reflexionar sobre el silencio en torno a sucesos traumáticos, cabe ahondar en los efectos que sus distintas formas producen en individuos, familias, grupos sociales y naciones. ¿Cómo afectan los secretos callados o indecibles, un sentimiento no articulado, un dolor denegado, una vergüenza o una culpa ocultada e innombrable? ¿Qué engendra el encubrimiento de crímenes políticos? ¿Qué acarrea la indiferencia individual o colectiva hacia realidades históricas afflictivas? Para Abraham y Torok (1994), el silencio perturba las vidas porque, al representar lo que no puede ser asimilado a la continuidad de la vida psíquica, opera en contra, o incluso bloquea el desarrollo armonioso de la subjetividad, sea esta individual o colectiva (Rand, 1994, pp. 21-22). En otras palabras, el silencio produce una interrupción o ruptura. Los psicoanalistas húngaros emplean en su teoría y práctica clínica dos conceptos con los cuales nombran los efectos (y afectos) de la incorporación del silencio: la cripta psíquica, en la que el sujeto encierra la experiencia no asimilada y silenciada; y el fantasma o espectro que objetiva (materializa) y revive un secreto doloroso que una persona cercana se

se refiere Jelin (2016) pertenecen al callar. Dado que las definiciones propuestas por Herrera se elaboran estrictamente en el marco psicoanalítico, como Jelin, usaré aquí la palabra “silencio” en su sentido convencional, como abstención de hablar, en otras palabras, “aquel que no dicho” o “aquel que no se dice”.

ha llevado a la tumba. Este fantasma, que persigue, asedia y crea una sensación de vacío y ausencia de la vida, es el síntoma de la ruptura causada por el silencio en la continuidad emocional y psíquica del sujeto. Ambas figuras psíquicas están presentes en las ficciones aludidas, como también se manifiesta en ellas el espectro ético tal como lo define Jacques Derrida en *Espectros de Marx* (2012): “ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente” (p. 20) que reaparece, desquiciando el tiempo, para reclamar justicia (p. 12). Este ensayo explora las novelas de Núñez Handal, Albizúrez y Gálvez Suárez como ficciones en torno a y en contra del silencio, ficciones cuyas tramas se construyen alrededor de y en reacción a las criptas, los fantasmas y los espectros, remanentes del pasado obstruido e irresuelto.

DIOS TENÍA MIEDO: SILENCIOS QUE AVERGÜENZAN

En el penúltimo segmento de *Dios tenía miedo* (2011), la protagonista encara a sus padres sacando a la luz un secreto a la vez vergonzoso y traumático del pasado familiar: la colaboración de su tío en la creación, organización y actividades criminales de los escuadrones de la muerte y, como consecuencia, la desaparición del primo Edgardo (2011, pp. 135-136).⁸ No es la primera vez que Natalia provoca una confrontación sobre el pasado, reprochando la complicidad pasiva de sus padres con la política violenta del gobierno y de los militares durante la guerra civil en El Salvador (1980-1992), así como el silencio defensivo en el que se refugian después de la guerra y que encubre tanto la historia violenta del pasado nacional como la historia familiar. En esta ocasión, no obstante, expresa una opinión que se funda en un largo proceso de excavación afectiva y fáctica, y que trasluce una subjetividad y una voz propias, asumidas éticamente. Los padres ofrecen respuestas evasivas o explicaciones fantasiosas, mientras reaccionan con irritación y miedo a que “se cuestione su cobardía” (p. 72) y se desentierren los fantasmas que ellos han decidido encerrar en una cripta psíquica. En cambio, la protagonista confiesa que solo siente vergüenza (p. 136). Para confrontar este “*ugly feeling*” (Ngai, 2007, p. 2) y “aprender a vivir *con* los fantasmas” (Derrida, 2012, p. 12) que desquician el presente reclamando memoria y justicia, Natalia recuerda, investiga y escribe.

El presente de rememoración y escritura en *Dios tenía miedo* se sitúa entre 2008 y 2009, mientras que el pasado que la narradora y protagonista busca reconstruir a través de una intensa excavación retrospectiva abarca unos quince años, entre 1977 y 1992, es decir, desde los años críticos que preceden inmediatamente a la implosión de la guerra civil hasta la firma de los Acuerdos de Paz. Natalia, el *alter ego* autoficcional de la autora, vivió la violencia de la guerra

8 Vanessa Núñez Handal, *Dios tenía miedo* (FyG, 2011). De aquí en adelante citaré de la novela señalando solamente la página entre paréntesis.

de niña y adolescente, como una experiencia que en su momento no podía comprender ni interpretar.⁹ Años después, como adulta, se ve urgida a procesar este “*unthought known*” (Bollas, 1987, p. 4) y confrontar tanto la culpa y la vergüenza que produce en ella la actitud pasada y presente de sus padres, como el sentimiento de inconformidad que responde al silencio impuesto por la amnistía general.

Las emociones, reflexiones e inquietudes de Natalia revelan el enfrentamiento con la herencia fantasmal y hacen pensar en la experiencia que Gabriele Schwab describe y analiza en su libro *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma* (2010). Schwab nació en Alemania poco tiempo después de terminada la Segunda Guerra Mundial y desde su infancia estuvo expuesta, por un lado, a los recuerdos de su horror, y por otro, a un silencio emocional con el que la generación de la guerra (sus padres y abuelos) amurallaba los fantasmas del pasado: las heridas y pérdidas, así como la culpa y la vergüenza de pertenecer a la nación de victimarios. Al igual que Schwab y sus coetáneos en la Alemania de posguerra, Natalia tiene que enfrentarse con un conocimiento tóxico no procesado (p. 28), con los fantasmas que remordían secreta y repetidamente a los vivos (De Certeau, 2002, p. 85) y con el miedo de los padres de que sus hijos removieran los secretos del pasado y expusieran su complicidad activa o pasiva con los victimarios. Y también, su propia complicidad. La conciencia de esta complicidad resuena en la angustia de la narradora que se acusa de “[huir] de todo, de [su] patria en desgracia, pero sobre todo de [sí], porque no [ha] tenido el valor de abrir los ojos” (p. 59). El proceso de abrir los ojos, confrontar el saber impensado y afirmar una conciencia y voz propias es lo que relata la novela. La compleja dinámica entre no saber y saber se desarrolla mediante la excavación de los recuerdos propios y la investigación del archivo histórico, procedimientos a través de los cuales Natalia no busca reconstruir una versión verídica, sino que propone un intercambio comprometido con el pasado, con vistas al presente y al futuro. Escribe Valeria Grinberg Pla (2016): “La autora experimenta con el potencial explicativo de la imaginación creativa y el lenguaje simbólico, en un proceso en el cual escribir parece ser tanto método como objetivo a fin de recordar y, sobre todo, comprender” (p. 140).

Natalia confiesa que “por haber crecido con la guerra no [conocía] otra cosa” (p. 137), pero reconoce también que durante todos esos años ella, su familia, su entorno social y sus amigos vivieron como si nada tuvieran que ver con esa guerra, nada que ganar o perder en ella. La indiferencia y el silencio autoimpuestos ante la violencia persiguen a la Natalia adulta: “¿Por qué... nos quedamos callados ante tanta abominación?” (p. 16); “lo que ahora duele es precisamente el silencio. El no haber sentido nada cuando debimos hacerlo” (p. 72). Al igual

9 Para una lectura de *Dios tenía miedo* como autoficción, consúltese Grinberg Pla (2016).

que le duele el silencio continuo de sus padres y el secreto innombrable que rodea la desaparición de su primo Edgardo, un hecho que la familia entera confinó en una cripta para eliminar de su conciencia, y también de la esfera pública, esta perdida que los acusa. Pero Natalia está convencida de que los muertos, sobre todo los que han sido expulsados del presente, regresan en forma fantasmal y remuerden a los vivos, tal como sugiere De Certeau (2002, p. 85). Para calmarlos, es necesario recordar, entender y entenderse. Por eso, el esfuerzo de la memoria que la protagonista realiza en la trama de la novela va acompañado por una constante actividad investigadora que elabora un marco histórico para los recuerdos individuales y fuerza una confrontación entre esos recuerdos, los documentos recopilados y la perspectiva crítica que se origina en el presente de rememoración y orienta la escritura. Natalia explora distintos archivos en los cuales recoge información histórica, discursos del período pasado que le interesa, citas y documentos visuales.¹⁰ Con todos estos materiales construye un espacio imaginativo que, al confrontarlo con sus recuerdos personales, le permite abrir y liberar el pasado, verlo de otra manera y, finalmente, reescribirlo. Al someter sus recuerdos y el archivo a una profunda revisión, Natalia desata significados y verdades que estaban inscritos en ellos, pero que durante mucho tiempo han permanecido incomprensibles, invisibles o inefables.

Una de estas verdades es la ya mencionada participación de su tío en los escuadrones de la muerte, descubierta en el archivo del periódico conservador *La Prensa Gráfica* y recreada por medio de la imaginación, porque, como afirma Georges Didi-Huberman (2004), “[p]ara saber hay que imaginarse” (p. 17), sobre todo si el saber es limitado y la verdad parece inimaginable. El descubrimiento de esta pulsión de muerte en el seno de su propia familia le permite a la narradora entender el secreto que encubre la desaparición de su primo y confrontar la colaboración pasiva de sus padres. Es más, la revisión del recuerdo y del archivo documental le revela el posicionamiento de su medio ante la violencia social e ideológica en El Salvador, un saber impensado que la llena de culpa y vergüenza, y afecta su sentido de identidad y pertenencia. “*What we find in the archive is ourselves*”, afirma Harriet Bradley (1999, p. 119). La protagonista de *Dios tenía miedo* se encuentra en el archivo que investiga y construye, pero se encuentra consigo misma en cuanto otra porque, para Natalia, esta búsqueda de su propia posición identitaria, esta reelaboración del pasado pasa por la desidentificación política y ética con el marco social habitual de su memoria y desemboca en la confirmación de un sentido *otro* de identidad.

Cuando al final de su recorrido por los recuerdos y los rastros documentales, Natalia visita el museo de la UCA, pasa a la capilla “Jesucristo Liberador”, que además de un lugar de culto es también un espacio de memoria y un archivo.

10 Para una descripción detallada de estos materiales y su procedencia, véase Perkowska (2017b).

En ella se encuentra un mausoleo que guarda los restos de seis jesuitas asesinados el 16 de noviembre de 1989 (entre ellos, Ignacio Ellacuría, el rector de la UCA entre 1979 y 1989), se exponen numerosos retratos y se exhiben los desgarradores dibujos de Roberto Huezo (1983-1984), en los cuales unos cuerpos atormentados por la tortura y la violencia atestiguan el horror de la guerra. En este espacio religioso, simbólico e histórico, frente al insólito viacrucis de Huezo, la protagonista de *Dios tenía miedo* tiene una epifanía que culmina el proceso de reelaboración relatado en la narración:

En la capilla, el viacrucis se componía de muertos atados de manos y pies con alambres de púas, cuerpos cosidos a tiros, el sexo hinchado por las vejaciones, los ojos desorbitados por las torturas y los pies heridos por las caminatas forzadas.

Este Dios, me dije, tenía que ser distinto al mío, porque el mío sólo daba la cara a los que nada sabían, a los que no deseaban enterarse, a los que vivían felices en medio de todo aquel dolor. El mío tenía miedo, y éste, en cambio, alzaba la voz por las víctimas y por los necesitados.

Entonces, como quien despierta de un largo letargo, comprendí que yo también había vivido de espaldas y había llenado mi mundo de aquello que no pudiera dañarme. Pero los muertos, que ahora me hablaban, reclamaban mi desdén y mi indiferencia ante sus suplicios.

Comprendí que yo, con mi silencio, también había sido cómplice de esta historia macabra de muerte y dolor (p. 132).

Como señaló arriba, el momento de comprensión –el verbo comprender en pretérito indefinido se repite dos veces en este fragmento– es también un momento de desidentificación con los que “no deseaban enterarse” y “vivían felices en medio de todo aquel dolor”. Es también un momento ético, de “mala conciencia” (Levinas, 1998, p. 148), cuando la historia y la memoria individual se conectan con la historia y la memoria colectiva. Una nueva subjetividad surge de esta confrontación no solo con un dolor propio causado por un pasado irresuelto (silenciado), sino, más que nada, con el dolor de los demás y su historia ignorada e incomprendida hasta ese momento.

ITÁ: NUDOS DE SILENCIO Y DOLOR

“Nosotros éramos incapaces de construir una palabra sobre el pasado” (Albizúrez, 2018, p. 129),¹¹ constata Itá, la narradora-protagonista de la novela homónima de Mónica Albizúrez, refiriéndose a ella misma y su familia. La trama se sitúa en la Ciudad de Guatemala y, al igual que la de *Dios tenía miedo*, se desarrolla en dos tiempos: el principio de la década de los 80, cuando Itá era una

11 Mónica Albizúrez, *Itá* (FyG, 2018). De aquí en adelante citaré de la novela señalando solamente la página entre paréntesis.

niña preadolescente, y que corresponde, en Guatemala, al apogeo del terrorismo del Estado durante la presidencia de los generales Romeo Lucas García (1978-1982) y Efraín Ríos Montt (marzo 1982-agosto 1983); y la segunda década del 2000 (2011-2013), cuando Ita tiene más de 40 años y trabaja como abogada en un bufete exitoso que había fundado su marido (Juan José). La profesión de la protagonista parece ser una “tradición” en la familia, ya que su abuelo paterno y su padre también fueron abogados, con una sólida cartera de clientes que incluía a “finqueros..., comerciantes, militares” (p. 25). Era una familia de clase media profesional que, como la de Natalia en *Dios tenía miedo*, parecía mantenerse al margen de la violencia que a finales de los 70 y principios de los 80 desgarró el país y la ciudad:

... no soy víctima ni mi familia tampoco. No somos tampoco victimarios. Somos la masa silenciosa. Los que hemos trabajado en horarios puntuales. Los que algo supimos de una violencia que se llamó conflicto armado. Los que estuvimos del lado del orden. Los que fundamos la normalidad en lo anormal. Los que empujamos hacia adelante y hoy tenemos una cierta nostalgia de aquellos años porque la ciudad no era este caos, porque los delincuentes se nos figuraban como hordas de salvajes localizadas, que caerían tarde o temprano en la mano justiciera de algunos que nos salvarían de la caída nacional. Quiénes, no sabíamos, cómo eran estos centinelas, tampoco. Relatos de horror, alguno leímos, algo escuchamos, algún rumor corrió por allí. Pero la llamada al progreso, esa potente llamada, nos hizo pensar que no podía ser verdad. Teníamos mucho que hacer, familia que mantener, hijos que sacar adelante, país que construir. (...) Así habla en mi cerebro el nosotros que modeló mi infancia, mi adolescencia y mis sueños (p. 79).

Muchas otras cosas y realidades eran invisibles para este “nosotros”: los “indios”, las condiciones de existencia y trabajo de las empleadas domésticas (“indias”), como Delfina en la casa de Ita, quien tenía que dejar a su hijo (Sebastián) amarrado a la pata de la cama en el minúsculo cuarto de atrás, donde vivía; y, desde luego, el genocidio: “La palabra genocidio me sonaba a África o a Bosnia y Herzegovina, no a Guatemala” (p. 149).

La madre de Ita, Andrea, es una oveja negra en este mundo disciplinado, estable y conformista. De origen obrero, artista y profesora de arte en la universidad, Andrea abre las puertas de la casa a sus amigos y colegas y entabla vínculos con los movimientos estudiantiles. Un día, a finales de 1981, abandona la universidad y se va de la casa, desapareciendo de la vida de sus hijas por casi 15 años. Este abandono repentino, cuyas razones Ita desconoce, es una herida que supura todavía, más de 30 años después, porque después de aquella mañana en la que la niña escuchó el “ruido ferroso de las llaves” y “el estertor de un carro que cuesta arrancar” (p. 11), sobrevinieron la soledad y el silencio: como su hermana Fabiola, Ita “estaba sola. La madre ausente. El padre encallado en el silencio. ... vivía en un país ensordecido por los gritos” (p. 14). Pedro Miras

(2000) explica que el secreto es una interrupción que impide “el paso del mundo de los hechos... hacia la conciencia” (p. 243). El secreto que rodea la conducta de Andrea produce una grieta entre la conciencia de Ita y la del mundo (su madre, la familia, el país). Ita amuralla el dolor del abandono y del no saber en la cripta interior, pero a pesar de una vida que parece feliz y satisfactoria –un matrimonio estable con un hombre afable y exitoso, una vida desahogada– el nudo del pasado la aprieta y llena de angustias que le hacen sentir como si caminara en un bosque oscuro (p. 13). La novela da voz y cuerpo al proceso doloroso que emprende Ita para desatar este nudo y reconstituirse como sujeto.

Nelly Richard (2000) observa que son las urgencias sentidas en el presente las que interpelan para “desatar los nudos” y descifrar “las hablas mutiladas”, “relatos entrecortados,... visiones trizadas,... comprensiones dañadas,... vocabularios incompletos” de las narrativas sobre el pasado confeccionadas por “las máquinas oficiales” (pp. 9 y 11) y aceptadas por aquellos sectores y grupos sociales que se benefician del silencio y la complicidad: “El desconcierto y la perplejidad, la inminencia de un peligro, el furor o la desesperación, todo lo que nos habla de una relación quebrada e inestable (no-satisfecha) con el presente, nos da motivos para rehilvanar secuencias y desenlaces; para abrir los sucesos al flujo de otras comprensiones” (p. 9). Empujada por el peso de los recuerdos –“plus lourds que des rocs”, según el epígrafe– y la presión del presente, Ita desanudará, abrirá, rehilvanará los sucesos del pasado para confrontar(se con) el secreto y el silencio. La presión es doble: por un lado, su cuerpo atacado por la fibromialgia, una neuropatología crónica que le hace sentir “lo que otros no sienten” (p. 38), un dolor constante y agotador, como si fuera una tortura.¹² Las causas de esta condición rara son desconocidas, pero algunos investigadores conjeturan –explica la narradora– que la carencia del sistema inmunológico en los enfermos podría estar ligada “a algún padecimiento psicológico, abuso en la niñez,... imposibilidad de expresar un trauma” (p. 39). La necesidad de identificar el momento y el acontecimiento que podrían ser el origen del malestar y sufrimiento de su cuerpo, conduce a Ita hacia el pasado, largamente ignorado y callado; bucear en él podría ayudar a desatar los nudos del dolor físico y de la memoria en los que la protagonista comienza a excavar. La segunda presión, que casi enseguida se une con la primera, es un encuentro.

En la fiesta de cumpleaños de su madre, Ita se siente observada. El que la mira es “un hombre moreno de anteojos. En el léxico de mi abuela, un indio” (p. 18). Ita tarda varias horas en dar con el rostro y el nombre de Sebastián,

12 La asociación entre esta enfermedad y la tortura es más o menos explícita en la novela. Cuando los médicos le piden a Ita que ubique los dolores que siente en una escala de uno a diez, Sebastián le recomienda un método menos abstracto: “Agarrá, Ita, un alfiler, un clavo, una piedra, un hilo y compará cuando te duela algo, si pincha como alfiler, si penetra como clavo, si revienta como piedra tirada, si aprieta como hilo” (p. 44).

el hijo de la empleada doméstica que trabajaba en la casa paterna en la época de la partida súbita de la madre. Delfina, cuyos cuidados alivianaron la ausencia materna, fue despedida bruscamente cuando Sebastián, entonces un niño de seis años, rompió la vajilla que había pertenecido a la abuela de Ita. La narradora recuerda que “Delfina salió de la casa... entrada la noche, gritos de por medio. ... No pude despedirme de Delfina. Tampoco de Sebastián. Bajo las sábanas estrujé al conejo con violencia” (p. 24). En la violencia que Ita ejerce contra el juguete se expresan, en secreto, el dolor y la angustia provocados por este segundo acto de abandono; un desgarro infantil que se aloja en el cuerpo de la niña para acosar, años después, a la adulta. El encuentro con Sebastián reaviva esta sensación y la necesidad de encararla. Es de orden espectral porque, al producir un entrecruzamiento violento entre el pasado y el presente, interrumpe el fluir ordenado del tiempo y desajusta el presente. “El zombi había despertado”, constata la narradora (p. 24), en medio de su primer buceo hacia atrás, que poco a poco profundizará con la ayuda de Sebastián.

La fibromialgia y el encuentro con Sebastián simbolizan la presión del pasado sobre el presente que afecta la vida ordenada y predecible de Ita. Juan José no aguanta la presencia de Sebastián y el desajuste de Ita, quien, interpelada por el pasado y por su cuerpo enfermo, deja de ser previsible y de colaborar con el proyecto sentimental y profesional de ambos. Se divorcian, lo que a ella le permite descubrir que “separarse significa ante todo romper con la propia vida desde muy adentro... es dejar un lugar para ser otra” (p. 145). Ita renuncia a su puesto de abogada de industrias inmobiliarias y financieras y, después de varios meses de depresión y reajustes emocionales, comienza a trabajar como defensora de mujeres sobrevivientes de violencia. Sebastián la ayuda a relacionar los apretones del tormento físico que le ocasiona la enfermedad con los nudos de la memoria y el dolor que provoca desatarlos. Una creación propia que le regala, hecha de “nudos de lazos [atados] unos con otros” (p. 71), objetiva y simboliza la lucha que Ita emprende con los secretos, silencios y angustias del pasado que, de repente, se cruza con su presente, rompiendo las costras y perforando las paredes de la cripta interior.

Al recordar, excavar en los recuerdos ajenos e investigar en el archivo familiar y en los de la Policía Nacional, la narradora descubre que la partida súbita de su madre está relacionada con un asesinato cometido en la granja de su abuelo, donde en septiembre de 1981 fue baleado un joven desconocido. Deshilvanando el velo del silencio descubre que el joven asesinado fue un estudiante de su madre, a quien Andrea quiso mucho y con quien se reunía en secreto. El viejo guardián de la granja le cuenta que a finales de 1980 Andrea, —quien siempre fue muy buena con él y se preocupaba porque sus hijos fueran a la escuela— le pidió el favor de dejar entrar a la granja a un grupo de jóvenes que necesitaban un lugar tranquilo para estudiar; todo iba bien hasta que un día, en septiembre de 1981,

el abuelo paterno de Ita apareció de modo imprevisto en medio de la semana. Los “estudiantes” lograron esconderse, pero el guardián no estaba seguro de si el dueño, quien lo regañó por tener la luz prendida, había detectado algo raro. Poco después, cuando el joven se encontraba de nuevo en la propiedad, llegaron de madrugada hombres con armas y lo mataron (pp. 123-125). Del abismo temporal surge la palabra “traidora” que en aquel periodo Ita vio dos veces: en la carta del abuelo a su padre, donde el primero se refiere a su nuera como “pura traidora” por el abandono de la familia (p. 48) y, poco antes o después de esta carta, en una pintada “en letras negras y grandes” (p. 48) que apareció sobre el muro blanco de la casa. Ita confiesa que por años había “sepultado” esa pintada en la desmemoria, pero el buceo en el pasado le hace preguntarse a quién había traicionado su madre y quién había escrito la palabra. ¿Fueron los compañeros de Rolando (el joven asesinado) quienes pensaron que Andrea los había delatado, lo que la habría obligado a huir para escapar de la venganza justiciera? ¿O fue el abuelo de Ita, que veía en su nuera una traidora de la casta por haber querido a un “indio” y/o por haber abierto las puertas de la granja a unos “facciosos”, según declaró a la policía el padre de la narradora, sin jamás haber visto al hombre baleado en su propiedad? Lo cierto es que, para salvar a Andrea, su suegro y marido “[legalizaron] unas tierras apropiadas y... [acreditaron] la propiedad de mercancía robada en la aduana” (p. 151). Y que la madre de Ita no supo o no pudo informar del asesinato a la hermana de Rolando, cuando ella la localizó tres días después indagando su paradero (p. 152). ¿Era el miedo o la culpa? En cierto sentido, no importa. Lo relevante es que el despertar de los fantasmas del pasado, un proceso tan doloroso y extenuante como la enfermedad física que padece el cuerpo de Ita, le permite rehilvanar las “comprensiones dañadas” (Richard, 2000, p. 11) y desatar los nudos del silencio que, años después, siguen apretando e hiriendo. También le permite reinscribir su propio dolor en una historia colectiva, invisible para la narradora hasta su encuentro con Sebastián, quien, a pesar de su propio rencor por las heridas pasadas, pero sabiendo escuchar y cuidar, la ayuda a sacar “la cabeza [de] debajo de la tierra” (p. 79). Al enfrentar el bienestar ciego de su medio, su ignorancia complaciente y la posible colaboración de su familia con el terror del Estado, Ita cuestiona la indiferencia hacia las historias infelices de invisibilidad, abuso y sufrimiento que se originaron en un pasado remoto y persisten en el presente.¹³

PUENTE ADENTRO: SILENCIO, SECRETOS, ESPECTROS

En *Puente adentro* (2015) encontramos la misma estructura temporal desdoblada en un pasado incomprensible de “visiones trizadas [y] vocabularios

13 Aludo en esta conclusión a los planteamientos de Sara Ahmed en *The Promise of Happiness* (2010).

incompletos" (Richard, 2000, p. 9) y un presente afectado por un constante desgarro que observamos en las novelas de Núñez Handal y Albizúrez. Al igual que en *Ita*, la acción de *Puente adentro* se sitúa en la ciudad de Guatemala, en los 80 (en particular, el año 1989) y al comienzo de la segunda década del nuevo milenio. Entre ellos median el silencio y el secretismo, una muerte cuyas circunstancias nunca fueron aclaradas, un duelo postergado y un deseo de comprender. La muerte violenta de Daniel Rodríguez Mena (el padre en la novela de Gálvez Suárez) en las calles de la ciudad de Guatemala una madrugada de 1989 insinúa un crimen político, tanto más que Daniel era un catedrático de historia guatemalteca en la Universidad de San Carlos. Así lo piensa su hijo mayor, Alberto, quien vio al padre llorando la noche antes de su muerte, pero el silencio cerrado de la madre y la familia bloquea cualquier explicación del pasado. El recuerdo del padre, el trauma de la última escena protagonizada por Daniel ante los ojos del niño y el secreto que rodea su asesinato, se anudan en un sinsentido que obsesiona y asedia. El silencio se presenta en la novela de Gálvez Suárez como el obstáculo que impide la introyección (el duelo) e imposibilita organizar un relato comprensible acerca de esos hechos. Lo único que Alberto puede imaginarse –porque conectaría la muerte de Daniel con la experiencia colectiva de aquella década– es que su padre fue una de las víctimas de la violencia del Estado.

No obstante, Daniel no fue víctima de un ajusticiamiento político, sino de una venganza por un asesinato pasional, cometido un poco antes por él mismo y transformado en su imaginación culpable y afantasmada en un acto de justicia política. La culpa y la vergüenza que padece, escondidas profundamente en su cripta psíquica, se deben al miedo y a la indolencia que había sentido durante las primeras gestiones revolucionarias en la década de los 70 y la represión consiguiente del gobierno militar. En aquel entonces, paralizado por el temor, no hizo nada, a pesar de que, después de una noche de amor, una joven bella, de pelo largo y brillante –una imagen que se repite a lo largo de la novela– lo increpó con una *inyunción*, y las últimas palabras de ella fueron: "Haga algo, licenciado" (p. 92).¹⁴ La muerte de la muchacha al día siguiente y la imagen de su cuerpo destrozado en la prensa producen un trauma que Daniel encierra en la cripta mental y emocional para aliviar su culpa, vergüenza y dolor. Esta incorporación sigilosa de una pérdida inconfesable, cuando "nothing at all must

14 Arnoldo Gálvez Suárez, *Puente adentro* (FyG, 2015). De aquí en adelante citaré de la novela señalando solamente la página entre paréntesis.

Uso aquí la palabra *inyunción* en el sentido que le otorga Derrida en *Espectros de Marx*, como un reclamo de verdad en nombre de la responsabilidad y la justicia que, al provenir de un fantasma, se forma y formula en un espacio entre vida y muerte: "Entre vida y muerte...; es ahí donde está el lugar de una sentenciosa inyunción que aparesta siempre hablar como habla el justo" (2012, p. 12).

filter to the outside world" (Abraham y Torok, 1994, p. 159), hacen de Daniel un "criptóforo" (Abraham y Torok, 1994, p. 131), es decir, el portador de una tumba y guardián de un secreto que poco a poco lo desactivan como sujeto. Incapaz de sentir, vacío y ausente de sí mismo, aparenta llevar una vida personal y profesional normal, mientras deja pasar los años atormentado por "ese *algún otro* espectral que [lo] mira" (Derrida, 2012, p. 21), cuya orden terminante, pronunciada entre la vida y la muerte, lo había conminado a comprometerse. Un día, sin embargo, el fantasma de la muchacha se materializa, cuando otra joven bella de pelo largo y brillante se cruza con Daniel en el aula universitaria, provocando una violenta alteración del tiempo, una confrontación con el fantasma encerrado en la cripta y con su *inyunción*. Solo que entonces el licenciado transmuta el llamado al compromiso político y ético en uno personal y sentimental: "proteger" a la joven de un primo militar que abusó de ella y es el padre del hijo que lleva, escondiéndola en su casa e imponiéndole una relación sexual. Confrontado con el primo en una escena en la que Mercedes Lima (la muchacha embarazada) es a la vez víctima y victimaria, Daniel mata al militar imaginándose (es decir, realizando la fantasía de) que de esta manera venga también la muerte de aquella muchacha asesinada en la década de los 70. Abraham y Torok (1994) explicarían que Mercedes Lima y todas las acciones de Daniel en relación con ella constituyen "a fantasy that only serves to mask the real suffering, this unavowed, caused by the wound the subject does not know how to heal" (p. 142). El licenciado Rodríguez Mena confunde el pasado con el presente; esta actuación y repetición diferenciada de la situación traumática del pasado conduce a la muerte de Daniel, vengado por el padre (un coronel retirado) o los amigos del primo Kaibil.

De toda esta historia truculenta, Alberto —quien en aquel entonces tenía nueve años— solo vio la camisa ensangrentada de su padre cuando este regresó a casa después de matar al primo de Mercedes, y escuchó una pelea entre sus padres, cuyo tema era la muchacha. El secreto que el padre se llevó a la tumba y el silencio en torno a su muerte asedian a Alberto, cuya vida es una "permanente desazón, [un] malestar huidizo que comienza en la boca del estómago y termina en todas partes" (Gálvez Suárez, 2015, p. 35). Esta sensación apareció por primera vez cuando escuchó a su madre decir por teléfono que Daniel (el padre) había sido asesinado (p. 23), hecho que impidió que se les diera a los niños una explicación más "benigna":

... si yo no hubiese escuchado a mi mamá diciendo, con el auricular temblándole en la mano, que habían matado a mi papá, se nos habría hablado de un accidente, de un infarto, quizás de una muerte repentina e incomprensible. Pero jamás de un asesinato (p. 23).

Desde ese momento y durante años, los eventos traumáticos que precedieron a la muerte del padre y la muerte misma se encierran en el silencio

hermético de la cripta familiar. Un día, sin embargo, Alberto encuentra en la ciudad a la mujer que conoció como Mercedes y que vivió en su casa hasta la noche de la muerte de su padre. Este golpe inesperado del pasado, este nuevo desquiciamiento del tiempo, reaviva el fantasma del padre. Dado que la persecución fantasmal es un “estado animado” (Gordon, 2008, p. xvi), porque obliga a hacer algo, Alberto comienza a seguir y perseguir a la mujer esperando que ella pueda destapar la cripta del silencio familiar. Atraído sexualmente por ella –al igual que su padre años antes– sin saberlo repite los pasos y errores paternos, lo que inevitablemente lleva a más violencia, ahora a mano del hijo de Mercedes adulta, quien, involucrado en actividades ilícitas, monta un secuestro fingido de su madre para golpear salvajemente a Alberto.

La repetición de la historia del padre en la del hijo es el síntoma de la presencia, en el último, del espectro paterno. El lector de *Puente adentro* tiene ventaja sobre los personajes porque, a diferencia de ellos, encerrados en su historia, espacio y tiempo, tiene acceso tanto a la historia del padre, contada por un narrador heterodiegético, como a la historia del hijo, narrada por él mismo en segunda persona y dirigida al hermano menor –con quien Alberto perdió todo contacto años antes, cuando Daniel (el hermano) se fue de Guatemala–. A partir de esta yuxtaposición narrativa de tiempos, historias, secretos y fantasmas, se configuran dos memorias y experiencias distintas y similares: la del padre y la del hijo. La segunda busca encontrar a la primera para entender el pasado y sanar (expulsar) un malestar presente, lo que resulta imposible por mentiras, máscaras, desplazamientos y silencios. La consecuencia de esta imposibilidad es la presencia activa en la vida psíquica de Alberto del espectro transgeneracional, señalado por el título de la novela: puente adentro. Con este concepto, Abraham y Torok se refieren a la herencia inconsciente de la sustancia psíquica (conflictos, traumas, secretos) de la vida de un antepasado en la vida psíquica de (uno de) sus descendientes. Abraham explica:

All the departed may return, but some are destined to haunt: the dead who were shamed during their lifetime or those who took unspeakable secrets to the grave (...) the phantom is meant to objectify (...) the gap produced in us by the concealment of some part of a love object's life. The phantom is therefore also a metapsychological fact: what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of others. (...) What comes back to haunt are the tombs of others. The phantoms (...) objectify a metaphor active in the unconscious: the burial of an unspeakable fact within the love-object (1994, pp. 171-172; cursiva en el original).

Como apunta Nicholas T. Rand (1994), el espectro representa las consecuencias interpersonales y transgeneracionales del secreto y del silencio (p. 168). Alberto vio a su padre ensangrentado y descompuesto poco antes de morir. Sabe o presiente que entre esa escena y la muerte del padre hay alguna relación, pero

no la entiende y todas las acciones de las personas de su entorno impiden que la entienda. El secreto constituye un hueco, un vacío (el “gap”) que el sujeto (Alberto) siente como un malestar inexplicable, irracional. Es justamente este vacío el que lo empuja a repetir en su vida, sin que él tenga la conciencia de que esto ocurre, las acciones, las emociones y las faltas de su padre. No es casual que el malestar espectral que padece Alberto se intensifique después de la muerte de la madre, la única persona que hubiera podido llenar el vacío con una explicación o algún detalle que diera sentido a esa realidad herida con la que el personaje se enfrenta en busca de una verdad, de un sentido.

Además de incorporar la transmisión del espectro transgeneracional, la narración bifurcada hace comprender cómo el silencio forma y deforma la memoria. Por último, si bien la novela parece concentrarse en unas historias individuales que se desarrollan en el nivel personal, es posible realizar una lectura alegórica que traslada la reflexión sobre la transferencia transgeneracional de el/los secreto(s), el silencio, la memoria y la violencia al nivel colectivo y social. Si el silencio impide la introyección (es decir, un duelo capaz de aceptar la pérdida) y otorga al secreto y al espectro el poder sobre la memoria y el sujeto, entonces nuevas e imprevisibles formas de violencia y dolor acosarán el futuro. Esta certeza atañe tanto a individuos como a naciones:

Abraham and Tork's work enables us to understand how the falsification, ignorance, or disregard of the past (...) is the breeding ground of the phantomatic return of shameful secrets on the level of individuals, families, the community, and possibly even entire nations (Rand, 1994, p. 169).

La historia de Guatemala confirma esta hipótesis.

“¿DÓNDE MAÑANA?”¹⁵

Las tres novelas dramatizan un retorno a los eventos y experiencias del pasado que fueron sentidos por medio de afectos y emociones (el miedo, la inseguridad, el dolor, la rabia, la desorientación) o percibidos sensorialmente, como imágenes, sonidos u olores, sin que, en aquella época, los protagonistas niños o preadolescentes de estos relatos narrados en el presente por sus *alter ego* adultos, pudieran entenderlos, darles un sentido y representarlos simbólicamente a través del lenguaje. En los recuerdos de esta generación de *post-guerra* permanecen criptas llenas de fantasmas y espectros que se agitan, exigiendo atención, pensamiento, afecto, justicia, y una palabra (un relato) que nombre y explique aquello distante, siniestro y doliente; a la vez presente y desconocido. Es significativo que los personajes y narradores –al igual que los autores– pertenezcan al estrato social y cultural alejado, en apariencia, de la violencia de la guerra, porque, de

15 Esta pregunta guía la reflexión de Derrida en *Espectros de Marx* (2002, p. 13).

este modo, la conciencia que se despierta mediante el proceso de rememoración y escritura está obligada a romper las vallas protectoras que separan el bienestar y la felicidad del privilegio (relativo, en la novela de Gálvez Suárez) para asomarse al mundo desconocido e invisible de “otro territorio”, como dice Ita (p. 20), o “abrir los sucesos al flujo de … comparaciones” (Richard, 2000, p. 9), como ocurre en *Puente adentro*. Por otra parte, este lugar de enunciación nos invita a flexibilizar las categorías con las que abordamos el significado del concepto de víctima, porque las experiencias que se relatan en *Dios tenía miedo, Ita y Puente adentro* revelan que la violencia de una guerra (o de una dictadura) puede herir y desintegrar en distintos niveles y con variadas intensidades, golpear allí donde nadie lo espera, envenenar cuerpos y espíritus que parecieran resguardados, produciendo dolor físico y afectivo, liberando sentimientos incómodos. El silencio, simbolizado en las novelas como una cripta que protege y/o encubre, potencia estos efectos.

De hecho, en las tres novelas, el silencio en torno a los sucesos traumáticos del pasado hiere a los personajes, originando “hablas mutiladas” (Richard, 2000, p. 11) y “subjetividades heridas”, término que usa Valeria Grinberg Pla al analizar el documental *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada (Grinberg Pla, 2015, p. 550). Los caminos inciertos, agitados y dolorosos del careo con el pasado conducen, sin embargo, hacia resultados diferentes. La excavación de los recuerdos propios y la pulsión de archivo histórico que emprende Natalia, permiten romper las paredes de la cripta y el cerco del silencio, lo que produce una dolorosa comprensión. El llanto de la protagonista al final de la novela sugiere que una nueva subjetividad surge de la confrontación no solo con un dolor propio causado por un pasado irresuelto (silenciado), sino, más que nada, con el dolor de los demás y su historia, ignorada e incomprendida hasta ese momento. La confrontación con el dolor del abandono, la incomprendión y el silencio acerca del pasado familiar y social que Ita realiza con la ayuda de Sebastián, quien desquicia el tiempo presente y encarna otra pertenencia y sensibilidad social, revela el potencial cicatrizante y reconstituyente del trabajo de la memoria. Al desatar los nudos del secreto familiar, descubrir la verdad y actuar impulsada por ella, Ita se constituye como un sujeto ético. En cambio, el poder del silencio en *Puente adentro* muestra la fuerza devastadora de la incorporación críptica, porque no solo aniquila a los sujetos, sino que conduce también a la repetición de la violencia pasada en el presente, bloqueando la posibilidad de un futuro distinto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, N. y Torok, M. (1994). *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* (Trad. T. Rand) (Vol. 1). Chicago: University of Chicago Press.

- Acevedo, I. (2016). *El buen cristiano* [Película]. Centro de Capacitación Cinematográfica/Foprcine.
- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke UP.
- Albizúrez, M. (2018). *Ita*. Ciudad de Guatemala: FyG.
- Arias, A. (2007). *Taking Their Word. Literature and the Signs of Central America*. Minneapolis: University of Minnesota P.
- Astorga, L. (2013). *Princesas rojas* [Película]. Hol y Asociados/La Feria Producciones/Suécinema.
- Basile, T. y Trigo, A. (2015). Las tramas de la memoria. Introducción. *Alter/nativas*, 5. Recuperado de https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/80026/CLAS_AN_AU15_Basile_Introduction.pdf?sequence=1.
- Blejmar, J. (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bollas, Ch. (1987). *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia UP.
- Bradley, H. (1999). The Seductions of the Archive: Voices Lost and Found. *History of the Human Sciences*, 12(2), 107-122.
- Carrión Fonseca, G. (2017). *Heredera del viento* [Película]. Caja de Luz.
- Cortez, B. (2009). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala: FyG.
- Cortez, B. (2012). Memorias del desencanto: El duelo postergado y la pérdida de la subjetividad heroica. En B. Cortez, A. Ortiz Wallner y V. Ríos Quesada (Ed.), *(Per)versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos* (pp. 259-280). Ciudad de Guatemala: FyG Editores.
- De Certeau, M. (2002). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti). Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Trad. M. Miracle). Barcelona: Paidós.
- Duarte, L. E. (2015). *Huérfanos del tiempo destruido*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Gálvez Suárez, A. (2015). *Puente adentro*. Ciudad de Guatemala: FyG.
- Gordon, A. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota P.
- Grinberg Pla, V. (2015). Interpelaciones al Sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada. *Revista Iberoamericana*, 251, 539-553.

- Grinberg Pla, V. (2016). La guerra salvadoreña vista desde la literatura autoficcional: *Dios tenía miedo*, de Vanessa Núñez Handal. *Revista de Historia*, 73, 139-152.
- Halfon, E. (2011). *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia: Pre-Textos.
- Herrera, A. (2018). *Silencio y psicoanálisis. Una retórica de lo inconsciente*. Bloomington: Palibrio.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Levinas, E. (1998). *Entre nous. Thinking-of-the-Other* (Trad. M. B. Smith y B. Harshaw). New York: Columbia UP.
- Mackenbach, Werner. (2004). Después de los pos-ismos. ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas? *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 8.
- Mackenbach, W. (2012). Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción. En B. Cortez, A. Ortiz Wallner y V. Ríos Quesada (Ed.), *(Per)versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos* (pp. 231-257). Ciudad de Guatemala: FyG Editores.
- Mandoki, L. (2004). *Voces inocentes* [Película]. Lawrence Bender Productions.
- Miras, P. (2000). Testimonio, secreto, confesión. En N. Richard (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 241-243). Santiago: Cuarto Propio.
- Moncada, M. (2012). *Palabras mágicas: para romper un encantamiento* [Documental]. Amaranta Producciones.
- Ngai, S. (2007). *Ugly Feelings*. Cambridge, MT/London: Harvard UP.
- Núñez Handal, V. (2011). *Dios tenía miedo*. Ciudad de Guatemala: FyG.
- Ortiz Wallner, A. (2002). Transiciones democráticas / transiciones literarias: Sobre la novela centroamericana de posguerra. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 4.
- Ortiz Wallner, A. (2012). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Perkowska, M. (2017a). Infancia e historia: actos de la memoria en *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal y *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51(3), 595-620.
- Perkowska, M. (2017b). Un pasado que persigue: recuerdo y archivo en *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal. *Confluencia*, 32(2), 118-131.
- Rand, N. T. (1994) Introduction: Renewals of Psychoanalysis. En N. Abraham y M. Torok, *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* (pp. 1-22) (Vol. 1). Chicago: University of Chicago Press.
- Richard, N. (2000). Presentación. En Richard, N. (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 9-12). Santiago: Cuarto Propio.

- Rodríguez-Calderón, CH. (2017). *Los gigantes no existen* [Película]. Producciones Sin Un Duro.
- Ros, A. (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schwab, G. (2010). *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia UP.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), 277-295.
- Zamora, M. (2016). *Los ofendidos* [Película]. El Faro/Kino Glatz/Argos.

**DE LA MEMORIA AFILIATIVA A LA
CONTRAMEMORIA EN *HEREDERA DEL VIENTO*
DE GLORIA CARRIÓN FONSECA**

Valeria Grinberg Pla

Bowling Green State University, Estados Unidos

INTRODUCCIÓN: EL CINE Y LA REVOLUCIÓN

Para poder entender el proyecto político, estético y cultural que anima la ópera prima de la realizadora nicaragüense Gloria Carrión, el documental experimental *Heredera del viento* (Nicaragua, 2017; Caja de luz producciones), es importante señalar el rol fundamental del cine en Nicaragua, en el contexto de los debates sobre necesidad, objeto y destino de la revolución sandinista. Si en un primer momento la cámara cinematográfica fue utilizada para documentar la lucha insurgente y la resistencia contra la dictadura de los Somoza (1936-1979) desde las barricadas o en la montaña, en una segunda instancia, con la victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional (en adelante, FSLN) en julio de 1979, el cine pasó a ser uno de los pilares del discurso del Frente, y desempeñó un papel crucial en la creación de una memoria de la revolución sandinista desde el poder, como apunta María Lourdes Cortés en *Cien años de cine en Centroamérica* (2007):

El 19 de julio de 1979, día en que los sandinistas llegaron al centro de Managua, se alcanzó el clímax de la euforia revolucionaria no sólo en Nicaragua, sino en todo el Continente. Como presagio de la importancia que tendrían las imágenes durante la década sandinista, dos de los escritores nicaragüenses más prestigiosos –Sergio Ramírez y Gioconda Belli–, ambos miembros activos del sandinismo, relataron, al recordar ese día glorioso, cómo a través de la pantalla televisiva se reiteraba una vieja imagen cinematográfica: Sandino

quitándose y poniéndose su sombrero. Ese mismo día arrancó oficialmente el cine en Nicaragua con la creación de Instituto Nicaragüense de Cine (Incine) (p. 302; cursivas mías).

Esa institucionalización del cine en su doble rol de archivo y medio difusor de las políticas sandinistas, que no por casualidad acompaña el derrocamiento de la dictadura somocista y la consecuente toma del poder por parte del FSLN, pone en evidencia el modo en el cual la práctica documental, tal y como lo explica Jacques Rancière en su ensayo “La ficción documental” (2018), conjuga de manera singular la capacidad de registro del cine, lo que él llama el “poder de impresión” (p. 208), con el don de forjar una historia por medio del montaje, pues este –entendido en sentido amplio– no hace otra cosa que construir “una historia y un sentido por el derecho que se arroga de combinar libremente las significaciones, de rever las imágenes, de concatenarlas de otro modo, de restringir o expandir su capacidad de sentido o de expresión” (p. 208). Frank Pineda, uno de los fundadores de Incine, resalta el hecho de que las profundas transformaciones vividas en Nicaragua entre 1979 y 1989 alentaban y desboradaban a un tiempo las posibilidades de documentar la complejidad del acontecer sociopolítico por medio del cine documental (citado en Cortés, 2007, pp. 333-334). Hoy en día, las numerosas producciones de aquellos años constituyen el archivo audiovisual de la revolución, y nos devuelven la realidad vista desde la perspectiva del sandinismo militante.

Sobre todo durante los primeros años de gobierno del FSLN, los realizadores vinculados a Incine explotaron el poder de la cinematografía para forjar uno de los discursos más relevantes sobre la Nicaragua sandinista, tanto a partir de la producción de documentales breves –llamados “noticiarios”– como medio y largometrajes entre los que se encuentran *La insurrección* (1979; dir. Peter Lilienthal), *Victoria de un pueblo en armas* (1980; dir. Bertha Navarro y Jorge Denti), *País pobre, ciudadano pobre* (1981; dir. María José Álvarez), *Managua de sol a sol* (1982; dir. Fernando Somarriba) y *Bananeras* (1982; dir. Ramiro Lacayo).

La guerra de la Contra permeó ineludiblemente no solo el acontecer político sino también la vida misma a lo largo de casi todo el gobierno del Frente Sandinista. Y fue, sin duda, uno de los problemas sociales que más atrajo la atención de cineastas y escritores; así, se tornó en piedra de toque en la cual dirimir los aciertos y desaciertos de las políticas del FSLN y su in/capacidad para crear realmente una tierra de justicia y libertad en Nicaragua.

Según Irene Agudelo:

... a partir del recrudecimiento de la guerra en el año 1984, se empezó a perfilar con más claridad el descontento con la revolución. La sociedad estaba ya desgastada por la guerra de agresión, pero igualmente exasperada por el

ejercicio mismo del poder estatal frente a una población golpeada en extremo, por la guerra y el bloqueo económico (2017, p. 10).

Justamente en 1984 se estrena *La balada del pequeño soldado* (*Ballade vom kleinen Soldaten*), dirigida por el realizador alemán Werner Herzog en colaboración con Denis Reichle. Este documental, filmado en Honduras, en una base de Misura (la organización político-militar que reunía a los grupos antisandinistas Miskitu, Rama y Sumu integrados a la Contra bajo el liderazgo de Steadman Fagoth), reúne entrevistas a niños miskitus que están siendo entrenados como soldados. Si bien la intención de Reichle era hacer un filme que problematizara “la incorporación y al adoctrinamiento de los niños en el ejército” –así lo explica Magdalena Perkowska (2019)–, el panorama que propone “manifiesta (quizá involuntariamente) una inclinación anti-sandinista puesto que (...) presenta una sola perspectiva sobre el conflicto y porque los niños entrevistados en los campos de MISURA parecen repetir en sus testimonios la propaganda de la Contra” (s. p.).

Ese mismo año de 1984, y desde una visión sandinista de la guerra, se producen en Nicaragua *Manuel* de Rafael Vargas Ruiz, *Nunca nos rendiremos* (*Que se rinda tu madre*) de Fernando Somarriba y *Esbozo de Daniel* de Ramiro Lacayo y Mariano Marín; más adelante, Ramiro Lacayo dirige también *El espectro de la guerra* (1987).

Ahora bien, del mismo modo que el cine jugó un rol fundamental en producir visiones de la realidad social desde una perspectiva sandinista como las que acabo de mencionar, también fue usado como instrumento para criticar las políticas del Frente, incluso dentro mismo de Incine, como fue el caso de *Los hijos del río / Wanki Lupia Nani* (1987) del arriba mencionado Fernando Somarriba. El modo como todas estas producciones dialogan unas con otras, apoyándose o contradiciéndose, hace más que evidente el hecho de que el cine nunca ha sido un archivo neutral del acontecer político en Nicaragua, sino más bien un campo de batalla en el cual dirimir el sentido de la historia.

Los hijos del río pone en evidencia la brutalización de la comunidad miskita por parte del FSLN con motivo del traslado forzado al que fue sometida en el contexto de la guerra de la Contra, por lo que fue objeto de la censura del gobierno, el cual solo permitió su proyección durante apenas tres días (Cortés, 2007, pp. 349-352). Como argumenta Magdalena Perkowska (2019), aunque el documental critica “el proceso revolucionario, sus contradicciones, manipulaciones, ambiciones y deficiencias, (...) su ‘geopolítica de la ceguera’ y la invisibilización (neo)colonial del indígena caribeño” (s.p.), de todos modos queda atrapado en el gesto paternalista característico de la política sandinista en particular, y de los Estados modernos latinoamericanos en general, con respecto a los indígenas.

Por cierto, el interés de los cineastas europeos por los desafíos de la nueva Nicaragua bajo el espectro de la guerra de la Contra no se limita al film de

Herzog anteriormente comentado. Por ejemplo, en 1996, algunos años después del fin del conflicto armado, el realizador británico Ken Loach estrena el largometraje argumental *Carla's Song/La canción de Carla*. La película comienza en la ciudad de Glasgow: un chofer de colectivo se enamora de Carla, exiliada nicaragüense visiblemente traumatizada por sus experiencias durante la guerra, y decide acompañarla de regreso a Nicaragua –en donde la guerra continúa– con el objeto de encontrar a Antonio, su antiguo compañero, de quien no ha tenido más noticias. Al respecto, Louis Proyect (1998) comenta:

Loach da en el clavo con su panorama de Nicaragua en 1987, pero no hay mucha sustancia más allá. (...) Lo que falta, ¡ay!, es exactamente aquello que hizo memorable a Nicaragua, a saber: la convicción política. Durante todo el tiempo que los personajes pasan en Nicaragua, nadie habla de política. El tema principal de conversación es lo que le pasó a Antonio. La película no trata realmente tanto de la Revolución nicaragüense, como de la búsqueda de un desaparecido (p. 48).

Justificadamente o no, en este lamento de Proyect aparece la nostalgia por un cine militante que ofrezca una versión enfocada en “lo político”, entendido como aquello que definiera lo social durante los años de la guerra (al igual que durante la lucha contra la dictadura de los Somoza), y no como ocurre en el film de Loach, en la vida privada y los afectos. Sin embargo, lo que tanto esta crítica como la película misma dejan traslucir es precisamente la transición de un enfoque de lo público, característico de la cultura revolucionaria centroamericana (así como de las producciones literarias y cinematográficas que surgieron de dicha experiencia) a una sensibilidad interesada en explorar “la vida en el espacio urbano y, dentro de este espacio, el ámbito de la intimidad” (Cortez, 2010, p. 27) con un énfasis en la construcción de la subjetividad, como señala Beatriz Cortez para la literatura ficcional de la posguerra.

Este giro también es evidente, de manera significativa, en el documental Último capítulo: adiós, Nicaragua/ *Last Chapter: Goodbye Nicaragua* (2010) de Peter Torbjörnsson, quien regresa a Nicaragua para, por medio del cine, rendir y ajustar cuentas. En un film muy personal, este realizador sueco entrelaza dos historias que apuntan a mostrar lo mismo (y que nuevamente giran en torno a la memoria de la guerra de la Contra): el modo en que el FSLN, una vez en el poder, traiciona los ideales de la revolución. La primera historia es personal porque indaga en las ramificaciones de un episodio de la guerra en el que él mismo ha participado y a cuya realización ha contribuido sin saberlo, por lo que busca confrontar a los responsables desde su propia subjetividad herida.

La segunda historia, sobre el devenir de la Nicaragua revolucionaria en un sentido más amplio, se cuenta a partir de los infortunios de una pareja, Ninoska y Sebastián, es decir, en “clave íntima”, como apuntan Ileana Rodríguez y Antonio Gómez (2013), quienes además señalan el hecho de que la “ilación de las dos

historias es ideológica” (s.p.) en el sentido de que no hay una relación factual que justifique la conexión de ambos hilos narrativos. En resumen, y volviendo a la definición de cine documental de Rancière citada al comienzo de este artículo, cabe resaltar el uso que hace Torbiörnson del montaje en Último capítulo: adiós, Nicaragua para forjar la historia que nos cuenta: su sentido pleno emerge del modo en que combina las significaciones y concatena las imágenes, verdadera fábula cinematográfica.

Si se ha advertido la preponderancia de la guerra de la Contra en la filmografía pro y antisandinista hecha por quienes de un modo u otro participaron activamente en o fueron testigos del conflicto, no debería sorprender su persistencia en el imaginario contemporáneo, sobre todo en las producciones de aquellos realizadores cuyas infancias fueron marcadas por la violencia y el peligro de una guerra que duró algo menos de diez años. Es más, mientras el trauma de la guerra y sus efectos sigan permeando al conjunto de la sociedad nicaragüense, probablemente continuarán ocupando un espacio significativo en la producción cinematográfica, no tanto por un deber de memoria en el sentido que planteara Andreas Huyssen (2009) al sostener que “si existe una obligación de recordar los traumas de la historia (...) entonces debe haber imágenes” (p. 15), sino más bien por la necesidad de indagar en el pasado traumático y darle un sentido por medio del cine.

En esta línea se encuentra *El inmortal* (2004), un documental de Mercedes Moncada que gira alrededor de la historia de una familia en el seno de la cual dos hermanos terminan luchando en bandos opuestos durante la guerra, y el largometraje autóficcional *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga, en el cual las hijas de la revolución sandinista son también las hijas de la contrarrevolución, en una aguda metáfora sobre el modo en que la guerra abarcó y dividió todo el país, de la misma forma que ocurre con la familia retratada por Moncada.

De manera similar, en *Heredera del viento* (2017), Gloria Carrión se vale de la cámara para interpelar a los protagonistas de aquella época, pero también para forjarse una versión de la guerra que le permita seguir viviendo.

EL AMOR Y LA HISTORIA

Heredera del viento (2017) explora el trauma de la guerra a partir de la historia personal de su directora. En efecto, a través de este film, ella regresa a la historia reciente de Nicaragua, específicamente a los últimos años de lucha insurreccional que desembocaron en el triunfo sandinista de 1979 y a los primeros del gobierno del FSLN, en los cuales se desató la guerra de la Contra. Ahora bien, en este periplo hacia el pasado, la noción del amor funciona como punto nodal de ilación, entrelazando lo íntimo con lo público, y conectando de este modo

la historia personal y familiar con la nacional, en la fábula cinematográfica de *Heredera del viento* (Figura 1).

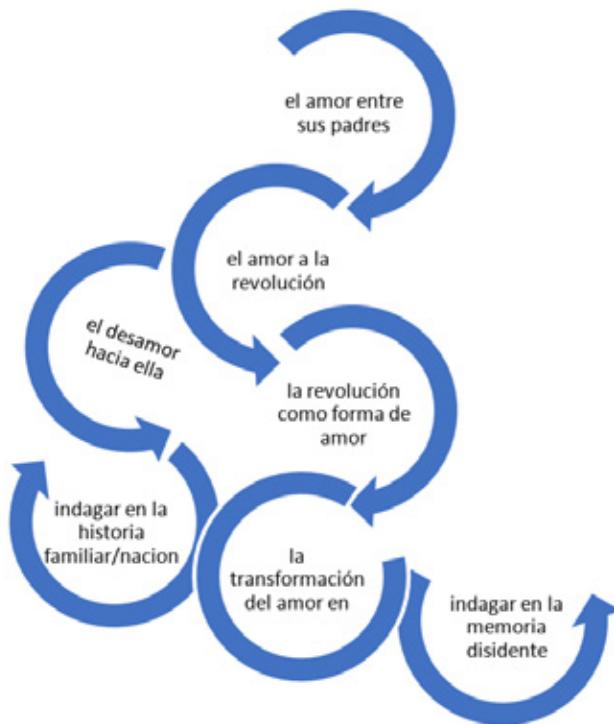


Figura 1: Diagrama de la ilación de *Heredera del viento*, con el amor como punto nodal que permite concatenar los diferentes hilos narrativos.

Así, a través de varias sesiones de entrevistas a sus padres, Gloria Carrión les sonsaca el relato de cómo se conocieron y se enamoraron siendo ambos militantes de la resistencia sandinista, cómo fueron secuestrados por la guardia somocista y cómo se reencontraron, inesperadamente, el día del triunfo sandinista en medio de las multitudes jubilosas en la Plaza de la Revolución. Desde un primer momento, el amor entre los padres y el amor por la liberación de Nicaragua están estrechamente vinculados según la lógica argumentativa del film. La epifanía de su reencuentro –cuando cada uno creía al otro muerto– nada menos que el día de la entrada de los sandinistas a Managua, en el lugar más ícono de la victoria (cómo olvidar las fotos de la Plaza de Susan Meiselas) acentúa aún más este lazo entre felicidad privada y pública. En consecuencia, se produce una sinécdoque: indagar en las causas del amor entre los padres es también una forma de indagar en las causas del amor por y de la revolución. Más aún, la inversión libidinal de Gloria Carrión en la reconstrucción de la

historia de amor entre sus padres –que se traduce en la puesta en escena de la *performance* de los mismos reviviendo el encuentro epífánico del 19 de julio de 1979 en la Plaza vacía de la actualidad– pone en evidencia la nostalgia de la directora por recuperar el amor pasado entre sus progenitores, nostalgia que se extiende al sandinismo como forma pública del amor, igualmente perdida.

No por casualidad, el recorrido visual por los momentos más bellos y emotivos del primer año de gobierno del Frente Sandinista, tal y como fueron registrados en los documentales y noticieros de Incine, culmina con la pregunta: *¿a dónde fue a parar tanto amor?*, la cual acompaña la imagen de los jóvenes sandinistas regresando de la cosecha del café, e introduce el recorrido por las imágenes de archivo de la guerra de la Contra.

La centralidad del concepto del amor para entender y hacer inteligibles las relaciones familiares y sociales en Nicaragua en esta película bien puede ser interpretada a partir del concepto de amor ético de Husserl, pues, como explica Rubén Sánchez Muñoz (2015), para este filósofo el amor de la pareja, o

... amor primigenio (...) que se da de persona a persona (...) da lugar al amor ético en el que el otro se encuentra siempre en el horizonte de mi vida y al revés, yo en el horizonte de la suya. 'Llevo a los otros en mí' afirma Husserl (p. 191).

Así, reflexionando sobre el motivo por el cual su madre y su padre ya no están juntos, la directora confiesa: “Años después mis padres se separaron. A veces pienso que Patricia y Miguel siguieron amándose, pero Carlos e Ivette ya no pudieron”, utilizando los nombres clandestinos –Patricia y Miguel– adoptados por sus padres durante la resistencia, para referirse a ellos en el momento en que se conocieron y comenzaron a amarse, pero utilizando sus nombres de pila reales para hablar de ellos en el presente. Por medio de esta doble designación expresa la nostalgia por la ética del amor que gobernó la vida en común después del triunfo de la revolución (condensada en el amor entre Patricia y Miguel), al tiempo que deja flotando la posibilidad de que ese amor primigenio –base del amor ético en el que todos llevamos a los otros en nosotros– aún perviva, aunque sea en una dimensión imaginaria o deseada.

De este modo, Gloria Carrión desarrolla una narrativa del amor que podría ofrecer una alternativa a la narrativa sacrificial que, en Nicaragua, ha gobernado los discursos tanto sobre la lucha insurreccional como sobre la guerra de la Contra, y actualmente permea la puesta en narrativa de los muertos a raíz de la represión iniciada por el gobierno de Daniel Ortega en abril de 2018 en respuesta a las protestas sociales, al decir de Leonel Delgado.¹

1 En “Usos de la sangre”, este crítico cultural argumenta: “Hay quizás 30 o más muertos luego de varios días de protestas en Nicaragua. Dado que el monopolio de las armas está en manos del Estado, es válido suponer que se trata en su mayor parte de víctimas de represión gubernamental,

Ser testigo y de algún modo artífice de la reverberación en el presente del profundo sentimiento que unió a sus padres, va a llevar a la realizadora a relativizar el reclamo inicial que les había hecho por haberla relegado a un segundo plano, de modo que su posición oscilará entre la demanda de cuidado y cariño expresada en “¿y a mí quién me salva?” y el siguiente reconocimiento: “Ahora me doy cuenta de que yo soy el fruto de todo ese amor”.

DESPUÉS DEL AMOR, LA GUERRA

Nacida en 1980, cuando se cumplía un año del derrocamiento de Anastasio Somoza Debayle, Gloria Carrión Fonseca es sin duda una hija del sandinismo que usa el cine como instrumento de memoria, es decir, para confrontar a sus padres con las consecuencias tanto públicas como privadas de sus decisiones políticas. En este sentido el proyecto de Gloria Carrión no es nuevo, sino que se suma a las realizaciones de otros hijos de militantes políticos que recurrieron al cine como forma de confrontar a los propios padres y/o a la sociedad en su conjunto sobre sus responsabilidades políticas en el pasado reciente.

La pregunta es, entonces, en qué medida *Heredera del viento* hace un aporte significativo al debate iniciado por filmes como *Los rubios* (2004) de Albertina Carri en Argentina y *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló en Chile. Es decir, la obra de Carrión ¿tan solo repite en el contexto nicaragüense las preguntas y demandas hechas por otros hijos en situaciones similares?, ¿o su forma de plantear las mismas inquietudes abre nuevos horizontes a un debate que ya lleva más de una década?

Podría aducirse que el hecho de que un reclamo ya se haya hecho en el Cono Sur no agota la necesidad de hacerlo en Nicaragua o El Salvador, o en cualquier otro país de América Latina. Sin embargo, quisiera argumentar que Gloria Carrión es también *heredera* de Carri y Aguiló, no solo porque se formó como documentalista en Argentina, sino porque ya no se puede –si es que alguna vez se pudo– hacer cine en una burbuja nacional. De hecho, el documental *Heredera del viento* es deudor de aquellos filmados por hijas que lo preceden, tanto en lo que respecta a su lugar de enunciación –es decir, al uso del cine para interpelar a la generación de los padres– como en lo que hace a la cinematografía, o sea, a las elecciones formales sobre cómo llevar a cabo esa indagación por medio del cine.

sin descartar que haya por ahí algún otro tipo de muerto. Es bastante sintomático que los muertos (héroes, mártires) pierden rápidamente su individualidad, y pasan a formar parte de una narrativa sacrificial. Se interpreta la sangre derramada en términos cristiano-católicos, como fundamento de una eventual nueva nacionalidad, post-dictatorial. Como si las cuestiones del Derecho fueran desplazadas por el encanto utópico de una Nación-religiosa. (...) Como si todavía estuviéramos en aquellos años idílicos de ‘vendrá la guerra, amor’, y etcétera. No, esa cadena del relato sacrificial-nacional parece, a estas alturas, real-horrorosa” (2018; s.p.).

En lo que respecta a Nicaragua, es evidente la afinidad de *Heredera del viento* con *Palabras mágicas* (2012) de la ya mencionada Mercedes Moncada, puesto que ambas directoras hilan por medio de su relato en *off* un cuestionamiento del sandinismo contemporáneo, al tiempo que crean un recorrido visual por material de archivo sobre el derrocamiento de Somoza y el triunfo de la revolución, interrumpido por imágenes contemplativas (del lago de Managua, de las ruinas de Managua después del terremoto de 1972) en las cuales anclan su punto de inflexión crítica.²

No obstante, mientras el documental de Moncada se mueve exclusivamente en el espacio de la macropolítica, Gloria Carrión hace una interpellación de la historia nicaragüense desde la subjetividad individual e íntima que hasta ese momento no se había hecho de ese modo en Nicaragua, y en ese sentido sí es la primera en pedir explicaciones a sus padres con el objeto de entender cómo es posible que privilegiaran el compromiso político con la revolución sandinista por sobre la dedicación a sus hijos. En el caso de su padre, Carlos Carrión Cruz, Gloria le pregunta frente a la cámara cómo fue capaz de mandar a centenares de jóvenes a la guerra, en referencia a la política de reclutamiento obligatorio llevada a cabo por el FSLN por medio de la institución del llamado Servicio Militar Patriótico para todos los hombres entre 18 y 40 años, a partir de 1983, y en la cual su padre participara activamente en su calidad de coordinador nacional de la Juventud Sandinista entre 1980 y 1984.

¿Cuál es la relevancia de este reclamo a los padres en la Nicaragua de hoy, en el contexto de las protestas iniciadas por jóvenes nicaragüenses en respuesta a las medidas del gobierno sandinista del 18 de abril de 2018, y de la violenta represión con la que respondieron Daniel Ortega y Rosario Murillo?³ ¿Es válido hacer un reclamo personal a los actores políticos de la revolución? ¿Es

2 Mercedes Moncada nació en 1972, por lo que tenía apenas siete años cuando los sandinistas asumieron el poder, de modo que, al igual que Gloria Carrión, pertenece al grupo de los “actores secundarios” en el teatro de la revolución y la subsecuente guerra en su defensa, utilizando la expresión acuñada por el escritor chileno Alejandro Zambra en *Formas de volver a casa* (2011) para referirse a la generación de quienes vivimos los grandes cambios sociales y políticos de nuestros países (guerras, revoluciones, golpes de Estado, dictaduras) durante nuestra infancia.

3 Según el informe publicado por el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, GIEI, creado el 30 de mayo de 2018 mediante un acuerdo entre el gobierno de Nicaragua, la OEA y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos a fin de investigar y esclarecer los hechos violentos ocurridos entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018 “para la obtención de justicia para todos y reparación del daño a las víctimas” (2018, p. 22), las protestas sociales que tuvieron lugar en Nicaragua a partir del 18 de abril de ese año “no fueron producto de acontecimientos aislados sino de años de procesos institucionales y prácticas estatales que fueron coartando la expresión ciudadana, cerrando espacios, cooptando instituciones públicas y concentrando el poder en la figura presidencial compuesta por Ortega y Murillo. Ello fue generando y acumulando un descontento social que se manifestó a través de los años en diferentes expresiones sociales que fueron reprimidas en forma violenta por la Policía Nacional y los grupos de choque” (2018, p. 42).

productivo pensar lo público en clave íntima? ¿Cómo inciden el trauma y el duelo irresueltos por la guerra de la Contra en la coyuntura actual?

Heredera del viento empieza con imágenes de las siguientes afirmaciones por sobre un fondo con sombras y manchas (blancos/grises sobre negro) en movimiento:

En 1936, Anastasio Somoza instauró una dictadura en Nicaragua.

En 1979, el Frente Sandinista de Liberación Nacional derrocó al dictador.

La confrontación con los Estados Unidos detonó una guerra civil.

La Unión Soviética tomó partido.

Nicaragua se convirtió

en el último campo de batalla de la guerra fría.

Si el documental se filmara hoy, podríamos agregar las siguientes líneas:

En 2018, Daniel Ortega reprimió brutalmente las protestas populares.

El otro raro revolucionario se convirtió en dictador.

Me permito continuar la síntesis histórica de *Heredera del viento* porque creo que el objeto de este documental experimental es precisamente lograr que el diálogo crítico que tiene lugar en la pantalla continúe fuera de ella, desbordando sus límites. Y a la luz de los 109 muertos, más de 1400 heridos, 690 detenidos y varios miles de desplazados consignados en el *Informe sobre los hechos de violencia ocurridos entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018* tan solo en ese corto período (GIEI, 2018, p. 65), la revisión del costo humano de la guerra de la Contra que lleva a cabo la directora cobra una dimensión aún más urgente.⁴

El trauma irresuelto de la guerra es el tema con el que Gloria Carrión abre su relato personal en el documental. Cámara en mano, nos hace entrar por la puerta de una casa a oscuras, atravesar un cuarto desde el cual se ve luz por otra puerta entreabierta que da al exterior, en donde a su vez se vislumbra una zanja, también oscura. Estas imágenes, que acompañan su relato en primera persona en el que comparte con nosotros una pesadilla recurrente que tenía durante la infancia, son el andamiaje visual y simbólico del trabajo de duelo y memoria: la entrada al cuarto oscuro, la luz entrevista en la última puerta, el pasaje o recorrido por más de una estancia, el cruzar umbrales. En el sueño pesadillesco

⁴ Segundo la edición más reciente (al momento de escribir este artículo) del Boletín de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos sobre Nicaragua, las cifras actualizadas de las víctimas de la represión en Nicaragua al 20 de diciembre de 2019 son las siguientes: 328 personas asesinadas, 160 detenidas, 405 profesionales despedidos y 144 estudiantes expulsados, 90 periodistas exiliados. Se registra, además, que 96 966 nicaragüenses salieron del país a causa de la violencia (2019, s.p.).

que nos relata, ella juega con otros niños a esconderse en una zanja hasta que se da cuenta de que tal vez algún día no pueda salir de la misma. La cámara hace un *close-up* en ese agujero negro de sus terrores infantiles, en el que se detiene unos segundos para luego hacer un *raccord* con la imagen de una niña pequeña que baja la mirada (se entiende que se trata de ella); entonces nos dice: “Tengo cinco años y tengo miedo de morir”.

Acto seguido, sus manos manipulan un álbum de fotos familiares en el que nos muestra a su mamá y a su papá.⁵ Aunque, como ha estudiado ampliamente Marianne Hirsch (2008), el trabajo con las fotos de familia es parte fundamental de la estructura de la posmemoria porque permite reactivar una conexión afectiva con el pasado, al encarnar un sentido de conexión vivencial⁶, y Gloria CarrIÓN en repetidas ocasiones incorpora fotos familiares a la narrativa visual a partir de la cual lleva a cabo su trabajo de duelo y memoria, no voy a detenerme en este aspecto del documental, ya que me interesa concentrarme en su aproximación al trauma de la degeneración del amor en guerra y en la confrontación de sus padres.-

Una vez que nos presentó a sus padres a través de las fotos, hay un *raccord* con una imagen en movimiento donde se ve a una niña pequeña en brazos de una mujer, mientras nos dice: “y esta soy yo”. Inmediatamente después, la cámara hace un paneo que permite comprender el hecho de que ella está en un entierro: se trata del video de un funeral al que evidentemente asistió siendo muy pequeña y en el que los presentes cantan la conocida canción de Daniel Viglietti *Solo digo compañeros*: “Escucha, yo vengo a cantar por aquellos que cayeron, no digo nombre ni seña, solo digo compañeros”. La última estrofa se escucha sobre un fundido en negro, en el instante preciso en el que los presentes cantan: “Ya nada nos queda y hay solo una cosa que perder/perder la paciencia y solo encontrarla en la puntería, camarada”. Después sabremos –porque más adelante nos va a mostrar otra vez este mismo video en su totalidad– que se trata del funeral de su tío, Álvaro Fonseca, quien fue asesinado por la Contra en 1985, a los 22 años de edad. Pero, por ahora, se trata de un entierro a secas, uno entre tantos.

5 Plano de ella (se ven sus dedos) mirando un álbum de fotos familiares viejo en el que se ve una foto de una mujer: “esta, es mi mamá”; luego, foto de un hombre: “este, es mi papá”.

6 Según Hirsch (2008), “la conexión indicial que conecta la foto con su sujeto, lo que Roland Barthes (1981, p. 80) llama el ‘cordón umbilical’ hecho de luz, la fotografía (...) parece consolidar los tenues lazos constituidos por el deseo, la necesidad y la proyección narrativa” (“Through the indexical link that joins the photograph to its subject—what Roland Barthes (1981, p. 80) calls the ‘umbilical cord’ made of light—photography [...] can appear to solidify the tenuous bonds that are shaped by need, desire, and narrative projection” (p. 111; mi traducción, VGP). Más aún, Hirsch demuestra que en el trabajo artístico y/o académico de la segunda generación, incluso el conocimiento más íntimo y familiar del trauma es mediado por imágenes fotográficas del archivo cultural que son reencarnadas y reactivadas como parte del álbum familiar.

Más aún, el hecho de que los versos (“Ya nos queda tan solo una cosa que perder / perder la paciencia y solo encontrarla en la puntería, camarada”) sean cantados con la pantalla en negro, permite desvincular su mensaje de ese momento histórico preciso, provocando una indeterminación sobre la referencia o el sentido de aquello que aún queda por perder. Así, viendo *Heredera del viento* hoy, cuando nuevamente las familias han tenido que enterrar a sus jóvenes, la pérdida de paciencia alude también a la situación actual.

Considero que este corrimiento de sentido tiene que ver con los movimientos, desplazamientos y sustituciones inherentes al trabajo de duelo. De hecho, Gloria Carrión propone varios acercamientos al trauma de la guerra, en los cuales tanto las variaciones en la repetición de una misma historia o narrativa (como ocurre con el material de archivo del entierro de su tío) o los distintos modos de aproximación a la guerra de la Contra (por medio del relato de sus pesadillas de infancia, de material de archivo como el del entierro, y de entrevistas a los involucrados, no solo a sus padres) nos hablan de un trabajo con aquello que duele, es decir, con una búsqueda por comprender el pasado pero también por encontrar formas de convivir con el dolor y hallar un futuro sin tanta muerte, y en el que tal vez el amor vuelva a regir la vida en comunidad.

DESENLACE: EL AMOR DESPUÉS, EL AMOR TAL VEZ

La indagación incesante en la memoria de la guerra se articula de manera cinematográfica por la ausencia de imágenes fijas en la cinta. Todas, absolutamente todas las imágenes de *Heredera del viento* son imágenes en movimiento. Incluso en los pocos planos fijos, siempre hay ramas de áboles mecedas por la brisa o se ve el vaivén de las olas en el lago de Managua. Desde el punto de vista de la estética del cine de memoria, este es sin duda uno de los aportes más interesantes de la película, que articula una postura husserliana según la cual Gloria Carrión se autofigura en su documental como un “ser humano ético”, es decir, como un sujeto “en conformidad consigo mism[a] que tiene delante de sí una lucha eterna de renovación *constante*” (Sánchez Muñoz, 2015, p. 184; el subrayado es mío) y desde ese lugar indaga sobre el deber de amor al prójimo.

La otra cuestión sumamente interesante en la aproximación de la directora a la memoria de la guerra por medio de su indagación cinematográfica tiene que ver con la forma en que los desplazamientos del objeto del trauma provocan también un desplazamiento en el posicionamiento del sujeto que lleva a cabo su trabajo de duelo y memoria. En efecto, la cineasta, que creció –como ella misma cuenta en la película– teniéndole horror a la Contra, termina su documental explorando dos nuevos modos de lidiar con el trauma frente a la cámara: por un lado, le pregunta a su padre cómo se siente con respecto a su rol durante la guerra, puesto que –como ya he mencionado– estaba a cargo de enviar a

los muchachos al frente.⁷ Por el otro, entrevista a miembros de la Contra para entender su lado de la historia. Así, esta realizadora comienza su autoetnografía cinematográfica⁸ por una confrontación en el seno de su propia familia para terminar incorporando otras voces, y no cualquier voz, sino las voces más “tabuizadas” por el discurso dominante sandinista del cual ella misma proviene, y confrontando, por lo tanto, la memoria dominante.

Así, *Heredera del viento* explora tanto las posibilidades de autocrítica en el seno del sandinismo (por medio de la interpelación a su madre, y sobre todo a su padre), como la apertura hacia las memorias de aquellos que vivieron la guerra del lado contrario y que Irene Agudelo (2017) llama elocuentemente “*contramemorias*” en su reciente estudio del mismo nombre en el que da a conocer y discute críticamente los *Discursos e imágenes desde la contra, 1979-1989*. No solo se trata de las memorias de la Contra –explica Agudelo– sino que es una “memoria contraria a la oficial. Por tanto, es una memoria en disputa y una memoria disputada. Es una memoria que todavía se quiere acallar en ciertos sectores que conforman y narran la versión del pasado reciente desde el sandinismo” (2017, p. 11).

En consecuencia, la apertura del discurso de la memoria en *Heredera del viento* hacia esas memorias silenciadas y negadas por el sandinismo en el poder marca un momento crucial en la desestabilización de la memoria hegemónica sobre la guerra, pues:

Mientras el ‘otro contra’ fue construido como enemigo a partir de vilezas como la残酷, la venganza, la traición y la cobardía, el ‘nosotros sandinista’ era edificado sobre virtudes como el perdón, la lealtad y la valentía. A su vez, para los contras, los sandinistas eran representados como piricuacos (“perros sedientos de sangre”), sandino-comunistas, ateos, asesinos, ladrones, entre otros calificativos.

7 En esta escena, Gloria coloca a su padre en el lugar del testigo de sus actos pasados, porque lo hacer escuchar una grabación de sí mismo en la que arenga a los jóvenes sandinistas que iban a y volvían de la guerra. Nosotros, en cuanto espectadores, tenemos una doble perspectiva de este hecho: primero vemos el video de archivo donde Carlos Carrión recibe y despide respectivamente a las juventudes sandinistas que vuelven de o van a la zona de combate y, segundo, vemos a Gloria y su padre escuchando esa grabación, para luego presenciar la conversación que ella tiene con él al respecto.

8 Tomo la noción de autoetnografía cinematográfica de Catherine Russell (1999), en su libro *Experimental Ethnography*, quien la define como el modo de autorrepresentación más prevalente en las artes audiovisuales contemporáneas, en las cuales el relato autobiográfico se torna etnográfico, debido a que los realizadores han comprendido el vínculo de su historia personal con las grandes transformaciones sociopolíticas de su tiempo. La autora indica que cuando habla de etnografía experimental se refiere al hecho de que en este tipo de film tiene lugar una reelaboración tanto estética como cultural de la representación de uno mismo, en una confluencia de lo personal y lo sociocultural (o histórico) que aplica perfectamente al proyecto cinematográfico de Gloria Carrión en *Heredera del viento*.

Ambas representaciones polarizadas del ‘Otro’ ocultaron y desfiguraron los motivos más profundos que movilizaron a ambas partes –sandinistas y contras– a defender y luchar por sus intereses (Agudelo, 2017, pp. 10-11).

En un nivel más personal, el desplazamiento libidinal de la reconstrucción individual de la memoria de la guerra en el seno de una familia sandinista hacia las pérdidas de otros sujetos no hegemónicos pone en perspectiva el propio dolor y de ese modo es pieza clave en la exploración de formas de salir de una narrativa traumática anclada en el yo. Un yo herido y autocompasivo cuyo horizonte parecía a primera vista limitado por el trauma de una infancia vivida en la zozobra de poder perder a los padres en cualquier momento y de tener que crecer con padres prácticamente ausentes de la vida familiar, puesto que han abocado su vida a la defensa de la revolución. Es decir, del “¿y a mí quién me salva?” del reclamo inicial, la cineasta pasa a un trabajo de memoria que no solo interpela a los padres, sino que también confronta la narrativa dominante sobre la guerra que hasta hoy ha negado las perspectivas de quienes participaron en la Contra. Igual que a Irene Agudelo, a Gloria Carrión le interesa escuchar y hacer oír las voces, pero no las de los exguardias somocistas, ni de los hombres y mujeres de negocios que se opusieron por razones ideológicas al proyecto del FSLN, sino las historias de los campesinos que en su gran mayoría constituyeron la tropa de la Contra (véase Agudelo, 2017, pp. 9-10), pues entiende que ellos también vieron morir a sus hijos, sus hermanos, sus amigos.

Desde una perspectiva husseriana, al escuchar y visibilizar memorias contrahegemónicas, Glora Carrión adopta una posición de responsabilidad ante su historia personal en el contexto de la historia nacional, entendiendo que la única transformación que puede generar una ética del amor es aquella que se construye desde la intersubjetividad (véase Sánchez Muñoz, 2015, p. 184), pues Husserl llama amor ético “al encuentro recíproco que se da entre cada sujeto en el horizonte de la vida del otro” (Walton citado en Sánchez Muñoz, 2015, p. 191).

La ética del amor reverbera también en el testimonio de Genaro Pérez Merlo, uno de los tres contras entrevistados por Gloria Carrión en *Heredera del viento*, ya que este pone sobre el tapete no solo la necesidad de escuchar las múltiples y divergentes memorias de la guerra, sino que además hace énfasis en el perdón como pieza clave para la pacificación del país:

La paz solo se puede construir en Nicaragua y la verdadera reconciliación cuando nosotros nos despojemos de la mentira y pongamos todo de manifiesto y nos arrepintamos de corazón y pidamos perdón por todos los daños que hemos ocasionado de una u otra parte a partir de la verdad (1:17:11-1:17:26).⁹

⁹ José Carlos Agüero, con su libro *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) ha abierto un debate similar en el contexto de la posguerra peruana.

Como las memorias divergentes que componen la historia reciente de Nicaragua, también el documental de Gloria Carrión está compuesto por materiales y formatos bien distintos: material filmico de archivo (tanto público como privado), entrevistas “tradicionales” grabadas frente a cámara, recreaciones performáticas, y diversas secuencias más bien poéticas en las que priman las imágenes hapticas, las cuales –así lo explica Gonzalo Aguilar (2006, pp. 176-177)– funcionan como anclaje de la memoria encarnada. En consecuencia, *Heredera del viento* no es una película con una estética homogénea. Si bien esto podría considerarse un punto débil, mi opinión es que articula en el nivel formal una propuesta para construir una memoria plural de la guerra, en la que haya múltiples registros generacionales y político-partidarios, tanto individuales como colectivos.

Propongo, pues, que el documental experimental de Gloria Carrión conjuga tres tipos de trabajo de memoria, cada uno de los cuales se traduce en forma cinematográfica específica desde la cual aproximarse a la historia reciente: como nostalgia por el amor perdido, como ética del amor que regula las relaciones sociales en el presente o como deseo de un futuro en armonía, en la Nicaragua actual (Figura 2).

Me parece importante resaltar esta conexión entre forma cinematográfica y trabajo de memoria pues la misma permite visibilizar el particular entramado de la fábula forjada por *Heredera del viento*, entendida no como un tecnicismo, sino como una ventana hacia el modo de significación del lenguaje cinematográfico. El aporte de este documental de Gloria Carrión a la cultura de la memoria en Nicaragua, a la comprensión del trauma de la guerra, a la imaginación de un futuro de diálogo y respeto mutuos, adquiere su sentido en la reconversión de la ética del amor a una forma heterogénea y experimental de hacer cine. En otras palabras, es por medio de un engranaje filmico que revé las imágenes y las concatena de otro modo, restringiendo o expandiendo su capacidad de sentido –como diría Rancière (2018)– que la película construye y pone en movimiento los dispositivos de la memoria confrontativa, la memoria afiliativa y la memoria proyectada hacia el futuro imaginado. Partiendo de la idea de Daniel Noemi (2010) de que las fronteras entre arte y política suelen ser indistinguibles en las prácticas culturales de América Latina, entiendo que *Heredera del viento*, por medio de su estética ecléctica y plural, reflejo de su ética del amor, nos invita a soñar, y de este modo crear, un futuro alternativo para Nicaragua.¹⁰ Esta es sin

10 En su introducción a *Revoluciones que no fueron*, un libro dedicado a reflexionar sobre la relación de arte y política en las décadas del 20 y 30, Daniel Noemi problematiza la tajante división entre la esfera artística y literaria, por un lado, y el ámbito de la política, por el otro. Sus reflexiones me parecen pertinentes para pensar la relación entre arte y política en el contexto de la posguerra, no solo en Centroamérica, y las intervenciones del cine y la literatura en las disputas por la memoria: “Así, la labor crítica a la cual nos adscribimos busca otorgar un nuevo sentido a la relación entre arte y política; sugiriendo, de modo preliminar, que aquello que surge como resultado del proceso de superación, y que apunta a una finalidad sin fin, es una nueva Políctica” (Noemi, 2010, p. 2).

duda su contribución más notable a la memoria del sandinismo y de la guerra, que confirma el rol fundamental del cine en la configuración del imaginario de este país centroamericano, no solo del pasado y del presente, sino también del porvenir.

	Forma cinematográfica	Trabajo de memoria	Estructura de transmisión de la posmemoria
Nostalgia del amor de los padres y de la revolución	Recreaciones y confesiones performativas en clave de <i>reality show</i> . Intervenciones del archivo fotográfico y filmico familiar. Contextualización del archivo filmico público y hegemónico (Incine).	Interpelación a los padres por medio de un gesto confrontativo.	Transmisión vertical de la memoria familiar/nacional, vinculando presente y pasado.
Ética del amor: “Llevar a los otros en mí.”	Entrevistas tradicionales (<i>talking heads</i>).	Exploración de las memorias contrahegemónicas.	Estructura de transmisión de la posmemoria afiliativa, intra-generacional y horizontal en el presente.
Ética del amor como posibilidad futura imaginada (dimensión fantástica, onírica y deseante)	Imágenes hápticas: lo afectivo, lo táctil/sensorial como vehículo del trabajo de memoria. Imágenes en movimiento (sinéctodo del cine como medio de memoria) y planos fijos de elementos en movimiento: el trabajo incesante del sujeto con la historia y la memoria. Hacer cine, usar las imágenes del cine como forma de intervenir en la realidad social y en la historia a partir del precedente del abuelo y sus filmes en Super 8.	Memoria cultural y transgeneracional.	La memoria como vehículo que conecta pasado, presente y futuro. Participación activa en la construcción del futuro.

Figura 2: Formas cinematográficas del trabajo de memoria y su vinculación con la noción del amor en *Heredera del viento*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudelo, I. (2017). *Contramemorias. Discursos e imágenes sobre/desde La Contra. Nicaragua 1979-1989*. Managua: IHNCA-UCA.
- Agüero, J. C. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: IEP.
- Aguilar, G. (2006). *Otros Mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguiló, M. (2010). *El edificio de los chilenos* [Película]. Bélgica/Chile/Cuba/ Francia: Alplaplac.
- Astorga, L. (2013). *Princesas Rojas* [Película]. Francia/Venezuela: La Feria Producciones.
- Bataillon, G. (2014). De Sandino a los contras. Formas y prácticas de la guerra en Nicaragua. *Trace*, 66. Recuperado de <https://journals.openedition.org/trace/1784>
- Carri, A. (2003). *Los rubios* [Película]. Argentina/USA: Barry Ellsworth Producciones.
- Carrión Fonseca, G. (2017). *Heredera del viento* [Documental]. Nicaragua: Caja de Luz Producciones.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2019). La situación de los derechos humanos en Nicaragua. *Boletín del Mecanismo Especial de Seguimiento para Nicaragua*. Recuperado de <https://www.oas.org/es/cidh/actividades/visitas/2018Nicaragua/Boletin-MESENI-NoviembreDiciembre2019.pdf>
- Cortés, M. L. (2007). *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: FyG Editores.
- Delgado Aburto, L. (2018). Usos de la sangre [Mensaje en el blog *Notas pocas rigurosas*]. Recuperado de <http://leoneldelgadoaburto.blogspot.com/2018/04/>
- GIEI. (2018). *Nicaragua. Informe sobre los hechos de violencia ocurridos entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018*. Recuperado de www.gieinicaragua.org
- Gómez, A. y Rodríguez, I. (2013). Yuxtaposiciones: rostros, tiempos, máscaras. *Carátula. Revista Cultural Centroamericana*, 52. Recuperado de http://www.caratula.net/ediciones/52/cine-rodriguez_gomez.php
- Herzog, W. y Reichle, D. (1984). *Ballade vom kleinen Soldaten* [Documental]. Alemania: Süddeutscher Rundfunk/Werner Herzog Filmproduktion.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.

- Huyssen, A. (2009). Prólogo. *Medios y Memoria*. En C. Feld y J. Sites Mor (Eds.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp.15-24). Buenos Aires: Paidós.
- Loach, K. (1996). *Carla's Song* [Película]. Reino Unido/Alemania/Nicaragua: Alta Films.
- Moncada, M. (2004). *El inmortal* [Documental]. España/México/Nicaragua: Oria Films.
- Moncada, M. (2012). *Palabras mágicas: para romper un encantamiento* [Documental]. México/Guatemala/Nicaragua: Producciones Amaranta.
- Noemi Voionmaa, D. (2010). *Revoluciones que no fueron: ¿Arte o política? Más allá de realismos y vanguardias en América Latina, Ecuador y Chile 1924-1938*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Perkowska, M. (2019). La (in)visibilidad del sujeto caribeño en Nicaragua: el caso de *Los hijos del río*, de Fernando Somarriba. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*.
- Proyect, L. (1998). *Carla's Song* [Revisión de la película *Carla's Song* de Ken Loach]. *Canadian Dimension*, 32(5), 48.
- Rancière, J. (2018). La ficción documental: Marker y la función de la memoria. En J. Rancière, *La fábula cinematográfica* (pp. 203-219). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Salinas Maldonado, C. (9 de octubre de 2018). Violeta Chamorro: la presidenta de la paz. *Confidencial*. Recuperado de <https://confidencial.com.ni/violeta-chamorro-la-presidenta-de-la-paz/>
- Sánchez Muñoz, R. (2015). Ética y amor. La filosofía de Edmund Husserl. *Universitas Philosophica*, 32(64), 179-196. doi: 10.11144/Javeriana. uph32-64.eafh.
- Somarriba, F. (1987). *Los hijos del río* [Documental]. Nicaragua: INCINE.
- Torbiörnsson, P. (2010). *Last Chapter: Goodbye Nicaragua!* [Documental]. Suecia/España: Eden Film.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

II. APERTURAS EUROPEAS

ESPAÑA

IMÁGENES DEL PASADO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE EL CAMBIO DE MILENIO

Celia Fernández Prieto
Universidad de Córdoba, España

El giro hacia el pasado y la relevancia adquirida por la reflexión y los discursos sobre la memoria histórica constituyen un fenómeno transnacional de largo alcance y representan una de las líneas dominantes de la cultura en las sociedades occidentales desde los años 90. Sin duda el impacto del Holocausto –las series televisivas¹, los testimonios de los supervivientes, la creación de museos y memoriales– contribuyó decisivamente a este realce de la cultura de la memoria.² Pero lo cierto es que los países o las comunidades que han padecido enfrentamientos civiles, largas y crueles dictaduras, segregación racial, atentados terroristas, etc. requieren para su regeneración social, moral y política saber qué ocurrió, restituir la dignidad a las víctimas y desarrollar programas de justicia transicional de modo que los crímenes y los actos de violencia no queden impunes. Los ejemplos son numerosos: la España posfranquista, los países poscomunistas de la Europa del Este y de la ex-Unión Soviética, la Sudáfrica post-Apartheid, Ruanda, Nigeria, y el final de los regímenes militares y de las dictaduras en diversas naciones de América Latina. Estos procesos, en los que se dirime y se negocia la elaboración de una memoria histórica y cultural del pasado, resultan tensos y conflictivos

1 Baste recordar el impactante documental Shoah de Claude Lanzmann (1985).

2 A. Huyssen (2002) habla de una globalización del discurso del Holocausto a finales de los 90: “Naturalmente, fue la recurrencia de las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo en la década de 1990, década que se alegaba posthistórica, lo que mantuvo vivos los discursos sobre la memoria del Holocausto, contaminándolos y extendiéndolos más allá de su referencia original” (p. 16).

en la medida en que se activan elementos de alto voltaje político, moral y emocional (también jurídico y económico). Hablamos de dolor y humillación, de responsabilidad y culpa, de justicia, dignidad y reparación. Y hay daños irreparables y hay perdones imposibles. Por ello, la gestión pública de un pasado traumático no solo implica a los poderes e instituciones del Estado, sino que moviliza la participación de otros agentes culturales: historiadores, periodistas, cineastas, autobiógrafos, filósofos, ensayistas, fotógrafos, pintores, músicos, y, por supuesto, poetas, dramaturgos y novelistas. En este contexto, la Historia ha perdido protagonismo frente a la Memoria³, que se valora como vía privilegiada hacia el conocimiento y la comprensión del pasado, y como prueba de su gravitación en el presente.⁴

Este panorama general tiene su manifestación particular en la intensidad con que los debates sobre la recuperación de la memoria histórica han resurgido en España desde finales de los noventa, al filo del sesenta aniversario del término de la Guerra Civil. Este acontecimiento trágico ha sido un tema omnipresente en la creación literaria de los escritores españoles desde los años 40, pero nunca antes había desencadenado tal interés general y tan alta producción y consumo de novelas y filmes. Mi objetivo en este artículo se centra en revisar las razones de este auge y en analizar algunos de los formatos narrativos dominantes en las novelas que recrean episodios de ese *pasado presente* –especialmente la guerra– y que han sido publicadas desde el cambio de milenio y escritas por autores de la tercera generación. El historiador Julio Aróstegui (2006, pp. 79-92) distingue tres memorias generacionales de la guerra de España: la memoria de identificación o confrontación (de 1936 a 1960: es la memoria de quienes participaron en la contienda); la memoria del olvido o de la reconciliación (la de los hijos de quienes combatieron, la generación de la Transición, 1960-1990) y, por último, la memoria de la restitución o reparación desde finales de los noventa, que corresponde a la tercera generación, la de los nietos, que han reprochado a los sucesivos gobiernos democráticos haber olvidado el deber de memoria hacia los defensores de la legalidad republicana y las víctimas de la guerra y la dictadura, y han reclamado iniciativas institucionales para reparar el daño y de dar espacio y voz a tantas experiencias aún no contadas.

Aunque circunscritas al caso singular de España, espero que estas reflexiones puedan sugerir posibles vías de análisis comparatista, convergencias y

3 “Mémoire, en tout cas, devenu le terme le plus englobant: une catégorie métahistorique, théologique parfois. On a prétendu faire mémoire de tout et, dans le duel entre la mémoire et l’histoire, on a rapidement donné l’avantage à la première, portée par ce personnage, devenu central dans notre espace public: le témoin” (François Hartog, 2003, p.17).

4 Un balance bibliográfico muy útil sobre la cultura de la memoria en España puede verse en López Villaverde (2014).

divergencias con escrituras de la memoria producidas en otros contextos geográficos y políticos.⁵

LA TRANSICIÓN: ENTRE EL ALTAR Y LA PIRA⁶

El retorno al primer plano de la actualidad política y cultural de la discusión sobre el pasado reciente solo puede entenderse repasando las circunstancias en que se desarrolló el proceso de transición iniciado tras la muerte de Franco, y los cambios operados en la interpretación ética e ideológica de aquel período y de sus consecuencias para la situación política actual.

La Transición a la democracia fue un proceso complejo, duro, difícil e imprevisible, en el que la izquierda renunció a un ajuste de cuentas con el pasado (el pasado de la guerra y luego también con el pasado de la dictadura) en aras de un proyecto político de futuro que fue legitimado en la Constitución de 1978. Para un historiador como Santos Juliá (2005), el recuerdo de la violencia y el horror funcionó como modelo negativo para los actores de aquel momento; asentar la democracia española requería que unos no blandieran el pasado como arma política contra los otros, lo que no significa que se le olvidara, sino que no se le echara en cara. De hecho, aquellos fueron años en que el interés por el conocimiento y el análisis del pasado estuvo muy vivo en el ámbito público, periodístico (reportajes, fascículos, números monográficos de revistas como *Triunfo*, *El Viejo Topo*, *La Calle*, *Interviú*, etc.) e historiográfico, con la celebración de congresos y la publicación de trabajos sobre la Segunda República, la Guerra Civil, el exilio y los movimientos de oposición al franquismo. Conviene recordar, además, que en contra de ciertas versiones que presentan a la Transición como resultado de una negociación opaca de las élites políticas al margen del pueblo, lo cierto es que las movilizaciones en la calle en demanda de mayores cotas de libertad y democracia fueron intensas y constantes desde la muerte de Franco, y a ellas se debe en gran medida que el desmantelamiento de las instituciones y de las leyes de la dictadura fuera bastante más lejos de la reforma política prevista inicialmente por fuerzas vinculadas al régimen. Todo ello no impidió que aflorase una reacción de desencanto en diversos sectores sociales e intelectuales que a

5 A este respecto, son muy pertinentes las observaciones de Raquel Macciuci (2010, p. 34): "...la creciente incorporación de la Guerra Civil y la dictadura española a la serie de calamidades de la historia europea y latinoamericana, tiene un enorme potencial científico y moral para comprender el pasado español y la construcción de una memoria colectiva en el presente. A su vez, conocer a fondo la trama que une la sublevación de Franco, su sustento ideológico y sus prácticas aberrantes, con las perpetradas en otras latitudes, iluminará muchos rincones de la llamada "medianoche de Europa" así como la mecánica de los gobiernos de facto que más tarde asolaron los países del Cono Sur".

6 Reproduzco el titular del artículo de T. Constenla y F. Bono publicado en *El País* con motivo de la celebración el 5 de diciembre de 2014 del Día de la Constitución.

finales de los setenta renegaban de la Transición como una ocasión perdida y la tachaban de fracaso de una generación por no haber forzado una ruptura radical con el franquismo (S. Juliá, 2017, pp. 512-537). Este *desencanto*, reiterado en medios de comunicación tan influyentes como *El País* y coincidente con un periodo de crisis económica y de debilidad del gobierno de la Unión de Centro Democrático (UCD), con la exasperación de los militares ante el terrorismo de ETA y con mayores exigencias de la izquierda, alentó el golpe de Estado del teniente coronel Tejero y sus guardias civiles el 23 de febrero de 1981. “El desencanto se esfumó al tiempo que la transición, ahora sí, terminaba con el Congreso secuestrado mientras *El País* sacaba a la calle una edición especial con una leyenda a toda página: “Golpe de Estado. *El País* con la Constitución” y como editorial un “¡Viva la Constitución!” (Juliá, 2017, p. 537).

Adelantando lo que luego veremos, interesa señalar que este es el análisis que sostiene el escritor Javier Cercas en su novela *Anatomía de un instante* (2009): las operaciones políticas para desalojar de la presidencia del gobierno a Adolfo Suárez, contra el que conspiraban no solo los franquistas y los militares (que lo consideraban un traidor), sino también empresarios, dirigentes sindicales, eclesiásticos, y militantes demócratas y socialistas, fueron la placenta que nutrió el golpe

... suministrándole argumentos y coartadas; al discutir sin disimulo la posibilidad de ofrecer el gobierno a un militar o de pedir ayuda a los militares con el fin de escapar del embrollo, la clase dirigente entreabrió la puerta de la política a un ejército que clamaba por intervenir en la política para destruir la democracia, y el 23 de febrero el ejército irrumpió por esa puerta en tromba (2009, pp. 45-46).

En 2009, cuando Cercas rememora lo sucedido, el expresidente Suárez, enfermo y desmemoriado, ya no era un traidor ni un falangista, ni un arribista de manual: los dirigentes políticos lo habían alzado a la categoría de artífice de la democracia, un político ejemplar, un orgullo nacional. Una canonización rechazada, sin embargo, por la generación a la que pertenece el escritor (los nacidos en los 60), que declara al inicio de la novela lo que Adolfo Suárez representaba para él: “un político oportunista, reaccionario, beatón, superficial y marrullero que encarnaba lo que yo más detestaba en mi país y a quien mucho me temo que identificaba con mi padre, suarista pertinaz” (pp. 18-19). Al final, después de una atenta indagación en la personalidad de Suárez y en las posibles motivaciones de su conducta, su juicio se volverá más matizado y ecuánime (p. 429).⁷

7 I. Lindström Leo (2013, p. 183) entiende que Suárez viene a representar la generación que vivió el franquismo y los miedos e incertidumbres de la Transición, a la que también pertenece el padre de Javier Cercas. Y de ahí se deriva el sentido ético de la novela: “el de abrirse al pasado con una voluntad de comprender sus circunstancias y complejidades”.

La victoria socialista en las elecciones de 1982 abrió un clima social de cierta euforia colectiva en lo económico y lo cultural –“la movida”– y supuso un impulso decisivo para la incorporación de España a los parámetros políticos y económicos del capitalismo en su fase de expansión globalizadora. En este contexto, rememorar las pinturas negras de un pasado de violencia y aniquilación de los vencidos, y de persecución brutal de cualquier gesto de oposición política, no solo fue valorado como un peligro para la estabilidad de una democracia que pretendía avanzar en la reconciliación y la convivencia entre los españoles, sino también para la creación de una imagen de país moderno, higiénico, desarrollado y cosmopolita (Fernández Prieto, 2013, p. 45). En consecuencia, la gestión pública de la memoria histórica no estuvo entre las prioridades del gobierno. Es verdad que se siguieron promulgando algunas leyes restitutivas que trataban de restablecer los derechos y los bienes conculcados durante la dictadura, y que la investigación académica sociológica e historiográfica sobre las diversas causas de la guerra avanzó notablemente, desmontando las tergiversaciones y los mitos de la historiografía franquista (baste citar a Ángel Viñas, Santos Juliá, Julio Aróstegui, Antonio Elorza, Enrique Moradielos, Álvarez Junco, entre otros), pero estos trabajos apenas tuvieron repercusión en la esfera pública y en los programas educativos. El desconocimiento de la historia reciente por parte de los más jóvenes y el desinterés hacia los recuerdos aún dolientes de quienes habían perdido la guerra intensificaron la fractura generacional con el pasado. El duelo por tanta muerte irreparable seguía sin cumplirse.

En la novela de esta década, la representación de la Guerra Civil iba perdiendo aristas, rebajando su temperatura ideológica y disponiéndose como un acontecimiento histórico sobre el que investigar, debatir o incluso fabular: *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet (1983-1986) puede valer de paradigma de un tratamiento radicalmente literario de la guerra, situada en *Región*, un espacio mítico y remoto, una topografía imaginaria, arruinada y ajena a cualquier referente realista (sin nombres propios de militares o políticos, sin fechas ni datos verificables).⁸

Pero en los años del penoso declive del gobierno socialista, el uso del pasado que poco antes se consideraba materia para los historiadores, volvió al terreno

Por otra parte, el narrador considera un error valorar la transición como un fraude que dejó el país en manos de los franquistas generando “una democracia romo e insuficiente, defectuosa”. Para Cercas (2009), la ruptura con el franquismo fue genuina, y si es cierto que no se hizo justicia con la legitimidad republicana, a cambio se construyó una democracia que hubiera sido imposible de construir si el objetivo hubiera sido enmendar el pasado (pp. 432-433).

8 “Tenía razón el general Duval, la guerra civil tiende a hacerse ininteligible. La hegeliana marcha del espíritu y la razón por el curso de la historia sólo es demostrable cuando es la razón -y una razón palmaria y escrita- quien mueve los músculos del corredor. Cuando los mueven impulsos callados –como la avaricia, la incompetencia, la ambición, la falta de coraje- tiende a hacerse ininteligible y por tanto investigable. Cabe decir, tardía e inútilmente investigable” (Benet, 1999, p. 170).

de la confrontación política. La agresiva campaña del PSOE contra el Partido Popular (PP) en 1996, presentándolo como heredero del franquismo, reavivó de nuevo en el imaginario social el patrón de las dos Españas, una en color y otra en blanco y negro. Ganó la derecha⁹ que hizo suyo el relato de la Transición como momento fundante de la democracia, y, a la vez que insistía en recuperar aquel espíritu de consenso y moderación, animó un revisionismo histórico de la mano de pseudohistoriadores como César Vidal y Pío Moa (*Los orígenes de la guerra civil*, 1999). La victoria de José María Aznar en el año 2000 por mayoría absoluta puso en marcha desde la oposición una serie de propuestas sobre el reconocimiento moral a todos los hombres y mujeres represaliados por defender la libertad. Esta irrupción del debate sobre el pasado no fue fruto de una estrategia política de hostigamiento al Partido Popular, sino que estuvo directamente vinculada con la denuncia de las desapariciones y de los asesinatos de civiles republicanos, y con la demanda de localización de fosas comunes y de exhumación e identificación de los restos humanos que yacen en ellas, impulsadas por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, a la que más tarde se sumarían otros colectivos de distinto signo. Esta reacción airada contra el olvido del pasado fue propiciada por la renovación generacional, por el protagonismo adquirido en el ámbito social y cultural por quienes habían nacido entre mediados de los 50 y principios de los 70,¹⁰ que biográficamente no habían vivido la guerra ni el periodo más duro de la posguerra, que se formaron en una posición opuesta con mayor o menor beligerancia ideológica hacia el franquismo y que, sin cuentas que ajustar o culpas que expiar, emprendieron la búsqueda de una memoria familiar y educativa que se les hurtó (Mainer, 2005). Era urgente elaborar una memoria democrática que desvelara la presencia espectral de nuestro pasado colectivo (Labanyi, 2001; Colmeiro, 2011), aquel mundo que el narrador de *El jinete polaco* (1991) de Muñoz Molina describía como

... poblado por los fantasmas nacidos del miedo de varias generaciones sucesivas, por el eco de los cerrojos y de los llamadores en las puertas, por los pasos de los desconocidos, los borrachos, los asesinos y los locos que perduraban en la memoria acobardada de Mágina y en las palabras siempre clandestinas

9 Pero sin mayoría suficiente, lo que requirió el apoyo de los partidos nacionalistas catalán y vasco. Por diversas circunstancias, que no podemos detallar aquí, se presentó en 1999 una proposición para conmemorar el 60 aniversario del exilio español en el que se incluía una condena formal del levantamiento militar contra la legalidad de la II República. Esto no fue apoyado por el PP, lo que confirmó, en la perspectiva de la izquierda, su vínculo con el régimen franquista.

10 Incluimos en este grupo nombres como Dulce Chacón (1954), Julio Llamazares (1955), Muñoz Molina (1956), Manuel Rivas (1957), José Ovejero (1958), Martínez de Pisón (1960), Almudena Grandes (1960), Javier Cercas (1962), Jordi Soler (1963), Emma Riverola (1965), Lorenzo Silva (1966), etc. Algunos de estos autores habían publicado importantes novelas sobre la memoria a principios de los 90, pero con un tratamiento personal, introspectivo, no exento de tonalidad melancólica.

o ambiguas de nuestros mayores, escoria del miedo y las desgracias de la guerra (p. 78).

Esta toma de conciencia social sobre la necesidad de encarar las heridas y los traumas de la guerra y de la dictadura se materializó políticamente con la aprobación en el Parlamento, en diciembre de 2007, bajo el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero, de la Ley de Memoria Histórica, para unos innecesaria y contraria al espíritu del consenso transicional, para otros timorata e insuficiente, sobre todo por dejar el proceso de exhumación de los muertos a la iniciativa de los familiares, o sea, por privatizar lo que debería ser asumido por el Estado.

Los debates sobre la memoria histórica coincidieron con los graves efectos de la crisis económica que se abatió sobre el país a partir de 2008 (empleo precario, aumento del paro, empobrecimiento de las clases medias) y que agudizaron el desapego hacia la gestión de los partidos clásicos (PP y PSOE) y la intolerancia hacia las prácticas corruptas de una parte de la clase política. Este estado de malestar y descontento cristalizó en el movimiento 15-M de 2011 del que emergió la formación política Podemos, cuyo líder, Pablo Iglesias, arremetió contra la *casta* de los políticos derivados de lo que él denominó el *régimen del 78*, enfatizando en ese término –de connotación peyorativa– la pervivencia de la cultura franquista en los aparatos del Estado y atribuyendo a la Transición los males y carencias de la democracia actual.¹¹ Una retrospectiva, en mi opinión, tan reduccionista y sesgada como la que insiste en presentarla como ejemplar y modélica. Suscribo, en este sentido, la opinión de Jordi Gracia (2013):

Lo grave es creerse que ahí se resume la Transición e incurrir de nuevo en la culpabilización pueril de ese pasado, como si de veras en ese tiempo todos estuviesen callados, todos untados por el dinero público, todos entregados a la vaca lechera de no sé qué rentabilísima claudicación del deber del intelectual.

Lo grave es consolarse del presente jibarizando una Transición democrática complicadísima y disimular la responsabilidad común ante su deriva de los últimos años, esos precisamente que tienen como adultos y ya plenamente responsables a quienes fuimos niños de la Transición... (El País, 17 de abril de 2013).

11 Véanse los análisis de Alberto Medina (2001), Joan Resina (2007) o la entrada “Transición” redactada por Ariel Jerez (2011, pp. 51-57). Estos reproches parecen ignorar las dificultades en que se desarrolló la transición y el temor de la ciudadanía a un nuevo enfrentamiento civil. Considero ponderada la opinión de Castro Berrojo en la entrada “Símbolos” del *Diccionario de memoria histórica* (2011, p. 93): “Lo que hubo más bien fue una perentoriedad ante muchas cuestiones políticas, una coyuntura económica y política endiablada y, sobre todo, una correlación de fuerzas poco favorable para afrontar eso (se refiere a la memoria histórica). Y no hay que olvidar lo más evidente: la sensibilidad hacia la memoria del pasado y de sus víctimas implica cierta distancia temporal. (...). Menos disculpable es la evolución posterior del asunto que quedó hibernado hasta el cambio de siglo”.

En todo caso, una nueva generación –la cuarta– hizo oír su indignación y su hartazgo ocupando el espacio público, las calles y las plazas de muchas ciudades y pueblos, en demanda de otra forma de democracia, de otro modelo productivo, económico y social, y de otro ordenamiento institucional y territorial.

El pasado, en fin, como afirmaba Halbwachs, se escribe desde el presente: son las necesidades, los miedos y los deseos del presente los que reformulan constantemente la memoria histórica. Cómo éramos depende de cómo somos, en acertada fórmula de Schacter (2003). Obviamente las actitudes morales de una sociedad no son estáticas y lo que en 1980 pudo valorarse como un gesto de responsabilidad y altura de miras en aras de una reconciliación nacional, apareció dos décadas después, para ciertos grupos de izquierda y nacionalistas, como una claudicación ideológica de la oposición antifranquista o una puesta en escena bien ensayada del cinismo de las élites políticas (A. Medina, 2001). En todo caso, el relevo generacional de los 90, como ya dijimos, trajo consigo un empeño decidido de volver a pensar y hablar del pasado trágico de la nación.¹² Los nietos de quienes habían luchado y habían sufrido detenciones, cárcel, depuración y humillaciones, se sienten comprometidos moral y emocionalmente con ellos, preguntan y escuchan, asumen el deber de rehabilitar el legado republicano, de reconocer la deuda con sus mayores, de quebrar el silencio que todavía cubría muchas historias que los supervivientes aún no se habían atrevido a contar. Las perspectivas o los lugares ideológicos desde los que se aborda esta recreación del pasado vienen marcadas no tanto o no solo por vínculos *filiativos* (por sangre o parentesco), cuanto por relaciones *afiliativas*, “sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación” (Faber, 2011, pp. 102-103). Así Lorenzo Silva declara en las primeras páginas de su novela *Recordarán tu nombre* (2017) desde dónde la escribe, esto es, desde qué posición moral se adentra en la historia que va a contar. Una posición que le ha sido transmitida por la experiencia de “dos hombres dignos”, sus dos abuelos, Lorenzo Silva y Manuel Jesús Amador, combatientes en bandos contrarios y actores secundarios en la trama:

... siento que la sangre que me une a ellos es a la vez (no tendría por qué serlo, pero lo es) la pauta que me ilumina para escoger mi lugar en aquel aparatoso aquelarre. Ninguno de los dos fue adalid de causa alguna, ni abanderado ferviente de ninguna de las dos visiones desaforadas del mundo que chocaron sobre el campo de batalla de aquella España maltratada, ignorante e injusta (p. 21).

12 Téngase en cuenta, como advierte Mercedes Yusta (2008), que a diferencia de lo que ocurre en Alemania, el impulso de esta propuesta de reescritura de la historia en el ámbito público no la lideran los historiadores sino sectores de la sociedad civil que se consideran legatarios de la voz silenciada de los vencidos.

Los abuelos representan a esos “ilustres solitarios” que intentaron mantener la humanidad y el sentido de la justicia en medio de la barbarie, y acabaron en el olvido y el ostracismo (p. 48), y, en este sentido, se alinean con el protagonista de la novela, también “ilustre y olvidado y malogrado solitario”, el general José Aranguren, máximo responsable de la Guardia Civil en Barcelona que se opuso al golpe de Estado en julio del 36, se mantuvo fiel a la República y fue ejecutado por ello en 1939. Silva rechaza que se califique su actitud de equidistancia: la novela es, de hecho, una biografía casi hagiográfica del general Aranguren y un acto de reconocimiento a la entereza moral de sus abuelos.

El afán que los mueve no es tanto cognitivo cuanto ético y sentimental. Interesa recrear el pasado desde la experiencia de quienes lo padecieron, de ahí que la imaginación del novelista se ponga al servicio de la elaboración de la memoria colectiva con una dimensión ética y política: la de mostrar y denunciar, con los recursos de la ficción, la violencia y la represión en la guerra y durante la dictadura, y con ello conjurar el olvido de las víctimas. Obviamente estos autores acceden al pasado de manera mediata, a través de recuerdos y relatos ajenos, conversaciones, noticias, libros, fotografías, documentales, informes y archivos. Lo que Marianne Hirsch (2008) denomina *posmemoria*. Por eso no solo importa tramar las vicisitudes de unos personajes (ficticios o históricos), sino sobre todo plantear la relación entre el ayer y el hoy, para lo que a menudo se recurre a un narrador joven que desde el presente (que remite al tiempo actual) intenta saber/imaginar qué sucedió y cómo fue vivido. De este modo se constituye una distancia temporal (con implicaciones afectivas, éticas e ideológicas) entre el plano de la enunciación y el de la historia enunciada, lo que permite al narrador mostrar las carencias de la transmisión intergeneracional de la memoria, tematizar las dificultades epistemológicas que implica el conocimiento del pasado (metaficción historiográfica), y poner al descubierto la retórica narrativa (metanarración). Este es el modelo adoptado en *Soldados de Salamina* (2001), la novela de Javier Cercas que supuso un auténtico fenómeno socioliterario por la entusiasta recepción del público lector (no solo en España) y que la crítica celebró, con cierta exageración, como si marcase un antes y un después: “en 2001 toda narrativa de la guerra civil anterior a Javier Cercas pareció convertirse en pasado”, afirmaba Nora Catelli en un artículo en el diario *El País* (2002) en el que aludía al “efecto Cercas” como generador de un nuevo dispositivo novelesco para contar el pasado. A este impacto se refiere el propio Cercas en un diálogo metaficcional imaginado con Enric Marco, el protagonista de *El impostor* (2014), quien lo acusa de haber propiciado con esa novela la “apoteosis de la memoria histórica” de la que ahora, a la altura de 2014, tanto abomina:

¿Por qué cree que tanta gente la leyó? ¿Porque era buena? No me haga reír. La gente la leyó porque la necesitaba, necesitaba recordar su pasado republicano como si lo estuviese desenterrando, necesitaba revivirlo, llorar por aquel viejo

republicano olvidado en un asilo de Dijon y por sus amigos muertos en la guerra... (p. 356)

Sin duda el enorme éxito de *Salamina* tuvo que ver con “una especie de conciencia dormida de los españoles respecto a nuestra tragedia” (Pozuelo, 2017, p. 270), con un sentimiento de culpa larvado que la narración consiguió despertar gracias a un hábil montaje de historia e invención, de autoficción y trama epistemológica y metaficcional: el narrador en primera persona –una figuración del propio Cercas– encarna la desconexión y la indiferencia de su generación hacia los testimonios de quienes vivieron la guerra de la que apenas sabe más que de la batalla de Salamina. Esta actitud se va transformando a medida que avanza su investigación y su escritura, primero sobre el falangista Sánchez Mazas y su supervivencia tras salir indemne del fusilamiento en el santuario de El Collel en enero de 1939, y luego, sobre la identidad del miliciano que le salvó la vida al no disparar sobre él ni alertar a los otros de su escondite. Ese gesto “novelesco” es lo que sobre todo atrajo al escritor y, por ello, una vez trazada la biografía de Sánchez Mazas, que pone de relieve la dificultad de establecer lo que realmente ocurrió (los documentos presentan vacíos y oscuridades y los testimonios se contaminan de rasgos de ficción), el narrador abandona la poética del “relato real” para componer la figura ficticia del miliciano, al que sitúa anciano y olvidado en un hospital de Dijon y al que atribuye, sin poder confirmarlo, el gesto de perdón. El encuentro con este viejo comunista, héroe anónimo de todas las guerras perdidas, desencadena unas páginas finales de apasionado y elegíaco homenaje que explicita la proyección ética de la novela: “mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo” (2001, pp. 208). Se trata de un *uso ejemplar* de los sucesos evocados en la medida en que, como explica Todorov (2008), “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir al otro (p. 34).¹³ Creo que puede afirmarse que esta memoria ejemplar es la que ha prevalecido en una parte considerable de las representaciones de nuestro pasado reciente, y ello se deriva, como ya hemos apuntado, de la función moral que, ante todo, ha guiado su escritura.

13 En un sugerente análisis, Patricia Cifre (2013, pp. 72-73) advierte que la heroificación de la figura ficticia de Miralles agranda de hecho la distancia entre pasado y presente al fijar la atención en un personaje inventado en lugar de otras figuras como “los amigos del bosque”, que se corresponden con individuos realmente existentes. De este modo se relega el recuerdo literal que los testigos reales transmiten en favor de una memoria ejemplar “orientada a establecer un complicado equilibrio entre los personajes de uno y otro bando”. A partir de los conceptos de Todorov, Cifre examina ciertas diferencias entre la regulación de las relaciones presente-pasado en el contexto de la memoria cultural alemana y española. La primera tiende a un uso literal, mientras que en la segunda domina un uso ejemplar, mucho más permisivo hacia la ficcionalización de los materiales históricos y testimoniales.

Comentaré en las páginas que siguen algunas de las modalidades temáticas y formales preferentes en la narrativa de la memoria de la guerra y la posguerra (hasta los años 40) publicada en la primera década de este siglo. Adviértase que estas novelas producen una imagen del pasado que, por su impregnación emocional y por la libertad creativa con que pueden desvelar no tanto lo realmente ocurrido sino lo que pudo ocurrir, lo posible –verosímil o inverosímil–, logran un efecto más intenso y de mayor alcance que el de la historiografía.

TESTIMONIOS NOVELADOS. HISTORIAS EJEMPLARES

Incluyo aquí las novelas elaboradas a partir de la memoria comunicativa de testigos y supervivientes con los que el autor se siente comprometido moral y afectivamente, y cuyos nombres cita en diferentes espacios del paratexto (dedicatorias, agradecimientos, prólogos, etc.). Se trata de relatos *ejemplares* de personajes comunes, anónimos, republicanos, a veces sin convicciones ideológicas fuertes, que se vieron asaltados por los acontecimientos y reaccionaron con dignidad y heroísmo. El diseño narrativo sigue las convenciones de una poética realista, incorporando materiales testimoniales y referencias a episodios históricos y a lugares reconocibles que asientan la verosimilitud de las historias particulares de los personajes, experiencias de crueldad y humillación que habían quedado silenciadas, ocultas y olvidadas. De ahí que estas novelas tiendan a forjar una épica de la derrota (Fernández Prieto, 2005), tanto más subrayada cuanto que tras la caída del muro de Berlín y la quiebra de la utopía comunista, muchos de estos luchadores han visto desmoronarse los ideales por los que se jugaron la vida. Así ocurre, por ejemplo, en *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, basado en la historia real de amor y exilio de un médico gallego republicano, Francisco Comesáña (Daniel da Barca en la ficción), y de su mujer, Ascensión Concheiro (Marisa Mallo).¹⁴ Un narrador omnisciente presenta en principio a un joven periodista (Carlos Sousa) indiferente e ignorante del pasado –como será el Cercas de *Salamina*–, que acude a entrevistar al anciano y enfermo doctor Da Barca, personalidad destacada del exilio republicano¹⁵ que acababa de regresar a España. Pero la posible empatía entre ambos se abandona

14 En la página de Agradecimientos Manuel Rivas lo explicita: “A Chonchiña, y en memoria de su gran amor, Paco Comesáña, el doctor Comesáña, que luchó contra el mal de aire. A Anxel Vázquez de la Cruz, médico de niños. Sin ellos no nacería esta historia”. Precisamente Ascensión Concheiro (Chonchiña) ha dejado un testimonio de sus recuerdos (2013) en cuyas páginas evoca las visitas a su marido en la cárcel de la Coruña y de Santiago recreadas en la novela. Este libro me lo regaló en México DF su hija Mariángel Comesáña, que se había encargado de llevar a cabo su edición.

15 “En el periódico le habían dicho: Hazle una entrevista. Es un viejo exiliado. Cuentan que hasta trató al Che Guevara en México. ¿Y eso hoy a quién podría importarle? Sólo a un jefe de información local que por las noches lee *Le Monde Diplomatique*. Sousa aborrecía la política” (M. Rivas, 1998, p. 11).

sin explicación alguna para focalizar la historia en un viejo carcelero llamado Herbal, que, tras ver la esquina del doctor en la prensa, le cuenta a una prostituta sus recuerdos de Da Barca, al que había vigilado y torturado durante su detención en la cárcel de Santiago. Herbal formaba parte de la Brigada del Amanecer, los “paseadores” que sacaban a los presos y los fusilaban, y no ha podido liberarse de la culpa de haber asesinado al pintor, el preso que había dibujado con un lápiz de carpintero un Pórtico de la Gloria cuyas figuras se correspondían con sus compañeros de cárcel, y cuyo espíritu le invade la conciencia y lo incita con sus palabras a redimirse. Aparte de los desajustes estructurales en las voces y en la focalización, la trama se desliza hacia una despolitización del conflicto mediante la combinación de elementos realistas con pasajes líricos y relatos legendarios o simbólicos (la parábola de las hermanas Vida y Muerte, por ejemplo), y el marcado contraste entre la figura idealizada del doctor Da Barca, convertido en un santo laico, y el tremedismo esbozado en la biografía de Herbal –una especie de Pascual Duarte rebajado–.

Otro título relevante fue *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, que nos traslada a la galería número dos de la cárcel de Ventas de Madrid en los años 40, donde se concentra un grupo de presas republicanas cuyas historias particulares se van desplegando en una trama de factura realista, en la que la omnisciencia narrativa deja paso a los diálogos a través de los cuales se resalta su entereza y su coraje. Aunque la autora se deja llevar por la emoción típica del melodrama sentimental, la novela acierta en el manejo de elementos tomados de la poética neorrealista: el coloquialismo, la plasticidad visual en las descripciones de las escenas, el perspectivismo que alterna el foco amplio del narrador con las visiones parciales de las presas, todo ello encaminado a una exaltación de la ética de la resistencia. Las vidas de estos personajes femeninos, cada uno con su drama singular, confirman que la guerra es un caudal de historias novelescas; entre todas van trazando una imagen colectiva de valor, superación y solidaridad frente a la crueldad de carceleras, monjas y funcionarias.

El vigor del relato testimonial se manifestó también en la edición de libros de entrevistas, documentales y reportajes con supervivientes de la guerra.¹⁶ Frente a la (supuesta) toma de distancia del historiador, el testigo ofrece una versión impregnada de la resonancia emocional de lo vivido, suscita piedad e

16 Basten algunos ejemplos: *Los años difíciles* (2002), editado por Carlos Elordi; *Hijos de la guerra. Testimonios y recuerdos* (2004) de Jorge M. Reverte; *Ellos y nosotros* (2006) de Sofía Moro, etc. Otro apartado del que aquí no podemos ocuparnos lo constituyen las memorias de autores que vivieron la guerra de niños y que renovaron la tradición autobiográfica al conjugar la sinceridad de su testimonio con la eficacia retórica de su escritura literaria. Algunos títulos relevantes son *Tiempo de guerras perdidas* (1995) y *La costumbre de vivir* (2001) de Caballero Bonald, *El hombre indigno* (1999) de Antonio Rabinad, *Pretérito imperfecto* (1994) y *Casa del olivo* (2004) del psiquiatra Castilla del Pino, entre otros.

indignación, lo que le otorga de inmediato la adhesión del oyente.¹⁷ Pero el testimonio es, antes que enunciado, enunciación, acto de habla que se produce en presente y se dice con las palabras que pertenecen a la época en que se testimonia, asignándole finalidades que tienen que ver con factores políticos e ideológicos y que sobrepasan la necesidad que puede tener el superviviente de contar su historia. Por otra parte, no hay que olvidar que la condición necesaria del testimonio es su imposibilidad de *probar* que es verdadero. Por eso se ampara en la promesa o juramento de veracidad, pero siempre cabe la mentira, el fraude, el error, la invención. Sin estas posibilidades, ningún testimonio sería posible. De ahí que el respeto por la declaración del testigo no deba impedir someterlo a crítica y revisión.

El testimonio, en fin, se ha convertido en un imperativo social que hace del testigo un apóstol y un profeta (Wiewiorka, 2013, p. 171), con el riesgo de su sacralización. Este es precisamente el tema sobre el que gira *El impostor* (2014), el libro en el que Javier Cercas rehace la verdadera biografía de Enric Marco, quien se hizo pasar durante años por superviviente del campo de Mauthausen. Esta impostura fue posible, según Cercas, por dos circunstancias, una relacionada con un diagnóstico moral acerca de la base fraudulenta sobre la que se montó la democracia española: en la transición “muchísima gente se construyó un pasado ficticio” para ocultar “un pasado de apáticos, pusiláimes o colaboracionistas” (p. 299), y la otra provocada por la “apoteosis” de la memoria histórica a finales de los 90, esto es, “Réditos, marketing, mercado y competitivo: era la transformación de la memoria histórica en la industria de la memoria” (p. 305). Las generalizaciones sumarias en asuntos que requieren un análisis detenido, aun teniendo parte de verdad, resultan falsas por exageradas y carentes de matices (véase la reseña de Faber, 2015).

Diversas voces críticas se han levantado contra los excesos de conmemoraciones y aniversarios, el consumo de anacronismos históricos, la comercialización de las memorias (Huyssen, 2002), síntomas a la vez de un debilitamiento de la conciencia histórica y de la ansiedad de hallar en el pasado un fundamento para sustentar identidades nacionales o culturales debilitadas en las sociedades modernas globalizadas. En el caso español, el aumento de la oferta de ficciones de la guerra y del franquismo, de testimonios de testigos y supervivientes, ha

17 A. Wiewiorka (2013) reflexiona acerca de las causas de la explosión de los testimonios orales sobre la Shoah, aunque sus planteamientos resultan pertinentes en una visión más general. Una de esas causas es el auge de una ideología de la intimidad (Richard Sennet) que transforma las categorías políticas en categorías psicológicas. El testimonio se dirige al corazón y el que testimonia plantea al receptor un “*pacte compassionnel*” que implica una puesta en escena basada en la exhibición emocional y corporal del testigo, y en una reacción de identificación y empatía por parte del receptor. De este modo la guerra o los sucesos del pasado traumático se presentan en el espacio público como episodios de una vida individual. ¿Cómo incitar a reflexionar y a pensar cuando los sentimientos invaden el escenario público? (pp.179-180).

surgido como respuesta a carencias de memoria e información histórica y a inquietudes morales de justicia y de duelo, demandas sociales a las que, por supuesto, la industria editorial y cinematográfica ha respondido y ha incrementado. Hablamos de un fenómeno de carácter socioliterario, en el que confluyen en variadas dosis elementos afectivos, ideológicos, morales, políticos y literarios. Pero, como precisa Huyssen (2002, p. 25), “No existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, por mucho que deseemos que exista”. Las películas, las series de televisión nostálgicas, los cómics... nos obligan a “pensar en conjunto la memoria traumática y la de entretenimiento, en la medida en que ocupan el mismo espacio público en lugar de tomarlas como manifestaciones que se excluyen mutuamente” (p. 26). Desde esta perspectiva, sería excesivo saldar estas novelas como meros productos comerciales o publicitarios, o calificarlas de “estériles” desde el punto de vista de la memoria histórica (Becerra Mayor, 2015). No hay que menospreciar su papel como suministradoras de un lenguaje, unas imágenes y unas reflexiones que pueden estimular el interés por el conocimiento del pasado y contrarrestar en alguna medida la polarización entre memorias enfrentadas. Esto no significa eximir de responsabilidad –ética y estética– a los autores que devalúan y menosprecian la heterogeneidad y complejidad del pasado, como denunciaba Isaac Rosa (2006):

El que la ciudadanía española tenga una memoria defectuosa o incompleta de la guerra civil o del franquismo es culpa de la gestión política de la memoria en la transición y en la democracia, de los pactos de silencio; de la acción o inacción de los investigadores y de las inercias del sistema universitario; pero también, en no menor medida, es responsabilidad de aquellos autores que desde la ficción no han sabido, no han querido o no han podido proponer un discurso suficiente del pasado, una imagen ajustada, una memoria exigente (p. 60).

EN BUSCA DEL PASADO: METAFICCIONES, DOCUFICCIONES

Otra vía para indagar en el pasado la proporcionan las novelas en las que el narrador (siempre desde el presente) trata de desentrañar un misterio de algo sucedido en el pasado a partir del hallazgo fortuito de un manuscrito, unas cartas, un diario, una fotografía familiar, etc.¹⁸ La investigación (periodística, judicial, etc.) demuestra el carácter reconstructivo del pasado¹⁹ cuyo acceso es

18 Este tipo de novela de la memoria ha sido ampliamente estudiada con diversas perspectivas. Véanse Gómez López-Quiñones (2006); Álvarez-Blanco y Dorca (Eds.) (2010); Lauge- Hansen y Cruz Suárez (eds.) (2012); Cruz Suárez y González Martín (Eds.) (2013); Santamaría Colmenero (2013); Liikanen (2015).

19 E. Liikanen (2015, pp. 249-255) analiza cómo y con qué efectos las novelas de la memoria orientan y moldean la imaginación colectiva del pasado y describe tres modos de representación: el *modo vivencial*, que se centra en la experiencia subjetiva de personajes comunes que vivieron

siempre indirecto, textualizado, semiotizado, lo que se hace explícito mediante la utilización de documentos y materiales de archivo en varios formatos (facsímil, fotografías, notas al pie, referencias bibliográficas) a través de procedimientos intertextuales diversos (inserción, cita, alusión).²⁰ Estamos ante una estrategia de hibridación denominada *docuficción* que, según Tschilshke y Schmelzer, se presenta como

... un programa de regeneración estético que reacciona tanto al agotamiento de formas representativas y perceptivas como ficcionales. Por un lado, permite proseguir con la tradición posmoderna del juego metaficcional (aunque bajo pronósticos diferentes), por otro, al ocuparse de temas relevantes para la sociedad y la política, indica el camino hacia fuera del “universo textual” posmoderno (2010, p. 20).

Tales mecanismos no están solo al servicio de un efecto de autenticidad/verosimilitud, sino que se convierten en piezas centrales de la articulación diegética y de su pragmática ambigua: la escritura se ofrece como un espacio de tensiones éticas, estéticas, epistemológicas, ideológicas en el que desde el presente se asedia un secreto y se persigue un desvelamiento. De este modo, el documento se actualiza y produce sentido en una relación tropológica, metonímica o sinecdótica, con el pasado del que constituye una huella; acerca y aleja el pasado evidenciando además las cautelas o las sospechas de su fiabilidad. Ya hemos comentado el efecto de Soldados de Salamina en el éxito de este modelo narrativo, reiterado con variaciones en un número considerable de novelas de la memoria.²¹ Importa subrayar que la investigación incide en la formación de la identidad del narrador que, en su transcurso, descubre aspectos ignorados

la guerra o el franquismo, y subraya el nivel diegético y el plano temporal del pasado; el *modo reconstructivo*, de las novelas que tematizan el proceso de investigación de un acontecimiento del pasado desde el presente, así como indagan en (las rupturas de) la transmisión intergeneracional de recuerdos y acentúan el significado que el pasado tiene para la identidad del investigador y por extensión para la identidad colectiva del país. Y el *modo contestatario* investiga cómo se representa el pasado en la literatura y cómo las formas de esa representación influyen en la imagen que nos hacemos de él.

20 Hans Lauge Hansen (2013, pp. 25 y sig.) considera que el cronotopo del pasado presente es la forma de representación literaria que corresponde al concepto de posmemoria de Marianne Hirsch. En ese cronotopo el uso de la docuficción y de los lugares de memoria geográficos tienden hacia la experiencia de una autenticidad histórica, construyen el significado del pasado como un significado presente en la actualidad y que se ve sometido a múltiples interpretaciones. Para ello es fundamental recuperar las huellas del pasado a través de las voces, los testimonios, las fotos, los documentos, etc.

21 Sin duda otros autores ya habían utilizado antes este molde narrativo: Muñoz Molina en *Beatus ille* (1986) o *Galíndez* (1990) de Vázquez Montalbán, pero sin los ingredientes irónicos y autorreferenciales de la novela de Cercas. En la misma línea cabe citar, salvando ahora las diferencias que hay entre ellas, títulos como *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (2000) de Juan Manuel de Prada, *Jugadores de billar* (2001) de José Avello, *Los colores de la guerra* (2002) de Juan Carlos Arce, *Los días de Eisenhower* (2002) de Manuel Rico, *La mitad del alma* (2004) de

de sí mismo: de ahí el uso –y abuso– de las fórmulas metaficcionales y autoficcionales. La figuración del secreto en el ámbito familiar posee, además, una dimensión alegórica en la medida en que representa a la familia colectiva de la nación y proyecta la imagen de una democracia fallida al estar sustentada sobre olvidos, silencios, muertos sin nombre en las cunetas, que acosan al presente bajo los tropos del fantasma o de la sombra.

Precisamente como reacción a “la creciente promiscuidad de ficción y no ficción en la más reciente narrativa española” (2004, p. 14), a la mecánica repetición de ciertos esquemas, Isaac Rosa²² publicó en 2004 una novela metaficcional, *El vano ayer*, que se plantea como una investigación sobre el destino incierto de un profesor de literatura expulsado de la universidad y de España en las revueltas de 1956 (Julio Denis) y sobre la desaparición de un estudiante comunista (André Sánchez), seguramente torturado hasta la muerte por la policía franquista. El narrador autorial impone su voz y su presencia en el discurso y convierte sus afanes, sus opciones o sus dudas en materia argumental: cómo hablar de un tiempo corrupto sin traicionarlo ni traicionarse, cómo huir del estereotipo y de la actitud conciliadora y despolitizada dominante en el discurso transicional:

¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (pues no otro será el objetivo de la posible novela) útil para quienes la conocieron (y olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran)? ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (2004, p. 17).

El vano ayer ilustra un consistente ejercicio de remediación (Erll y Rigney, 2009), esto es, la recreación del pasado no remite a los acontecimientos originales sino a sus versiones narrativas, que juzga falsas, inofensivas, triviales. La historia se desparrama y se desordena por la presión que ejercen sobre ella dos vectores opuestos: la poética reconstructiva (mimética, documentalista, que se utiliza para la descripción literal de las torturas y de la represión brutal del franquismo), y el empeño metaficcional de deconstruirla en aras de un efecto desautomatizador y crítico: lograr una novela *necesaria*. La trama se abre hacia los márgenes desmantelando su horizontalidad y su teleología; las voces se multiplican en

Carmen Riera, *La fiesta del oso* (2009) de Jordi Soler, entre otras. Sobre este tema véase Martínez Rubio (2015).

22 Isaac Rosa nace en 1974, por tanto se adscribe a una cuarta generación de escritores, aunque su primera novela de la guerra, *La malamemoria*, apareciera en 1999. Rosa sometió este texto a una contundente disección autocrítica en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), en la que va desmontando y ridiculizando los vicios y tópicos en que entonces incurrió.

registros y planos diversos, cada resolución narrativa da pie a un comentario ideológico o político, a la confrontación directa con los lectores y, sobre todo, a revelar la textura ideológica –bajtiniana– de los lenguajes cuya rigidez y autoritarismo quedan socavados por la parodia y el pastiche: la retórica de la prensa del Movimiento, la descripción biológica del chivato, los informes militares sobre el reclutamiento de colaboradores y el travestismo satírico del *Poema del Cid* y de la *Historia verdadera del Rey don Rodrigo* aplicados a la historia de Franco. Al final la trama no cierra las incógnitas de los personajes, porque los interrogantes no están en ella sino en la propia escritura, en el intento de hacer una novela que no sea *en vano*, es decir, que no propague una memoria engañosa, equidistante y deshistorizada del pasado, porque la violencia y la represión no proceden de venganzas particulares, sino del programa que la dictadura diseñó para someter y anular con rigor cualquier disidencia, y cuyas secuelas llegan hasta el presente.

En otro registro, más ensayístico e historiográfico, merece destacarse el libro *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón, que rehace los pormenores de la desaparición en Valencia en diciembre de 1937 de José Robles Pazos, amigo y traductor del novelista John Dos Passos, que trabajaba como traductor de ruso en el Ministerio de la Guerra y en la embajada soviética. Robles fue detenido y eliminado sin dejar rastro por miembros de los servicios secretos soviéticos bajo la acusación de conspirar contra la República. Martínez de Pisón realiza una minuciosa investigación sobre este personaje olvidado cuyo nombre lo asalta por azar desde las páginas del libro *John Dos Passos: Rocinante pierde el camino* (1978) de Héctor Baggio. Se trata, por tanto, de un texto que maneja recursos habituales de la representación parahistórica posmoderna (*faction*, metaficción histórica...), menos interesada en narrar unos hechos que en mostrar su proceso de elaboración. El narrador se acoge a un estilo sobrio, medido y distante y con todos los protocolos del historiador: precisión cronológica, localización espacial, instrucciones referenciales, control de la adjetivación, atención al detalle aparentemente secundario, indicación de fuentes, además de un nutrido aparato paratextual (ilustraciones, viñetas, fotografías, notas y bibliografía). Los hechos se decantan en el mismo gesto de hablar de ellos, ensartando unos testimonios con otros, avanzando entre preguntas, suposiciones, deducciones, versiones diferentes, y aunque admite que probablemente nunca se sabrán las razones últimas del asesinato, al menos es posible demostrar los bulos con que se alimentaron las acusaciones de traición contra Robles e imaginar con cierta garantía lo que sucedió aquella noche de febrero de 1937. De esta operación narrativa y ensayística emerge una visión compleja y desoladora de las tensiones y luchas por el poder en la zona republicana;²³ el suceso

23 Esta obra de Martínez de Pisón es deudora de “la literatura crítica que el anarquismo y el trotskismo (mejor el poumismo), entre otros, habían producido desde los inicios del conflicto sobre el PCE, la presencia de la Komintern y de los servicios secretos soviéticos en España” (Dolores

moviliza ciertos registros ideológicos y afectivos en el narrador, conmovido ante la firmeza de la mujer y de los dos hijos de Robles, atraído por el drama intelectual y vital de Dos Passos, e interesado en calibrar la injerencia de los servicios secretos estalinistas en España.

CONCLUSIÓN

Hemos querido mostrar en este panorama sintético (y obligadamente limitado) que la memoria histórica no es un singular sino un plural, ya que depende de relatos heredados que se modifican con el tiempo y cuya interpretación varía según las generaciones implicadas y los intereses políticos, ideológicos y hasta nostálgicos de cada grupo o comunidad en su situación presente.²⁴ Si la segunda generación se fraguó en los movimientos de oposición antifranquista y participó en el proceso de restablecer la democracia y de insertar al país en la esfera del desarrollo, el progreso y la modernidad europeos, con todos los desajustes y contradicciones que ese tránsito implicó, la tercera llegó a la madurez creativa cuando había transcurrido más de medio siglo desde el final de la guerra y veinticinco años de la muerte de Franco, en un marco internacional de programas de justicia para las víctimas de crímenes y torturas y de denuncia de la impunidad de los victimarios, y en un clima nacional de fuerte polarización ideológica. Las ficciones memorialísticas que se multiplicaron en estos años fueron producidas por –a la vez que contribuyeron a producir– una sensibilización ciudadana hacia este deber de memoria con los vencidos, y dialogaron y compitieron con los discursos historiográficos, filmicos y periodísticos en la producción de diversas maneras de concebir y representar la historia reciente de la nación y en la reflexión sobre las bases ético-institucionales del Estado democrático.

Los escritores de esta generación actuaron –y siguen haciéndolo– como sujetos políticos en la esfera pública no solo con sus novelas, sino expresando en entrevistas y artículos sus críticas por la inhibición de los gobiernos democráticos

Sánchez Durá, 2006, p. 69). Baste citar los textos memorialísticos de Arthur Koestler, George Orwell o del propio Dos Passos.

24 El debate sobre la Ley de Memoria histórica sigue encendido, como demuestran los programas de los diferentes partidos en las recientes elecciones generales de 2019: desde la izquierda, el PSOE proponía intensificarla de modo que el Estado asuma la tarea de localizar las fosas, se elabore un Censo Nacional de Víctimas y se facilite el acceso a archivos estatales aún cerrados; y Podemos solicitaba la anulación de los juicios y de las condenas, suprimir los símbolos franquistas del espacio público y modificar la ley de amnistía. Desde la derecha, el Partido Popular quería sustituirla por una Ley de Concordia –lo que ya se ha empezado a hacer en la Comunidad Autónoma de Andalucía– y Vox, que ha resucitado “sin complejos” la palabrería franquista, reclamaba su derogación inmediata con el argumento de que el Parlamento no está legitimado para definir el pasado y además hay que homenajear a todos los que lucharon por España, fueran franquistas o republicanos.

en abordar una política pública de restitución social y moral de quienes habían sido leales a la República y sufrieron el exilio, la depuración, la cárcel y la muerte; por la permanencia de símbolos franquistas en monumentos, calles y plazas, y por no haber implementado medidas para la exhumación de las fosas comunes. Sin embargo, estas reivindicaciones comunes no suponen una misma concepción de la historia de España ni un mismo proyecto de país. De hecho, en ellos se perciben dos posiciones enfrentadas o dos culturas políticas que divergen en la interpretación del proceso de la transición y de los problemas que aquejan el estado actual del sistema democrático: como explica Sara Santamaría Colmenero (2019, pp. 57-58), unos –Manuel Rivas, Almudena Grandes, Benjamín Prado, Bernardo Atxaga...– entienden que la izquierda traicionó sus ideales, desmovilizó a una ciudadanía muy implicada en la lucha por la libertad y rubricó un pacto de olvido en aras de un consenso que fue utilizado para salvar la impunidad de los franquistas; otros –Javier Cercas, Muñoz Molina, Andrés Trapiello...– se identifican con el ordenamiento surgido en la Constitución de 1978 y sostienen que la reconciliación debe seguir siendo el referente de la práctica política en el presente y en el futuro.

No estamos, por tanto, ante un grupo homogéneo en sus posiciones ideológicas, aunque sus historias sí comparten una vinculación afectiva con los vencidos y un compromiso moral y educativo con sus lectores contemporáneos. Son estos dos vectores los que parecen haber orientado sus maneras de recrear literariamente la(s) memoria(s) de la guerra y la posguerra. Sus estrategias enunciativas, sus modales estilísticos y sus preferencias por tramas melodramáticas y por procedimientos miméticos, estaban dirigidos a movilizar mecanismos de identificación emocional con los personajes y a producir efectos que se mueven entre la ilusión de realidad y la ambigüedad de las fórmulas genéricas híbridas (metaficción, autoficción, docuficción). La excelente acogida de estas ficciones fue rápidamente explotada por la industria cultural y mediática, lo que condujo a una verdadera inflación de títulos que, en muchos casos, reiteraban idénticas pautas narrativas, acentuaban la deriva emocional y costumbrista de las tramas, y simplificaban la complejidad de los acontecimientos mediante el maniqueísmo en las situaciones y el victimismo en la caracterización de los personajes. Todo esto sugería una imagen habitable, trivial y consolatoria del pasado, en gran medida privatizada y despolitizada al reducir los conflictos políticos a reacciones psicológicas individuales.

Contra esta “moda” se despertaron pronto las alarmas, entre ellas –como ya se ha dicho– la del escritor Isaac Rosa, cuya metanovela *El vano ayer* (2004) deconstruye mediante el sarcasmo, la parodia y el pastiche los tópicos de las novelas de la memoria. Según la lectura de Bonvalot y de Rebreyend (2019, pp. 122-24), Rosa propone aquí una antología del “canón narrativo transicional”, al que caracteriza por un tipo de “realismo melodramático” cuyos recursos

formales cumplirían una función ideológica: la despolitización de la ficción. Es decir, la proyección en la novela del pacto de consenso de la transición. Esta descalificación (estética e ideológica) de la narrativa memorialística producida por autores de la tercera generación se ha hecho *hegemónica* en los análisis culturales de los últimos años. Por citar solamente un ejemplo: Becerra Mayor (2015), partiendo de una posición explícitamente ideológica, reclama, frente a esta memoria “débil y asimilada por el sistema”, una recuperación *violenta* de la memoria que actúe como instrumento revolucionario (pp. 378-379). Desde esta perspectiva, considera que estas novelas revelan en sus temas y estructuras la interiorización de la ideología del fin de la Historia, característica de la lógica cultural del capitalismo avanzado, con sus rasgos de neohumanismo, desideologización, equidistancia, deshistorización, nostalgia, etc. Y legitiman –por medio de su invisibilización– la continuidad del pasado vencedor frente al pasado no amortizado (esto es, el de la posibilidad de construir una experiencia revolucionaria en España). No es objeto de estas páginas de cierre entrar a discutir estas lecturas muy próximas a las concepciones políticas de Podemos, y que, en mi opinión, no juzgan las novelas por lo que hicieron y pretendían hacer, sino por lo que deberían haber hecho según los supuestos ideológicos del intérprete que juzga el valor de los textos en la medida en que se ajusten o no a los mismos.

En las circunstancias políticas y sociales del cambio de milenio cabe ponderar el papel desempeñado por estos autores en la búsqueda de nuevas formas de reactivar el pasado desde y para el presente, dirigidas a unos receptores con serias carencias de información historiográfica, pero cada vez más sensibilizados hacia los testimonios de los supervivientes y comprometidos con la exhumación de los restos de sus familiares y con la reivindicación de su nombre, su dignidad y su memoria. Por su afán cognitivo, estas novelas han sacado a la luz hechos marginados por la historiografía (los niños robados, la situación de las cárceles de presas republicanas, los campos de concentración franquistas...) y han rehabilitado la actuación de figuras militares o civiles que permanecieron leales a la República y fueron represaliadas y humilladas; en el plano ético-político, han desmontado la mitología heroica del franquismo y han ensayado un multiperspectivismo axiológico que superase el patrón dicotómico de las dos Españas para dar voz a una mayoría no beligerante y a personajes vinculados al fascismo (Lauge Hansen, 2012, pp. 89-101). Y, en fin, en el plano epistemológico, han integrado en la trama las dificultades de reconstruir y de contar lo realmente ocurrido, la imposibilidad de alcanzar un relato definitivo del pasado histórico, lo que no significa renunciar a la investigación de la verdad factual. El ingrediente sentimental, subjetivo y afectivo que sin duda impregnó la evocación imaginativa de la guerra no necesariamente anula el proyecto cognitivo, ético y político que animó la escritura de estos autores. Resulta irritante, en efecto, advertir en algunos casos la utilización efectista y mercantil de lo emocional, el gusto por una retórica de lo patético, pero hay bastantes ejemplos en que la

empatía con las situaciones de violencia y daño de los personajes es una herramienta literaria para interpelar moral y políticamente a los lectores acerca de su responsabilidad en el ejercicio de una cultura democrática que requiere conocer el pasado y asumir la diversidad de memorias y la controversia de las interpretaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Blanco, P. y Dorca, T. (Eds.). (2011). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Arce, J.C. (2002). *Los colores de la guerra*. Barcelona: Planeta.
- Aróstegui, J. (2006). Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil. En J. Aróstegui y F. Godicheau (Eds.), *Guerra civil. Mito y memoria* (pp. 57-92). Madrid: Marcial Pons.
- Avello, J. (2001). *Jugadores de billar*. Madrid: Alfaguara.
- Baggio, H. (1978). *John Dos Passos: Rocinante pierde el camino*. Madrid: Altalena.
- Becerra Mayor, D. (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave intelectual.
- Becerra Mayor, D. (2018). La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal. *Revista chilena de Literatura*, 98, 73-103.
- Benet, J. (1983-1986). *Herrumbrosas lanzas*. Madrid: Alfaguara.
- Benet, J. (1999). *La sombra de la guerra civil. Escritos sobre la guerra civil española*. Madrid: Taurus.
- Bonvalot, A-L. y Rebreyend, A. L. (2019). Poétique du canon narratif transitionnel. En A. L. Bonvalot, A. L. Rebreyend y P. Roussin (Eds.), *Escribir la democracia* (pp. 121-135). Madrid: Casa de Velázquez.
- Caballero Bonald, J.M. (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Madrid: Alfaguara.
- Caballero Bonald, J.M. (2001). *La costumbre de vivir*. Madrid: Alfaguara.
- Castilla del Pino, C. (1997). *Pretérito imperfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Castilla del Pino, C. (2004). *Casa del olivo*. Barcelona: Tusquets.
- Castro Berrojo, L. (2011). Símbolos (pp. 89-94). En Escudero Alday, R. (Coord.), *Diccionario de memoria histórica*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Catelli, N. (9 de noviembre de 2002). El nuevo efecto Cercas. *El País*.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Barcelona: Random House.

- Cifre, P. (2013). Las relaciones presente-pasado en el panorama crítico-literario alemán y español. En J. C. Cruz Suárez y D. González Martín (Eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española* (pp. 63-82). Berna: Peter Lang.
- Colmeiro, J. (2011). A Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain. *Electronic journal of theroy of literature and comparative literature*, 4, 17-34.
- Concheiro, A. (2013). *Los recuerdos que llenan mi vida*. México D.F.: La Otra.
- Constela, T. y Bono, F. (5 de diciembre de 2014). La Transición: entre el altar y la pira. *El País*.
- Cruz Suárez, J. C. y González Martín, D. (Eds.). (2013). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang.
- Chacón, D. (2002). *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara.
- Elordi, C. (2003). *Los años difíciles*. Madrid: DeBolsillo.
- Erll, A. y Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. En A. Erll y A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-11). Berlin: Walter de Gruyter.
- Faber, S. (2011). La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007). En P. Álvarez-Blanco y T. Dorca, T. (Eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)* (pp. 101-110). Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.
- Faber, S. (2015). Javier Cercas y *El impostor*, o el triunfo del kitsch. *Frontera D. Revista digital*.
- Fernández Prieto, C. (2005). Representaciones de la guerra civil española en la novela y en el cine desde la década de los 90. En P. Poyato (Ed.), *Historia(s), motivos y formas del cine español* (pp. 173-188). Córdoba: Plurabelle.
- Fernández Prieto, C. (2013). Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra). En J. C. Cruz Suárez y D. González Martín (Eds.), *La memoria novelada II* (pp. 43-62). Berna: Peter Lang.
- Gómez López-Quiñones, A. (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Madrid/ Francfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Gracia, J. (17 de abril de 2013). Guerra de mitos. *El País*.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Seuil.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Posmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.

- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica-Goethe Institut.
- Jerez, A. (2011). Transición. En R. Escudero Alday (Coord.), *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido* (pp. 51-57). Madrid: Los libros de la catarata.
- Juliá, S. (2005). Echar al olvido: memoria y amnesia en la transición a la democracia. En J. C. Davis e I. Burdiel (Eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)* (pp. 347-370). Valencia: Publicaciones de la Universidad.
- Juliá, S. (2017). *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: (pp. 169-186)
- Labanyi, J. (2001). Coming to Terms with the Ghosts of the Past: History and Spectrality in Contemporary Spanish Culture. *Arachne. A Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, 1-15.
- Lauge Hansen, H. (2012). Formas de la novela histórica actual. En H. Lauge Hansen y J. C. Cruz Suárez (Eds.), *La memoria novelada* (pp. 83-106). Berna: Peter Lang.
- Lauge Hansen, H. (2013). El cronotopo del pasado presente. En J. C. Cruz Suárez y D. González Martín (Eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española* (pp. 23-27). Berna: Peter Lang.
- Liikanen, E. (2015). *El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la guerra civil y el franquismo en la novela actual*. (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Lindström Leo, I. (2013). El lenguaje como indicador ético en *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas. En J. C. Cruz Suárez y D. González Martín (Eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española* (pp. 169-186). Berna: Peter Lang.
- López Villaverde, A. L. (2014). La cultura de la memoria. Nuevo balance bibliográfico. *Estudios históricos. Historia Contemporánea*, 32, 263-283.
- Macciuci, R. (2010). La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario. En R. Macciuci y M. T. Pochat (Dir.), *Tendencias y debates en la narrativa española actual* (pp. 3-35). La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Mainer, J. C. (2005). Para un mapa de lecturas de la guerra civil. *Letra Internacional*, 89, 22-30.
- Martínez de Pisón, I. (2005). *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Reverte, J. (2004). *Hijos de la guerra*. Madrid: Temas de hoy.

- Martínez Rubio, J. (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- Medina, A. (2001). *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Moa, P. (1999). *Los orígenes de la guerra civil*. Madrid: Encuentro.
- Moro, S. (2006). *Ellos y nosotros*. Barcelona: Blume.
- Muñoz Molina, A. (1986). *Beatus ille*. Barcelona: Seix-Barral.
- Muñoz Molina, A. (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Prada, J. M de. (2000). *Las esquinas del aire*. Barcelona: Planeta.
- Rabinad, A. (1999). *El hombre indigno*. Barcelona: Alba.
- Rico, M. (2002). *Los días de Eisenhower*. Madrid: Alfaguara.
- Riera, C. (2004). *La mitad del alma*. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, M. (1998). *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara.
- Resina, J. R. (2007). Faltos de memoria: la reclamación del pasado desde la transición española a la democracia. En J. Gómez-Montero (Ed.), *Memoria literaria de la Transición española* (pp. 17-50). Madrid/Francfurt: Vervuert.
- Rosa, I. (1999). *La malamemoria*. Badajoz: Ediciones del Oeste.
- Rosa, I. (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- Rosa, I. (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Seix-Barral.
- Sánchez Durá, D. (2006). Ignacio Martínez de Pisón. ¿Quién mató a Robles? Reflexiones en torno a un relato de intriga. *Pasajes del pensamiento contemporáneo*, 20, 61-70.
- Santamaría Colmenero, S. (2013). *La palabra como acontecimiento: Segunda República, Guerra civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia.
- Santamaría Colmenero, S. (2019). La lucha por el significado de la democracia española. Análisis crítico del concepto CT o “Cultura de la Transición”. En A. L. Bonvalot, A. L. Rebreyend y P. Roussin (Eds.), *Escribir la democracia* (pp. 51-65). Madrid: Casa de Velázquez.
- Schacter, D. (2003). *Los siete pecados de la memoria* (Trad. J. Soler). Barcelona: Ariel.
- Silva, L. (2017). *Recordarán tu nombre*. Barcelona: Destino.
- Soler, J. (2009). *La fiesta del oso*. Barcelona: Random House.
- Todorov, S. (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Tschilschke, C. y Schmelzer, D. (Eds.). (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- Vázquez Montalbán, M. (1990). *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral.
- Wiewiora, A. (2013). *L'ère du témoin*. Paris: Pluriel.
- Yusta, M. (2008). La recuperación de la memoria histórica: ¿una reescritura de la historia en el espacio público? (1995-2005). *Revista de historiografía*, 9, 105-117.

LA MÉMOIRE DU BOURREAU DANS LE ROMAN ESPAGNOL ACTUEL

Hans Lauge Hansen
Universidad de Aarhus, Dinamarca

LE ROMAN ESPAGNOL DE LA MÉMOIRE

Depuis les années 1990, la récupération de la mémoire historique de la guerre civile et du régime franquiste est devenue l'un des principaux sujets de débat de la sphère publique espagnole et l'un des principaux moteurs de la production culturelle de ce pays. Pendant la transition démocratique et jusqu'à la moitié des années quatre-vingt-dix, les maîtres-mots des élites des deux bords de l'échiquier politique ont été « consensus » et « réconciliation ». Cependant, à partir du changement de millénaire, les petits-enfants de la génération qui a vécu la guerre ont œuvré pour la généralisation d'un nouveau discours sur la mémoire culturelle de la guerre civile et de la dictature franquiste.

D'une part, les descendants des républicains opprimés ont commencé à réclamer le droit de savoir ce qu'il était advenu de leurs proches. Ainsi, de puissants mouvements populaires se sont-ils développés autour de l'exhumation des fosses communes et de l'identification des dépouilles (Peinado Cao, 2006; Molinero, 2010). D'autre part, si un certain nombre de productions culturelles des années 1980 et 1990 renvoient déjà au débat public sur la répression franquiste, c'est l'exhumation des corps et des objets des fosses communes qui a « marqué un changement radical concernant l'échelle et le ton du débat public sur la mémoire républicaine, le déplaçant de l'engagement de quelques auteurs et commentateurs individuels, dans les années 1990, à une campagne de mémoire concertée comptant sur une participation

populaire ».¹ Un clivage de la sphère publique s'est produit au cours de ce processus : alors que les uns affirmaient que les fosses fermées représentaient, en fait, des plaies ouvertes, les autres, politiquement inspirés par le conservateur *Partido Popular*, ont prétendu que l'ouverture des fosses n'allait pas seulement rouvrir des plaies mal cicatrisées, mais recréer également la confrontation entre les « deux Espagnes » (Ferrandiz, 2008, pp. 178-79). Souvent qualifié de « pacte de l'oubli », ce discours hégémonique sur les rapports entre le passé, le présent et le futur a été contesté par un discours contre-hégémonique qui a instamment rappelé le devoir de mémoire envers les victimes de la guerre civile et de la dictature de Franco.

Cet intérêt croissant pour la mémoire culturelle de la guerre civile et la répression de l'après-guerre a généré un boom des produits culturels – documentaires, films, romans, entre autres – revenant sur cette période de l'histoire espagnole. La polarisation de la sphère publique au cours de ces débats mémoriels a eu pour effet de transformer les activités de production et de consommation de ces biens culturels en ce que Sebastiaan Faber, à partir d'un concept emprunté à Edward Saïd, a qualifié d'actes performatifs « affiliatifs » (Faber, 2014, p. 103, 2010, p. 142). Si le concept de « post-mémoire » proposé par Marianne Hirsch (2014) affirme que les enfants des personnes traumatisées peuvent partager ce traumatisme dans une sorte de traumatisme hérité, les activistes de la mémoire n'ont pas besoin, selon Faber, d'avoir un lien direct avec les victimes du passé – une « relation filiale » ou familiale – pour partager l'indignation sur la façon dont les souffrances de ces victimes ont été traitées. Bien au contraire, les producteurs et les consommateurs de produits culturels traitant de la guerre civile et de la répression de la post-guerre affichent inévitablement leur engagement éthique et politique vis-à-vis de ces œuvres.

La dénomination « roman espagnol affiliatif de la mémoire » (Hansen, 2013a) semble donc bien s'adapter à la nature des ouvrages publiés dans le contexte de ce boom du récit fictionnel, qui cherchent souvent à raconter l'histoire « oubliée » des victimes et de leurs souffrances tout en conférant une certaine exemplarité à leurs histoires individuelles. Ils invitent ainsi à établir un rapport avec le passé non pas en tant que tel, mais en tant que principe d'action pour le présent (Todorov, 2000). Une forte hybridation des genres caractérise ces récits, portée par un discours artistiquement élaboré qui brouille les différences entre l'essai, la biographie et/ou l'autobiographie, le discours historiographique, le journalisme, la fiction romanesque. Dans leur écriture, en outre, les observations docu-fictionnelles, autofictionnelles et métafictionnelles s'amalgament (Hansen et Cruz

1 « marked a clear step change in the scale and tone of the public debate on the Republican memory, moving it from the commitment of a few individual authors and commentators in the 1990s to a concerted memory campaign with grassroots participation » (Renshaw, 2011, p. 26). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT]

Suárez, 2012). Alors que les romans de la mémoire publiés avant les années 2000 étaient généralement écrits dans l'optique d'une *mimesis* du processus de remémoration individuelle, c'est au contraire une description des processus sociaux ayant participé à la construction de la mémoire culturelle (Hans Lauge, 2013a) qui est entreprise dans nombre de romans du nouveau millénaire. L'intrigue est souvent organisée en deux strates temporelles, le monde du passé et le monde du présent à partir duquel le premier est narré (Hansen, 2013b). De nombreux romans proposent enfin une focalisation plurielle de l'histoire racontée, qui multiplie les perspectives (Hansen, 2011).

Selon l'anthropologue social américain James Wertsch, ce sont des processus de communication, des « actions médiatisées », qui élaborent la mémoire collective (Wertsch, 2002, p. 13, 2009, p. 119) : les textes sont continuellement produits, diffusés, consommés et discutés dans des processus sociaux en cours. La mémoire culturelle est ainsi élaborée grâce à ce dialogue et à ces débats qui traversent la sphère publique. Cependant, la façon précise dont le passé est focalisé et narré dans ces romans est évidemment capitale. Bien que la très grande majorité d'entre eux adopte le point de vue de la victime individuelle, des signes se multiplient, ces dernières années, d'une tendance émergente privilégiant au contraire la perspective du coupable. Le but de cet article sera d'examiner comment et dans quelle mesure la perspective que le roman affiliatif de la mémoire adopte sur le passé a des conséquences sur le traitement de questions éthiques et politiques comme par exemple la faute et la rédemption, la vengeance et le pardon, la justice et la réconciliation.

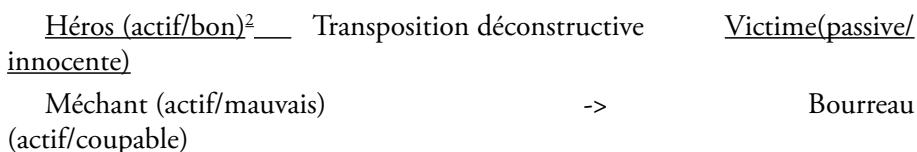
LES MODES ÉTHICO-POLITIQUES

Dans le but d'analyser les multiples façons dont les textes se situent face à de telles questions éthiques et politiques, la question fondamentale sera pour nous d'examiner la manière dont ils conceptualisent les catégories morales du « bien » et du « mal ». Nous partons – dans le cadre de cet article – du postulat théorique selon lequel cette relation peut être conceptualisée de trois manières différentes : trois modes éthico-politiques de remémoration du passé violent disputent leur hégémonie dans la sphère publique du monde occidental, en lien avec différents moments historiques de notre modernité européenne.

Les narrations de la modernité ont opposé de façon antagonique la figure du héros, personnage souvent jeune, beau et bon comme le bon pain, au méchant mal intentionné et immoral. La violence commise par le héros est considérée comme bénéfique, ou tout du moins, pardonnable, car elle est exercée dans le but de ralentir le mal incarné par le méchant. Ce patron narratif a progressivement été substitué dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix par un autre qui, selon l'expression de Daniel Lévy et Nathan Sznajder (2002, 2006), peut être appelé le mode « cosmopolite » de remémoration d'un passé violent.

Il prend appui sur les récits mémoriels de la Shoah, dont le développement est concomitant des théories poststructuralistes en vogue au moment de son émergence. La mémoire de la Shoah a pris comme point de vue privilégié la souffrance des victimes de la violence et de la répression en insistant sur le fait que faire acte de mémoire, raconter l'histoire inconnue des victimes, équivaut également à faire justice.

L'élément disons « invisible » dans le conflit entre les acteurs du patron antagonique, (c'est-à-dire entre le protagoniste/ le héros et l'antagoniste/le méchant), c'est la figure de la victime. Or, c'est cette invisibilité de la figure de la victime dans le mode antagonique qui permet de considérer l'intérêt porté à la souffrance de la victime dans les discours de la mémoire de la Shoah comme un vecteur de déconstruction. Cette déconstruction transpose la tension dramatique entre le héros (agent actif évalué positivement comme « bon ») et le méchant (agent actif lui aussi, mais évalué de façon négative comme « mauvais ») à la relation entre la victime (agent évalué positivement) et une figure qui émerge en quelque sorte de l'arrière-plan : le bourreau ou l'agresseur (agent actif évalué de façon négative).



La substitution du mode antagonique par le mode cosmopolite – devenu le mode hégémonique de raconter le passé – n'a été ni exhaustive ni totale, car dans les discours politiques à tendance nationaliste et surtout dans les discours liés au mouvement néo-socialiste, il est toujours d'actualité, et il y est même de plus en plus présent. Il se multiplie également au sein des circuits commerciaux de la culture populaire. Pour ce qui est des œuvres qui ont une ambition artistique on peut remarquer, en revanche, une forme d'évolution d'un paradigme à l'autre. En comparant ces deux modes, nous pouvons constater que les concepts moraux (le bien et le mal) ont une portée différente selon le patron narratif choisi. Si, dans le mode antagonique, les notions morales concernent directement les actants (protagoniste, antagoniste, adjoint et opposant) et, à travers eux, aux personnages qui jouent ces fonctions (ce personnage agit comme il agit parce qu'il est méchant), dans le mode cosmopolite, les catégories morales sont rattachées plutôt à des entités abstraites, dont par exemple l'opposition entre régimes totalitaires et systèmes démocratiques aux valeurs fondées sur les droits

2 Dans ce schéma, les éléments situés au-dessus du trait de séparation représentent les acteurs sur lesquels s'applique la focalisation principale de la perspective narrative.

de l'Homme. Cela nous permet de reconnaître un personnage comme étant bon par principe mais forcé de faire de mauvaises actions parce qu'il dépend d'un système qui promeut le mal. Le protagoniste du film *La vie des autres* (2006) en est un bon exemple. Le résultat de cette première déconstruction du patron antagonique est l'adoption d'une perspective individuelle et dépolitisée (Cento Bull et Hansen, 2016), qui contribue à l'universalisation des valeurs des droits de l'Homme qui, à son tour, favorise le cosmopolitisme politique (Levy et Sznajder, 2002/2006).

Or, au cours de ces deux dernières décennies, nous avons pu constater une multiplication de productions culturelles représentant un passé violent à partir du point de vue du bourreau (Crownshaw, 2011; Eaglestone, 2011), ce qui nous mène alors à la deuxième hypothèse théorique de cet article : l'adoption de la perspective du bourreau, ou de personnages situés dans cette zone ambiguë appelée par Primo Lévi la « zone grise » (1993, p. 42), peut être comprise comme une déconstruction de second degré du patron narratif précédent : il s'agit là en effet d'une déconstruction de la première déconstruction du mode antagonique par le mode cosmopolite. L'actant invisible dans le conflit entre victimes et bourreaux correspond aux personnes faisant partie de la zone grise, dans laquelle les victimes peuvent devenir des bourreaux, et où la distinction entre les catégories morales se complique et se déconstruit. Cette déconstruction de second degré peut avoir lieu grâce à une transposition de la perspective narrative de la victime à l'actant invisible (c'est-à-dire, les personnages propres à la « zone grise ») ou par une simple inversion de la perspective dans la relation entre victimes et bourreaux.



Le schéma ci-dessus ne rend cependant compte qu'imparfaitement de la transformation opérée, car il ne permet pas de montrer que la déconstruction de second degré vise à effacer l'écart même entre les notions de victime innocente et de bourreau coupable. Ce mode narratif prétend en effet explorer les conditions qui ont engendré l'avènement de la violence sans faire appel à des catégories morales (innocent/coupable, bon/mauvais).

Dans son analyse du procès d'Eichmann, Hannah Arendt a démontré que celui-ci n'était pas un monstre, mais une personne « terriblement normale », un produit de son temps et du régime dans lesquels il avait vécu. Hannah Arendt a élaboré – en se basant sur ce fait – son concept de « banalité du mal » (2003 [1963]). Dans son livre *War complex : World War II in Our Time*, Maria Torgovnik affirme que ce concept a été souvent mal interprété, et propose

de distinguer les deux principales lectures qu'on en a faites : d'un côté, on a considéré que « Eichmann est en chacun de nous » et de l'autre, que « Chacun de nous pourrait être Eichmann » (Torgovnik, 2005, pp. 63-69). Selon la première modalité, nous aurions, en tant qu'êtres humains, des dispositions éthiques et morales pour la bonté ou pour le mal, considérées comme des forces intérieures s'opposant l'une à l'autre. C'est pourquoi la relation entre le bien et le mal peut être, selon cette première modalité, universalisée et circonscrite à une question existentiellement morale et individuelle. D'après la seconde modalité, en revanche, ce sont principalement les circonstances politiques et sociales d'une société donnée qui déterminent si des personnes normales et mentalement saines peuvent se retrouver impliquées dans l'exécution d'actes horribles à grande échelle.

Depuis le changement de millénaire, on constate, dans une bonne partie du monde occidental (et notamment en Europe et aux Etats-Unis), l'émergence d'une nouvelle façon de traiter les concepts moraux du bien et du mal : au lieu d'être adossés directement à des personnages ou associés à des systèmes et à des valeurs abstraites, ils sont contextualisés, questionnés et déconstruits. Nous avons ainsi assisté à une multiplication du nombre de récits dont la focalisation sur la mémoire d'un passé violent ne se fait plus exclusivement à partir du point de vue de la victime, mais aussi depuis celui du bourreau, du délateur, du traître, du complice. Cela dit, il ne s'agit pas d'adopter leur seule perspective pour mettre en récit ces passés de violences, ni une perspective qui chercherait à excuser, moins encore à légitimer, les horreurs commises en se solidarisant avec elles. Nous sommes là, au contraire, devant une perspective critique construite à travers différents points de vue, que ce soit à travers un narrateur implicite dans des romans ou une voix off dans des documentaires, ou via une focalisation à perspectives multiples permettant de créer une mise en regard des différentes perspectives. On peut citer, par exemple, le roman *Les bienveillantes* de Jonathan Littell (2006), la série télévisée allemande *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) [Génération War, Philipp Kadelbach], le documentaire *Das Radikal Böse* (2013) [Le mal radical, Stefan Ruzowitsky] ou l'œuvre biographique d'Asne Seierstad sur l'assassin norvégien Breivik, *En av oss* (2013).³ Ce qui relie ces œuvres, est la volonté de comprendre ce qui peut pousser un être humain à devenir ce qui, à une époque ultérieure, sera défini comme un individu coupable de crimes contre l'humanité. Il ne s'agit donc pas d'excuser ni de légitimer, juste de comprendre.

Dans un de ses premiers textes des années 1920, Mikhail Bakhtine analyse d'un point de vue phénoménologique la tension esthétique entre l'auteur, son personnage et l'autre réel ; il décrit cette relation comme une « empathisation esthétique » (Bakhtine, 1993/1999, Johansen, 1998, p. 67). Caractéristique de

³ *One of us*, version anglaise de 2015 [NDT].

la fiction narrative, l'empathisation esthétique permet au lecteur de se mettre à la place de l'autre, et en même temps de se voir lui-même avec les yeux de l'autre. En appliquant ce concept bakhtinien à notre sujet, il est évident qu'un roman qui parvient à contextualiser et à expliquer le développement mental d'un criminel de masses, en adoptant son point de vue tant sur un plan éthique que politique, peut nous permettre d'identifier ces mêmes mécanismes dans notre entourage réel actuel. Cette compréhension ne libère pas le bourreau de sa culpabilité, pas plus qu'elle ne l'épargne de la justice. Comme le dit Primo Levi aux Allemands qui ont survécu à la Seconde Guerre mondiale : « J'aimerais vous comprendre pour vous juger ».⁴ La compréhension – et c'est ce qui la distingue radicalement de la légitimation ou de l'excuse – n'exclut pas la faute ; au contraire, elle réclame de surcroît la justice. Cento Bull et Hansen proposent de nommer ce mode « éthico-politique » ; il contextualise le crime pour le comprendre, et ce faisant, déconstruit les concepts moraux du bien et du mal, le mode agonistique de remémoration d'un passé violent (Cento Bull y Hansen, 2016).

REPRÉSENTATION DU BOURREAU DANS LE ROMAN ESPAGNOL

Le point de vue de la victime reste néanmoins prédominant aussi bien dans le discours public sur le passé que dans le roman espagnol. En dressant le portrait de personnages républicains historiquement réels et reconnaissables, en créant des personnages fictifs mais vraisemblables et réalistes, les romans actuels se proposent de sauvegarder ou de construire la mémoire des vaincus dans le but d'obtenir une reconnaissance publique de la souffrance endurée par les victimes de la violence (Hansen, 2012; Hansen et Cecchini, 2015).

Le point de vue du bourreau est surtout devenu visible dans le contexte plus large de l'Europe Occidentale, notamment à partir de la crise économique de 2008 (Cento Bull et Hansen, 2016; Crownshaw, 2011; Eaglestone, 2011). Cependant, on peut également signaler quelques exceptions qui ont marqué le paysage littéraire espagnol du nouveau millénaire et qui intègrent les voix et la perspective du bourreau et des représentants de la « zone grise », par exemple, *Soldats de Salamine* (Cercas, 2001), *Crémation* (Chirbes, 2007), *La noche del diablo [La nuit du diable]* (Dalmau, 2009), *El día de mañana [Demain]*, (Martínez de Pisón, 2011), *Twist* (Cano, 2011) et *Le monarque des ombres* (Cercas, 2017).

Dans l'ensemble de ces romans, une stratégie narrative voit le jour qui approche la perspective du « méchant », c'est-à-dire de l'arriviste, du complice, du mouchard, du traître ou de l'assassin, en la déconstruisant, en l'inversant ou tout simplement en la mettant en question. Aucun de ces récits n'ose cependant

⁴ Levi, 1993, p. 174. La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

franchir le pas – nous le verrons à travers les exemples qui suivent – d'approcher le passé depuis la perspective du bourreau par excellence, du phalangiste ou du « *nacional* » convaincu.

Javier Cercas : *Soldats de Salamine* (2001)

Soldats de Salamine qui, à sa publication en 2001, a immédiatement été un énorme succès littéraire et commercial peut être considéré comme le point de départ de la grande vague de la littérature de la mémoire du début du millénaire. Dans ce roman, le narrateur à la première personne, qui se nomme Javier Cercas comme l'auteur empirique, raconte comment il a eu connaissance de l'histoire de Rafael Sánchez Mazas, co-fondateur de la Phalange Espagnole dans les années trente puis ministre dans le premier gouvernement de Franco. Il raconte qu'il a d'abord entendu parler de la façon dont Sánchez Mazas s'est échappé au nez et à la barbe d'un soldat républicain dans les derniers jours de la guerre civile, et comment il a survécu dans les bois grâce à l'aide de plusieurs soldats républicains et catalans ainsi que de civils. Un incident en particulier – devenu par la suite un mythe dans la culture de la mémoire franquiste – est répété sous différentes versions, et raconte comment un soldat républicain l'a épargné quand il l'a trouvé après sa fuite, en criant « il n'y a personne ici ». Après avoir terminé la première partie du roman par la biographie de Sánchez Mazas, le narrateur/ personnage Javier Cercas se rend compte qu'il n'est pas satisfait du résultat : c'est « nul » dit-il. Aussi, c'est seulement une fois qu'il a ajouté la recherche de et la rencontre avec le supposé soldat républicain ayant sauvé le leader phalangiste, qu'il semble avoir trouvé la forme finale grâce à laquelle clore ce roman sur le plan esthétique. Cette fin, conjointement à l'histoire de la lutte du narrateur avec ses propres problèmes identitaires et à la manière dont la découverte du passé contribue à cette quête, dépolitise non seulement le passé en tant que tel, mais aussi la relation entre le passé et le présent.

Chirbes : *Crémation* (2007)

Crémation déploie l'abîme intergénérationnel qui divise les expériences d'une large gamme de personnages. D'un côté se trouvent Rubén Bertomeu, le directeur d'une entreprise de construction, collaborateur du régime, qui s'est enrichi grâce à des faveurs et des relations, et Ramón Collado, l'homme qui s'est sali les mains à sa place. De l'autre côté se trouve le frère de Rubén Bertomeu, Matías, un ancien militant antifranquiste, qui meurt malade et sans illusion. C'est sa mort qui déclenche l'action. A ses côtés, nous retrouvons la génération des fils du magnat, une palette de personnages qui ignorent tout des processus sociaux qui, dans le passé, ont façonné la vie de leurs parents. Le roman, focalisé sur le personnage de Rubén, nous permet de percevoir comment le monde historique se présente depuis sa perspective et comment ses actes peuvent être expliqués et compris, dans ce contexte précis. Cependant, le roman adopte la

perspective d'un magnat de l'industrie, un arriviste des années soixante, et non pas celle d'une personne idéologiquement engagée dans le régime, ni celle d'un personnage responsable de violences criminelles durant la guerre et dans l'immédiate après-guerre. On peut dire qu'il adopte une perspective authentiquement agonistique sur le passé tout en évitant de faire face à la période la plus violente et la plus répressive du franquisme.

Miguel Dalmau : *La noche del Diablo* (2009)

La noche del Diablo est une histoire narrée à la première personne par un prêtre catholique mourant, Julian Alcover, en 1946. Le roman retrace son expérience d'interprète et de secrétaire personnel d'un personnage réel, le fasciste italien connu sous le nom de comte Rossi, pendant les premiers mois sanglants de la guerre civile, alors que celui-ci était responsable de « l'épuration » de l'île de Majorque. On estime qu'au moins 3000 personnes ont été assassinées en seulement quatre mois, entre août et décembre 1936. Au moment de l'écriture, en 1946, le narrateur est reclus dans un sanatorium de l'île, où il se meurt d'une maladie pulmonaire. À travers l'écriture, le narrateur se construit lui-même en tant que sujet en faisant appel à deux stratégies, repérables au début et à la fin du roman, respectivement.

Selon la première stratégie, le narrateur se construit à l'image d'un sujet collectif majorquin, et il le fait à travers la naturalisation du traditionalisme catholique et la diabolisation de l'autre représenté par les républicains : « Majorque ne voulait pas être républicaine, les vents diaboliques avaient beau souffler depuis Moscou, la graine marxiste ne prenait pas dans notre sol ».⁵ Cette diabolisation des républicains disparaît dans la dernière partie du roman où le narrateur reconnaît que ce fut une erreur morale d'assister à la série interminable d'assassinats et de viols, mais ne change pas pour autant de position politique et idéologique. En revanche, il se sent fondamentalement aliéné et reconnaît que ce processus de mise à distance se retourne contre lui. À ce moment-là, apparaît ce que le narrateur nomme lui-même « sa voix intérieure » qui l'accuse de ne pas avoir reconnu le visage du Christ sur les victimes, et de l'avoir interprété comme l'image du Diable : « Tu ne t'es pas rendu compte que ces malheureux commençaient à ressembler à nos martyrs ? Je ne l'ai pas vu. Et je n'ai pas non plus su reconnaître le visage du Christ sur ces condamnés ».⁶

5 « Mallorca no quería ser republicana, por mucho que los vientos diabólicos soplaran desde Moscú, la semilla marxista no acabó de arraigar en nuestro suelo » (Dalmau, 2009, p. 14). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT]

6 « ¿No te diste cuenta de que aquellos desdichados empezaban a semejarse a nuestros mártires? No lo vi. Ni tampoco supe reconocer el rostro de Cristo en aquellos condenados » (Dalmau, 2009, p. 321). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

C'est là qu'intervient la seconde stratégie mise en œuvre dans le roman, fondée sur une inversion des valeurs : à la fin du récit, en effet, le narrateur diabolise la figure du comte Rossi qui, au début du livre, faisait figure de sauveur ; parallèlement, il sanctifie les victimes républicaines qui, dans le premier chapitre, étaient diabolisées. Le narrateur ne se sent plus appartenir à un quelconque sujet collectif ou culturel, car en tant que curé fasciste, il a contribué à la destruction de l'innocence et de la pureté du sujet culturel du peuple majorquin : « Nos coeurs [les majorquins] continueront d'être comme ces rues froides, fermées et inhospitalières du quartier historique dans lesquelles je m'étais perdu ».⁷

Il y a dans ce roman une volonté de recréer la voix authentique du bourreau réel de la guerre civile espagnole, mais il ne parvient pas à déconstruire le binôme moral du bien et du mal et n'aboutit qu'à une inversion des valeurs. De plus, le thème de l'identité personnelle du narrateur est récurrent tout au long du livre et laisse entrevoir au lecteur le développement d'un sujet peu sûr de lui et vaniteux qui se cache derrière l'image innocente qu'il offre de lui-même. Cette image du narrateur pose la question morale du bien et du mal dans le domaine individuel et personnel, loin de la contextualisation politique et sociale réclamée par Cento Bull et Hansen pour la mémoire agonistique.

Martínez de Pisón : *El día de mañana* (2011)

Dans *El día de mañana*, Ignacio Martínez de Pisón dresse le portrait du délateur Justo Gil à travers une série de témoignages de personnages avec lesquels Gil a traité et collaboré, et qu'il a trahi en les dénonçant à la police au fil des ans. Les témoignages retracent son histoire depuis son enfance quand, émigrant pauvre en charge de sa mère malade, il arrive à Barcelone, jusqu'à ses derniers jours en tant qu'affilié à l'extrême droite, en passant par ses activités dans le milieu militant.

Le roman offre au lecteur non seulement un portrait bien nuancé de Justo Gil à travers ces différents témoignages, mais aussi une image de la société espagnole des années soixante, vue depuis la perspective de ceux qui l'ont vécue : des activistes du mouvement antifranquiste à l'agent de police qui, pendant toutes ces années, a gardé contact avec Justo Gil, et qui est arrivé à avoir de l'affection pour lui. À travers des témoignages aussi variés, le roman permet également au lecteur de comprendre les conditions sociales et les relations de pouvoir de la société contemporaine qui peuvent conduire une personne à faire ce qu'a fait Justo Gil dans sa vie, sans pour autant le justifier ou le disculper.

L'approche indirecte qu'utilise l'auteur pour faire le portrait de Justo Gil est, bien entendu, intéressante. Les différentes voix composent l'image du

7 « *Nuestros corazones (los mallorquines, Nda) seguirían siendo como aquellas calles frías, cerradas e inhóspitas del barrio antiguo en las que me había perdido* » (Dalmau, 2009, p. 322). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

personnage comme les pièces de carreaux brisés d'une mosaïque, et c'est seulement à la fin du livre que le lecteur découvre qu'une de ces voix appartient au narrateur. Grâce à ce système caléidoscopique de perspectives, le narrateur parvient à brosser le portrait d'un informateur du système franquiste afin de nous permettre de comprendre son développement sans que sa propre voix n'apparaisse, ce qui pourrait éveiller de la sympathie chez le lecteur. Il évite, en outre, d'affronter, comme c'était le cas pour Chirbes, la période la plus violente et la plus répressive du franquisme.

Cano : *Twist* (2011)

Le roman basque de Harkaitz Cano, *Twist*, revient sur l'histoire vraie de deux jeunes militants d'ETA assassinés par les GAL en 1983, Lasa et Zabala – appelés Soto et Zeberio dans le roman. L'histoire est racontée depuis l'actualité par un narrateur fictif, Diego Lazcano, qui, dans le roman, était ami des deux militants et qui, dans ces années-là, a aussi participé à l'enlèvement et l'assassinat d'une des victimes de l'ETA. De ce fait, il est bourreau de la même façon que l'ont été Soto et Zeberio avant de devenir à leur tour des victimes. Mais cette zone grise qui émane du couple de terroristes assassinés s'étend au narrateur lui-même lorsque le lecteur, vers la fin du roman, découvre que Diego Lazcano n'est pas seulement le narrateur extradiégétique de l'histoire de Soto et Zeberio, mais qu'il occupe aussi une position intradiégétique, celle du délateur qui, à cause de sa faible résistance aux tortures de la police, a aidé les GAL à localiser les deux jeunes. De plus, Diego Lazcano, pour qui le lecteur a développé une certaine empathie car il a partagé son point de vue narratif tout au long de la lecture, n'a réussi à devenir un écrivain à succès que parce qu'il a secrètement tiré profit du manuscrit d'un de ses amis assassinés. En effet, il l'a tout simplement volé à son ami défunt et publié sous son nom. De cette façon, le roman séduit le lecteur et l'oblige à être le témoin empathique de certains de certains processus sociaux qui peuvent conduire une personne à commettre des actes aussi méprisables que la séquestration, l'assassinat, la délation d'amis ou la fraude. Cependant, comme dans les cas de Chirbes et de Martínez de Pisón, du point de vue temporel le conflit est éloigné de la guerre civile et, comme dans le cas de Dalmau, Harkaitz Cano construit un narrateur si méprisable moralement que le dilemme réel que représente la zone grise perd de sa portée sociale et se circonscrit toujours à un cadre personnel et individuel.

Javier Cercas : *El monarca de las sombras* (2017)

Dans ce second roman dédié au thème de la guerre civile, Cercas revient une nouvelle fois sur l'histoire racontée dans *Soldats de Salamine* par le biais d'un narrateur qui porte le même nom que lui. Or, si dans son premier roman les marques de fictionnalisation de l'intrigue étaient évidentes et visibles par tous (le Cercas réel n'était pas journaliste mais professeur d'université par exemple),

dans *El monarca*, le narrateur est l'auteur réel. Et si dans *Soldats de Salamina*, il racontait l'histoire d'une personne de notoriété publique, le fondateur de la Phalange Rafael Sánchez Mazas, dans *El monarca de las sombras*, il raconte l'histoire de sa propre famille dans Iberhernando, un village d'Estrémadure. Le point de départ de l'histoire, est son grand-oncle Manuel Mena qui mourut à 19 ans lors de la bataille de l'Ebre comme sous-lieutenant de l'armée nationale, mais Cercas en profite pour raconter aussi l'histoire des membres de sa famille, non seulement celle de ses grands-pères qui ont, tous deux, joué des rôles importants dans la droite politique de ces années-là, mais aussi celle de sa propre mère qui vouait un culte à son oncle et qui avait parlé de lui à l'auteur durant son enfance. Ce passé familial était devenu une source de honte, voire un tabou, pour quelqu'un qui, selon l'image qu'il a construite de lui-même, se définit comme un écrivain de gauche. Ainsi, si dans son premier roman, l'auteur autofictionnel lutte avec sa propre identité à travers l'histoire de la figure publique de Rafael Sánchez Mazas, dans *El monarca de las sombras*, l'auteur réel raconte l'histoire de sa propre famille pour faire face au tabou et à la honte contre lesquels il a lutté toute sa vie d'adulte : la responsabilité des horreurs commises par la droite politique pendant la guerre civile qu'elle a injustement déclenchée.

On peut se demander si ce roman est celui que nous cherchons, le premier roman espagnol qui ose vraiment rompre avec le point de vue des victimes pour, à partir du point de vue narratif des bourreaux et des complices, tenter de contextualiser et comprendre – au-delà de toute excuse ou légitimation – quelles sont les conditions sociales et politiques qui conduisent une personne ordinaire à commettre les crimes les plus abjects. La réponse est non, car bien que ce roman raconte l'histoire des vainqueurs, il en fait des victimes, perpétuant ainsi ce dogme de la culture mémorielle hégémonique en Espagne, qui suppose que faire acte de mémoire c'est rendre justice aux victimes. De fait, le roman ne cherche pas à appréhender le passé pour apprendre de l'histoire, mais pour rendre hommage, sauf que, au lieu de rendre hommage aux victimes de toujours, les républicains, il transforme en victimes des phalangistes de province.

Plusieurs procédés définissent la stratégie narrative conduisant à ce résultat. Tout d'abord, la guerre est présentée comme une condition de l'existence humaine à laquelle participent « les gens », sans discrimination : les gens qui « l'ont vécue, surtout dans les villages » parlent de la guerre comme si ça avait été une catastrophe naturelle (Cercas, 2017, p. 120), dit à un moment David Trueba, un ami du narrateur. Ce qui est important ce n'est pas que ces gens aient appartenu à un camp politique ou à un autre, au camp des vainqueurs ou à celui des vaincus, mais qu'ils aient souffert de « la guerre ». Cette façon de construire la relation individuelle du sujet avec son destin détermine également la manière dont le narrateur construit la relation du sujet individuel avec l'histoire, ou

plutôt avec son histoire. En réfléchissant à une nouvelle de l'écrivain serbe Danilo Kiš intitulé « Il est glorieux de mourir pour la patrie », le narrateur pense la chose suivante : « bien que Manuel Mena soit un vainqueur de la guerre, les gens s'étaient bornés à raconter des légendes sur lui et personne n'avait écrit son histoire [...]. Cela signifie qu'après tout Manuel Mena n'était pas un vainqueur, même s'il avait combattu du côté des vainqueurs ».⁸ Considéré depuis ce point de vue purement individuel, Manuel Mena mérite de ne pas être oublié, comme tous ceux qui ont participé à « la guerre », tant qu'il n'est pas responsable des horreurs commises. Mais, en tant que phalangiste et sous-lieutenant de l'armée nationaliste, n'est-il pas coupable ?

On passe alors au deuxième procédé : le narrateur fait des habitants de province des innocents séduits par les démagogues, des extrémistes violents, qu'ils soient de droite ou de gauche. Lors d'une discussion avec le narrateur, Alejandro, son cousin socialiste, s'interroge :

comment les gens d'ici pouvaient-ils comprendre cela [que l'ennemi réel n'était pas les pauvres paysans du coin mais les bourgeois des grandes villes, NdA] ? La moitié d'entre eux étaient analphabètes et n'avaient d'autre horizon que celui du village ; l'immense majorité n'était jamais sorti d'ici et ne voyaient que ceux d'ici et pas ceux de là-bas (2017, p. 178).⁹

Et il est soutenu par son ami Manolo Amarilla, un homme d'environ soixante ans qui lui aussi tente de comprendre pourquoi les membres de sa famille ont fait ce qu'ils ont fait. Il dit :

Mon grand-père Alejandro était un homme traumatisé par le désordre et par l'impossibilité de vivre en paix, par la peur. Pareil que ton grand-père Paco. Aucun des deux n'est allé à la guerre par passion politique, parce qu'ils voulaient changer le monde ou faire la révolution nationale socialiste [...] Ils ont été à la guerre parce qu'ils ont senti que c'était leur devoir, parce qu'ils ne voyaient pas d'autre issue. Et tu sais ce qu'ils en ont tiré de la guerre ? Rien. D'autres se sont rempli les poches, ont tout pris, mais pas eux (180).¹⁰

8 « aunque Manuel Mena fuera un vencedor de la guerra, la gente se había limitado a contar leyendas sobre él y nadie había escrito su historia [...] Significaba eso que después de todo Manuel Mena no era un vencedor, aunque hubiera luchado en la banda de los vencedores » (Cercas, 2017, p.132). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

9 « ¿Cómo iba a entender eso [que el enemigo real no eran los pobres labradores locales sino los señoritos de las grandes ciudades, HLH] la gente de aquí, si la mitad eran analfabetos y no tenían más horizonte que el del pueblo, si la inmensa mayoría no había salido nunca de aquí y sólo veían a los de aquí y no de allí? » (Cercas, 2017, p. 178). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

10 « Mi abuelo Alejandro era un hombre traumatizado por el desorden y por la imposibilidad de convivir en paz, por el miedo. Igual que tu abuelo Paco. Ninguno de los dos fue a la guerra por pasión política, porque quisieran cambiar el mundo o hacer la revolución nacionalsindicalista [...] Fueron a la guerra porque sintieron que era su obligación, porque no vieron otra salida. ¿Y sabes lo que sacaron en

C'est ainsi que l'on crée un bourreau innocent, c'est-à-dire, une autre victime des idéologies totalitaires. Il est vrai que tout de suite après ce passage, la pauvreté et l'extrême inégalité de la société espagnole du moment sont désignées comme co-déterminantes de la radicalisation violente (Cercas, 2017, p. 181), mais cela n'enlève rien au fait que la finalité éthique et politique de la narration est d'exonérer Manuel Mena et le reste de la famille du narrateur de la faute morale des horreurs commises pendant la guerre civile, et de cette façon, de légitimer l'acte de leur rendre justice en racontant leurs histoires. A un moment donné, quand le narrateur est en train de parler avec son cousin socialiste, celui-ci dit :

Écoute Javi. Moi je n'ai jamais rien voulu savoir de ma famille, de la famille de mon père surtout, la tienne, tu sais bien, ceux qui donnaient les ordres au village. Ils me semblaient horribles. Maintenant, avec l'âge, je crois que je les comprends mieux, mais... « C'est ce que je devrais tenter, moi, si je racontais l'histoire de Manuel Mena », intervins-je. « De quoi ? » demanda Alejandro. « Savoir », dis-je. « Ne pas juger », ajoutai-je. « Comprendre », expliquai-je.¹¹

Cette posture est significative de l'intention narrative du roman. Là où Primo Levi insiste sur le fait qu'il est nécessaire de comprendre pour pouvoir juger les bourreaux, Cercas, lui, veut comprendre mais pour excuser, non pour juger.

Si ce qui a motivé la décision d'écriture chez le narrateur de *Soldats de Salamine* était sa propre quête identitaire, cette motivation non seulement continue d'être opérante dans *El monarca de las sombras*, mais se voit renforcée tant par l'évidente identité entre le narrateur et l'auteur que par les liens familiaux étroits entre les bourreaux et complices du passé et la famille de l'auteur. Le désir de se défaire de la culpabilité historique détermine une façon particulière de raconter, en faisant délibérément dialoguer le narrateur et une série de personnages investis d'un indiscutable capital culturel, comme David Trueba. D'un côté, les dialogues font partie du processus d'investigation, quand le narrateur s'entretient avec les derniers témoins directs, leurs fils ou leurs neveux, des experts ou des historiens, mais de l'autre, ils servent à faire consensus autour de l'interprétation qui fait des phalangistes locaux des victimes des idéologies totalitaires. Bien sûr, le texte ne présente à aucun moment un dialogue authentique entre les différentes voix du passé, ou entre des voix du passé et du présent. Dans les passages sur le passé, nous ne connaissons que la voix du narrateur qui insiste sur la « réalité » et l'authenticité de son récit. Il répète à longueur de temps qu'il ne veut pas

limpio de la guerra? Nada. Otros se pusieron las botas, se lo llevaron todo, pero ellos no.” (Cercas, 2017, p. 180). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

11 “*Mira, Javi. Yo no quise nunca saber nada de mi familia, de la familia de mi padre, sobre todo, que es la tuyra, ya sabes, los que mandaban en el pueblo. Me parecían horribles. Ahora, con la edad, creo que los entiendo mejor, pero...*” *Eso es lo que debería intentar yo si contase la historia de Manuel Mena*”, intervine. “*¿El qué?*”, preguntó Alejandro. “*Saber*”, dije. “*No juzgar*”, añadí. “*Entender*”, aclaré. » (Cercas, 2017, p. 162). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

inventer des voix, des pensées et des émotions, que ça c'est le travail des littérateurs, dit-il. En revanche, il remplit les pages les unes après les autres d'un discours sur les batailles, détaillant des faits et des dates, des informations sur le type d'armement et les mouvements des divisions des armées, tous ces éléments qui appartiennent à la partie la plus ennuyeuse du discours historiographique positiviste. Cependant, en faisant cela, en combinant le discours historiographique positiviste avec le dialogue consensuel sur l'interprétation de ce passé, la possibilité de faire comprendre lui échappe totalement. La fictionnalisation des événements implique que les personnages prennent vie et c'est le présupposé le plus important pour que le lecteur puisse s'identifier aux personnages et partager leurs expériences de façon empathique. C'est ce que dit Jorge Semprún dans *L'écriture ou la vie* à son compagnon de prison à Buchenwald sur l'impossibilité de communiquer les expériences des camps de concentration nazis :

J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... [...] Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres ... [...] Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre pour parfaite et omni compréhensive qu'elle soit. [...] L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...¹²

A travers ce processus d'empathisation esthétique, proposé par Semprún et rejeté par Cercas, le roman aurait pu être présenté comme une forme de témoignage authentique, et aurait pu apporter quelque chose qui va au-delà de ce qui est communément admis de la mémoire culturelle de la guerre civile.

LE COSMOPOLITISME EN TANT QUE DISCOURS HÉGÉMONIQUE DE REMÉMORATION D'UN PASSÉ VIOLENT

Bien que tous les romans traitent, d'une façon ou d'une autre, de la question de la représentation des vainqueurs et de leurs alliés pendant et après la guerre civile, aucun d'entre eux ne traite du personnage du bourreau responsable des horreurs de la guerre à partir d'une perspective agonistique. Même s'ils mettent en œuvre différentes stratégies, tous les romans évitent d'affronter la représentation directe de la perspective du bourreau de la guerre civile et du franquisme de l'immédiate après-guerre.

12 « *Me imagino que habrá testimonios en abundancia... [...] Más tarde los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán... [...] Todo se dirá, todo será verdad... salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar. [...] El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible... o mejor dicho, sólo lo es mediante la escritura literaria...*

» (Semprún, 1995, p. 141, version française Semprún, 1994, p. 135).

Le roman de Dalmau ne parvient pas vraiment à se défaire du paradigme moral du mode antagoniste, c'est-à-dire l'application des épitaphes des bons et des méchants, tandis que d'autres suppriment le conflit social de la guerre civile pour le contextualiser dans une époque ultérieure (Chirbes, Martínez de Pisón, Cano). Les romans de Cercas, enfin, donnent une telle importance à la recherche et à la justification de l'identité du narrateur que les événements du passé se transforment en une histoire dépolitisée et lointaine.

Ceci étant dit, nous pouvons néanmoins affirmer que certains des romans étudiés vont au-delà du patron cosmopolite dans la mesure où ils choisissent de ne pas adopter la seule perspective de la victime dans leur approche fine du passé. Dans le cas de Chirbes, et probablement aussi dans celui de Cano et de Martínez de Pisón, nous pouvons constater le début d'une déconstruction de deuxième degré du modèle narratif dans lequel la distinction morale entre gentils et méchants disparaît pour laisser place à l'intérêt pour les conditions sémiotiques et sociales qui ont pu favoriser, voire déterminer, la construction des cadres éthico-politiques, des jugements moraux et des actions des acteurs historiques et actuels.

L'importante influence du cosmopolitisme dans la gauche occidentale peut être considérée comme un négatif de la pensée néo-libérale hégémonique depuis la chute du mur de Berlin. Comme l'ont démontré de façon magistrale Eric Cazdyn et Imre Szeman, le concept de la « mondialisation » s'est installé à la fin de la Guerre froide en tant que paradigme hégémonique de compréhension des processus économiques, politiques, sociaux et culturels à l'échelle mondiale, et est parvenu à remplacer le concept du « capitalisme », employé jusqu'alors pour caractériser cette même dynamique. La différence entre l'un et l'autre, entre le « capitalisme » et la « mondialisation », c'est que le concept de « capitalisme » fait référence à un système défini qui appartient à une époque déterminée, ce qui implique qu'il y ait un début et une fin et qu'il existe des alternatives possibles, alors que l'autre concept ne le permet pas. Le concept de « mondialisation » ne se réfère pas à un système ou à une étape historique déterminée, mais à des processus de développement des moyens de communication, ce qui signifie que la « mondialisation » n'a ni début ni fin, et qu'il est impossible d'imaginer une alternative (Cazdyn et Szeman, 2013, p. 23). Et comme, à partir de la fin de la Guerre froide, le capitalisme néo-libéral a été conceptualisé à travers le paradigme de la mondialisation, la gauche occidentale a été forcée d'articuler sa stratégie alternative à l'intérieur de ce paradigme, qui a comme fondement idéologique la liberté individuelle au sens économique et politique. De ce point de vue, nous pouvons comprendre le cosmopolitisme comme la stratégie politique d'une gauche paralysée par l'hégémonie néo-libérale et les discours sur la mondialisation : au lieu d'insister sur les changements de système et de valeurs collectives, elle se limite à défendre les droits de l'Homme au sein

du cadre des institutions du parlementarisme démocratique occidental (Mouffe, 2005, 2013).

C'est en ce sens que pour Antonio Gómez López-Quiñones le signifiant maître de tout le débat sur la mémoire historique a été la notion de « démocratie » ; c'est lui qui a été déterminant pour contextualiser le dialogue sur le passé, et qui éclaire l'ensemble du débat (Gómez López-Quiñones, 2012, pp. 96-97). Stéphanie Golob va dans le même sens, à propos de la justice transitionnelle en Espagne, ou de son absence, lorsqu'elle affirme :

Parallèlement au discours hégémonique sur « l'Empire » [...] du capitalisme néo-libéral tardivement internationalisé, s'est développé un discours qui est hégémonique au sein d'une communauté libérale d'acteurs institutionnels et non institutionnels fondée sur la globalisation des droits de l'Homme, focalisée sur la diffusion et l'application d'un ensemble de normes et de pratiques que j'ai nommé culture de la justice transitionnelle.¹³

Cela veut dire qu'un changement dans l'orientation politique de la gauche occidentale s'est produit depuis des positionnements clairement anticapitalistes et collectivistes vers un cosmopolitisme basé sur le paradigme des droits de l'homme au sein d'un cadre légal de compréhension déterminé par les institutions démocratiques. Appliqué à la situation des processus de mémoire dans l'Etat espagnol, nous pouvons dire que l'Espagne se caractérise par une lutte entre plusieurs discours sur le rapport entre passé, présent et futur parmi lesquels deux sont prédominants : le discours de l'oubli et le discours mémoriel cosmopolite. Nous pouvons aussi trouver des exemples, à moindre échelle, d'un discours antagonique de mémoire et des éléments d'un discours agonistique qui, de façon multiperspectiviste, inclut le point de vue du bourreau. Or, de manière générale, c'est la perspective partiellement hégémonique de la victime qui prédomine dans un discours cosmopolite pour la récupération de la mémoire historique en Espagne. De plus, il est toujours difficile d'adopter la perspective des principaux bourreaux de la guerre, même en multipliant les perspectives, en les faisant dialoguer avec d'autres et en les nuançant de façon critique. Nous sommes en présence d'œuvres qui incluent les figures du délateur, du témoin complice et de l'arriviste, surtout dans des circonstances éloignées du conflit violent des années trente et quarante. Elles fonctionnent comme des œuvres qui aboutissent à ce que Michael Rothberg nomme mémoire « écran » (2009, pp. 12-16), dans le sens où elles font office de substitut pour ce qui ne peut être pensé à l'intérieur de la culture de mémoire dominée par l'hégémonie du cosmopolitisme. Ces

13 « [A]longside the hegemonic discourse of "Empire" [...] of late internationalized neoliberal capitalism, there has developed a parallel discourse that is hegemonic within a coexisting, globalized rights-based liberal community of state and non-state actors, centered on spreading and enforcing the set of norms and practices I have called transitional justice culture » (Golob, 2008, p. 130). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

œuvres rompent avec le mode hégémonique qui focalise les conflits du passé depuis la perspective de la victime, et réalisent ce que nous avons appelé une déconstruction de deuxième degré du modèle narratif hégémonique. Le choix de multiplier les perspectives au sein de la narration permet de comprendre les actes les plus odieux comme le résultat de processus sociaux et politiques précis, sans excuser ou pardonner, et aboutissent à une re-politisation de la relation du passé avec le présent, sans nécessairement adopter la posture politique des acteurs historiques dont elles traitent (Cento Bull et Hansen, 2016).

Traduit de l'espagnol par Celia Duperron

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Arendt, H. (1963 / 2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Bachtin, M. (1993/1999). *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas Press.
- Cano, H. (2011). *Twist*. Zarautz: Susa.
- Cazdyn, E. et Szeman, I. (2013). *After globalization*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Cento Bull, A. et Hansen, H. L. (2016). On agonistic memory. *Memory Studies*, 9(4), 390-404.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House.
- Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- Crownshaw, R. (2011). Perpetrator fiction and transcultural memory. *Parallax*, 17(4), 75-89.
- Dalmau, M. (2009). *La noche del diablo*. Barcelona: Anagrama.
- Eaglestone, R. (2011). Avoiding evil in perpetrator fiction. *Holocaust Studies*, 17(11), 13-26.
- Faber, S. (2010). La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007). Dans P. Álvarez-Blanco et T. Dorca (Eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)* (pp. 101-110). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Verveurt.
- Ferrández, F. (2014). *El pasado bajo tierra*. Barcelona: Anthropos.
- Golob, S. R. (2008). Volver: The return of/to transitional justice politics in Spain. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), 127-141.
- Gómez López-Quiñones, A. (2012). A secret agreement. The historical memory debate and the limits of recognition. *Hispanic Issues on Line*, 11(14), 87-116.

- Hansen, H. L. (2011). Multiperspectivism in the novel of the Spanish civil war. *Orbis Litterarum*, 66, 148-166.
- Hansen, H. L. (2012). Formas de la novela histórica actual. Dans H. L. Hansen et J. C. Cruz Suárez (Eds.), *La memoria novelada* (pp. 83-103). Bern: Peter Lang.
- Hansen, H. L. (2013a). Auto-reflection on the processes of cultural re-memoration in the contemporary spanish memory novel. In N. R. White (Ed.), *War: Global assessment, public attitudes and psychosocial effects* (pp. 87-122). New York: Nova Science Publishers.
- Hansen, H. L. (2013b). El cronotopo del pasado presente. la relación entre ficcionalización literaria y lugares de memoria en la novela española actual. *La memoria novelada II*. Bern: Peter Lang.
- Hansen, H. L. et Cecchini, L. (2015). Memorias comparadas. semejanzas y diferencias entre la memoria de un pasado violento en España e Italia. Dans H. L. Hansen et L. Cecchini (Eds.), *Conflictos de la memoria - memoria de los conflictos / conflitti della memoria - memoria dei conflitti: Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en españa e italia / modelli narrativi della memoria intergenerazionale in italia e spagna* (Etudes Romanes 62 ed.). Copenhague: Museum Tusculanum Press.
- Hansen, H. L. et Cruz Suárez, J. C. (Eds.). (2012). *La memoria novelada*. Bern: Peter Lang.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Johansen, J. D. (1998). A semiotic mapping of the study of literature. *Sign Systems Studies*, 26, 274.
- Levi, P. (1993). *De druknede og de frelste* (I sommersi e i salvati). Copenhague: Samleren.
- Levy, D. et Sznaider, N. (2002). Memory unbound: The holocaust and the formation of cosmopolitan memory. *European Journal of Social Theory*, 5(1), 87-106.
- Levy, D. et Sznaider, N. (2006). *The holocaust and memory in the global age*. Philadelphie: Temple University Press.
- Littell, J. (2006). *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard.
- Martínez de Pisón, I. (2011). *El día de mañana*. Barcelona: Seix Barral.
- Molinero, C. (2010). La transición y la «renuncia» a la recuperación de la «memoria democrática». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(1), 33-52.
- Mouffe, Ch. (2005). *On the political*. Londres/New York: Routledge.
- Mouffe, Ch. (2013). *Agonistics. Thinking the world politically*. Londres/New York: Verso.

La mémoire du bourreau dans le roman espagnol actuel

- Peinado Cano, A. (2006). El movimiento social por la recuperación de la memoria histórica: Entre el pasado y el futuro. *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea*, 6, 723-744.
- Renshaw, L. (2011). *Exhuming Loss. Memory, Materiality and Mass Graves of the Spanish Civil War*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the holocaust in the age of decolonization*. Stanford: Stanford University Press.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Torgovnick, M. (2005). *War Complex: World War II in Our Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wertsch, J. (2002). *Voices of collective remembering*. New York: Cambridge University Press.
- Wertsch, J. (2009). Collective memory. Dans P. Boyer, et J. Wertsch (Eds.), *Memory in mind and culture* (pp. 117-137). New York, Cambridge University Press.

L'EXIL APRÈS. LES ENFANCES DE LA DIASPORA DANS LA LITTÉRATURE DE LA MÉMOIRE DES RÉPUBLICAINS ESPAGNOLS

Luz C. Souto
Universitat de València, Espanya

Ce qui distingue l'exil républicain d'autres exils de l'histoire de l'Espagne, c'est son caractère massif.¹ Il n'a pas été, en effet, circonscrit aux dissidents politiques, aux intellectuels, aux artistes. C'est la fuite vers l'étranger de tout un peuple qui lui donne toute son envergure. Il s'agit donc d'un exode, et non d'un exil sélectif, qui a emporté avec lui des hommes, des femmes, des enfants, des personnes âgées.

L'Espagne a souffert, au cours de son histoire, d'une longue tradition d'exils, mais ce qui fait la particularité de celui de 1939, c'est [...] son caractère massif, parce qu'il ne s'agit pas seulement d'une minorité d'intellectuels ou d'hommes politiques mais de l'exil de tout un « peuple », c'est-à-dire, d'hommes et de femmes, de personnes âgées et d'enfants, de citoyens de tous les âges et de toutes les classes sociales, bien qu'issus, pour la plupart, du prolétariat, du monde paysan et de la bourgeoisie libérale. Au sein de ce demi-million de « réfugiés », parmi ce peuple antifasciste « fidèle » à son gouvernement démocratique, force est de constater la présence de la majorité, non seulement quantitative mais aussi qualitative, de nos intellectuels.²

1 Le présent article s'inscrit dans le cadre des recherches réalisées pour le projet Prometeo 2016/133 “*Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica*”, financé par la Generalitat Valenciana et coordonné par le professeur Joan Oleza Simó.

2 « España ha padecido una larga tradición histórica de exilios, pero lo que singulariza al de 1939 es [...] su carácter de masas, porque no se trata del exilio únicamente de una minoría de intelectuales o de políticos sino del exilio de todo un «pueblo», es decir, de hombres y mujeres, ancianos y niños, de

Dans ce contexte, nombreuses sont les images rappelant la tragédie : bateaux, trains, charrettes sur les routes, valises, entre autres. Elles ont été récupérées par des études, des romans, des articles journalistiques, voire par des projets de recherche.³ Cet article ne traitera pas de ces différentes facettes de l'exil mais sera plus particulièrement consacré à l'exode des enfants, évènement qui a marqué l'avenir de plus de 30.000 familles et dont les conséquences ont pesé sur plusieurs générations d'Espagnols. Après un bref récapitulatif historique et bibliographique, j'analyserai quatre romans sur l'évacuation, et l'exil qui s'en suivit, de ceux que l'on a appelés « les enfants de la guerre ». Ces romans sont racontés par des écrivains témoins, comme Michel del Castillo, par des petits-enfants d'exilés, comme Jordi Soler, ou encore par les voix d'une nouvelle génération qui, n'ayant pas été directement affectée par ces évènements, tente néanmoins de prendre position par rapport au passé récent en affirmant son engagement dans ses écrits. C'est le cas d'Emma Riverola et Kirmen Uribe. L'analyse des romans sera organisée suivant la représentation fictionnelle de quatre pays vers lesquels les mineurs ont été acheminés : la Belgique, la France, la Russie et le Mexique.

Cette étude sera accompagnée d'une sélection de photographies de la série *Distancias* de Gustavo Germano, destinée à recomposer les traces de l'exil républicain sur les visages et sur les corps de ceux qui ont dû vivre l'Espagne à distance.

Si le terme « patrie » désigne la terre natale ou d'adoption à laquelle les personnes se sentent rattachées par différents liens, ce substantif revêt d'autres dimensions pour ceux qui, expulsés par la dureté de la guerre, ont dû abandonner leur maison et leurs familles biologiques, ou fuir pour sauver leur vie : la patrie

ciudadanos de todas las edades y de todas las clases sociales, aunque pertenecientes mayoritariamente al proletariado, al campesinado y a la burguesía liberal. Y entre ese medio millón de «refugiados», entre ese pueblo antifascista «leal» a su gobierno democrático, hay que constatar la presencia de la mayoría, no sólo cuantitativa sino también cualitativa, de nuestros intelectuales » (Aznar, 2002, p. 11). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

3 Comme référence des activités autour de la récupération des images de l'exil, voir les expositions de la Fundación Pablo Iglesias *Exilio* (2002, http://www.fpabloiglesias.es/exposiciones/historico/exilio_63) y *Hacia el exilio* (2015, http://www.fpabloiglesias.es/exposiciones/historico/20851_exilio). D'autre part, la Fundación Francisco Largo Caballero a consacré deux expositions à l'exil des enfants, une en 2004-2005 (<http://fflc.ugt.org/SitePages/NoticiaDetalle.aspx?idElemento=1313>) et une autre en 2006, sous la coordination historique d'Alicia Alted Vigil. Celle-ci est disponible en consultation interactive: <http://portal.ugt.org/fflc/exposiciones/ninosguerra/ninos00.htm>

Parmi les projets de recherches sur l'exil espagnol, on notera la *AEMIC. Asociación para el estudio de los Exilios y las Migraciones ibéricas Contemporáneas*, dont le travail donne naissance à la revue *Migraciones & Exilio*, et au *Grupo de Estudios del Exilio Literario (Gexel)* <http://www.gexel.es/presentacion.html>, dont le parcours s'est récemment matérialisé dans la récente publication du *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*.

d'origine se confond chez eux avec le pays d'accueil et, comme nous le verrons dans de nombreux récits, tant que le retour n'a pas eu lieu, parfois vingt ou trente ans après, le souvenir se trouve idéalisé et reste figé à un moment de bonheur originel. Ainsi, les photographies qui accompagnent le discours littéraire confèrent une sorte de corporalité à cette patrie désincarnée : elles mettent en évidence les effets du temps qui passe sur ceux qui ne sont pas encore revenus mais qui restent cependant affectivement liés à une terre sublimée, figée, comme les images des portraits, au moment précédent l'exil. La plupart d'entre elles représentent des enfants et des adolescents qui ont été arrachés à l'enfance par l'exil de leurs parents ou, dans le pire des cas, évacués et séparés de leur famille.

L'EXODE DES ENFANTS

Leur évacuation ayant commencé en novembre 1936, on considère que les enfants furent les premières victimes de l'exil (Martín Casas y Carvajal Urquijo, 2002, p. 19). Dans un premier temps, ce fut le Comité français d'accueil des enfants espagnols qui, en coordination avec le gouvernement de la République, aida à déplacer les premiers mineurs, dont l'âge était compris entre cinq et douze ans. En général, ils étaient accompagnés par des maîtresses et des auxiliaires, et étaient répartis dans des camps et des familles d'accueil. Lorsque la guerre s'étendit et qu'elle gagna en violence, comme ce fut le cas des bombardements de Durango (31 mars 1937) et Guernica (26 avril 1937), un appel international fut lancé pour l'évacuation des enfants, ce qui conduisit à des déplacements massifs. Des historiens tels que Martín Casas et Carvajal Urquijo (2002, p. 19) parlent de plus de 30.000 enfants évacués, « 30 000 enfants qui ont dû tout abandonner pour sauver leurs vies» affirme Verónica Sierra dans *Palabras huérfanas*.⁴ Ricard Vinyes confirme ces chiffres et reproduit dans *Irredentas*, les informations que le *Servicio Exterior de la Falange* (Service extérieur de la Phalange) avait extraites de la documentation saisie au gouvernement républicain (Vinyes, 2002, p. 91). Dans le tableau ci-dessous, on peut observer le nombre de mineurs évacués et les pays de destination :

4 «30.000 niños que tuvieron que abandonarlo todo para poner sus vidas a salvo» (Sierra, 2009, p. 20). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

	Evacués	Rapatriés
France	17.482	12.831
Afrique française	335	24
Belgique	5.130	3.798
Grande Bretagne	4.435	2.822
URSS	3.291	34
Mexique	430	56
Suisse	807	643
Danemark	120	58
TOTAL	32.037	20.266

Tableau 1: Nombre d'enfants évacués et rapatriés.

Sur 32.037 mineurs, environ 20.000 furent rapatriés, pas toujours dans leurs familles biologiques, car les enfants accueillis à l'étranger constituaient un groupe à risque aux yeux du Service extérieur de la Phalange.

L'ENLÈVEMENT DES ENFANTS EN EXIL

Le rapatriement est l'un des faits qui attestent la volonté du gouvernement dictatorial de rééduquer les enfants des républicains. Certains fonctionnaires du régime s'acharnèrent à récupérer les mineurs envoyés à l'extérieur par leurs parents. Le gouvernement de Burgos fut le premier à promouvoir leur retour et réclama 32.000 enfants qui, assurait-il, avaient été obligés d'abandonner l'Espagne. Parmi la documentation apportée dans *Los niños perdidos del franquismo*, on trouve une lettre du 9 juillet 1937, envoyée par la délégation de la Phalange au Royaume Uni à Pilar Primo de Rivera: « Les rouges n'ont amené ces malheureux que pour faire de la propagande [...] maintenant, c'est à notre tour de faire de la propagande, mais dans un sens plus humanitaire et espagnol [...] nous devrions le faire dès que possible, Pilar ; ça nous attirerait beaucoup de sympathisants ».⁵

Il faut signaler que les rapatriements se faisaient sans le consentement des parents, puisque la plupart d'entre eux s'opposa à signer la pétition officielle de retour. De telle sorte que, lorsque les mineurs rentraient dans le pays, les membres de leurs familles n'en étaient pas informés, même s'ils étaient en vie et libres. Certains témoignages rapportent que des mères ont découvert le

⁵ « Los rojos trajeron a estos infelices únicamente como propaganda [...] ahora nos toca a nosotros hacerla pero en un sentido más humanitario y español [...] esto convendría hacerlo, Pilar, cuanto antes, nos traería muchos simpatizantes » (Armengou, Belis, Vinyes, 2005, p. 71) La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

rapatriement de leurs enfants grâce à des photos dans les journaux. Entre 1939 et 1944, étant donnée la présence fasciste dans le reste de l'Europe, la restitution d'enfants à l'Espagne fut rapide et relativement simple.⁶ Une fois la Seconde Guerre Mondiale terminée, les Etats qui accueillaient les enfants exilés refusèrent de collaborer au rapatriement. Selon la Phalange, il restait encore 11.771 enfants hors du territoire espagnol, spécialement en France et au Mexique. « Ce constat – affirment Armengou, Belis et Vinyes – conduisit le service extérieur à organiser les opérations clandestines de capture d'enfants en France et en Belgique, et à planifier des actions spectaculaires – et grotesques – au Mexique et au Guatemala.⁷ Eduardo Pons Prades, dans *Los niños republicanos*, consacre un passage particulier à ces événements qu'il appelle « la chasse à l'enfant rouge à l'étranger (1940-1944) », et dans lequel il réunit des témoignages de mineurs exilés en Belgique, en Grande Bretagne ou au Mexique, accréditant la thèse que « les agents de Franco fouinaient autour des camps et refuges des enfants républicains évacués, jetant l'hameçon dès qu'ils le pouvaient, et préparant peu à peu le plan de soustraction de ces enfants à leurs parents ».⁸

Ainsi, les enlèvements opérés par l'Espagne sous la dictature ont fait l'objet de rapports de la Phalange et des JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista) qui ont été conservés, mais nous disposons également des témoignages d'enfants séquestrés :

Florencia Calvo fut accueillie par une famille française et rapatriée : « Moi, j'ai été suivie pendant plusieurs années » ; c'est pour cette raison que la famille française « me cachait et si j'allais à l'école, on me changeait de robe tous les jours, jusqu'à ce qu'un homme vint me chercher. On me fit monter dans un train et me renvoya en Espagne » [...] Le retour en Espagne entraîna la perte

6 Vinyes réunit les informations sur le déroulement des événements dans la plupart des pays qui accueillaient des enfants évacués : en avril 1942, le Gouvernement de Vichy décréta la dissolution des centres de réfugiés où il y avait encore des exilés, les enfants qui s'y trouvaient furent restitués à l'Espagne et les adultes déportés à Mauthausen ou Auschwitz. En Belgique, en Suisse et au Royaume Uni, les rapatriements s'organisèrent à travers des accords, au Danemark par des gestions privées. Quelques rares cas d'enfants de l'Union Soviétique furent restitués à l'Espagne après avoir été capturés par l'armée allemande.

7 « Esta constatación llevó al servicio Exterior a organizar las operaciones clandestinas de capturas infantiles en Francia y Bélgica, y a planear espectaculares –y esperpéticas– acciones en México y Guatemala », (Armengou, Belis, Vinyes, 2005, p. 74) La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

8 « los agentes de Franco huroneaban en torno a las colonias y refugios de los niños republicanos evacuados, echaban el anzuelo en cuanto podían, e iban preparando, en fin, el plan de escamoteo de esos niños a sus padres » (Torres, 2005, p. 39) La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

*de sa sœur, l'entrée dans différents hospices dirigés par des religieuses et l'emploi dans le service domestique.*⁹

Dans la plupart des cas, quand ils rentraient en Espagne, les enfants subissaient le changement de leur nom ; le nom des responsables de l'autorité parentale était également changé de façon à déléguer à l'État l'ensemble de droits et devoirs que les parents ont sur leurs enfants mineurs. Dans ce but, un dispositif législatif fut mis en place afin de réguler ce que nous avons défini, dans des travaux précédents, comme « expropriation » (Souto, 2014, 2016), procédé par lequel l'État dictatorial usurpait le droit des parents au moyen de lois et de décrets et prenait en charge les mineurs, en changeant leur identité. Ainsi, la Loi du 4 décembre 1941¹⁰ autorisa les institutions du régime à changer l'identité des mineurs ne se souvenant plus de leur nom, des enfants ayant été rapatriés et de ceux dont les parents n'avaient pas été localisés. Cette loi donna une liberté totale aux fonctionnaires du régime pour agir sur l'enfance. De sorte que ceux qui rentraient sur le territoire espagnol étaient inscrits sous un autre nom dans de nombreux cas et, par conséquent, ne pouvaient pas réintégrer leurs familles biologiques et finissaient dans des centres d'assistance publique ou des orphelinats du régime.

*Dans les années quarante, l'Etat franquiste était suffisamment bien renseigné pour savoir que la majorité des pères et mères de ces enfants qui rentraient en Espagne étaient emprisonnés ou avaient disparu pour différentes raisons: expulsion, exil, exécution, changement de domicile. Dans les archives de l'Assistance Publique sont accumulés des dossiers remplis de documents qui mettaient en évidence l'impossibilité de localiser les familles.*¹¹

En ce qui concerne la bibliographie, plusieurs études ont été consacrées à l'évacuation des enfants espagnols, dont la plus complète est sans doute *El exilio*

9 « *Florencia Calvo fue acogida por una familia francesa. Y recuperada: "A mí me estuvieron siguiendo durante bastante tiempo", por esta razón la familia francesa "me escondía, si iba al colegio me cambiaban de vestido cada día, Hasta que un señor vino a por mí y me montaron en un tren, y me mandaron a España" [...] La llegada a España significó la pérdida de su hermana, el ingreso en varios hospicios regentados por religiosas y la dedicación al servicio doméstico* » (Armengou, Belis, Vinyes, 2005, p. 76). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

10 Pour plus d'information, voir la Loi du 4 décembre 1941 sur l'inscription des enfants rapatriés et abandonnés. BOE 350 16/12/1941, pp. 9819-9820.

11 « *En los años cuarenta el Estado franquista tenía suficiente información y experiencia para saber que la mayoría de los padres y madres de aquellos niños que volvían a España estaban encarcelados o habían sido desaparecidos por distintos motivos: destierros, exilio, fusilamiento, cambio de domicilio. En los archivos del Auxilio Social se amontonaban carpetas con documentos que evidenciaban la imposibilidad de localizar familias* » (Armengou, Belis, Vinyes, 2005, p. 77). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

de los niños (Guerra, Alted *et alii*, 2003), bien que *Los barcos del exilio* (Calle, Simón, 2005) aborde également ce sujet en intégrant une partie consacrée aux « enfants de Morelia », qui fut le premier contingent de réfugiés espagnols arrivés au Mexique, en 1937. Ce cas est également analysé dans *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia* (Sánchez, 2002) ; d'autres témoignages sont réunis dans *Los niños españoles en Morelia: El exilio infantil en México* (Paya, 2002). Pour le cas spécifique des enfants basques envoyés en Angleterre (1937), on relève *La generación de Guernica* (Legarreta, 1984), ;*Salvad a los niños! Historia del exilio vasco en Gran Bretaña* (Arrien, 2014), *Solo serán tres meses. Los niños vascos refugiados en el exilio* (Bell, 2007), qui tente de reconstruire la vie de quelques-uns des deux cents cinquante enfants restés en Grande Bretagne. Bien qu'en périphérie, le sujet est également abordé par Hugh Thomas dans *La Guerra civil española* (2011), où il mentionne que quatre mille enfants furent déplacés vers la Grande Bretagne depuis le nord de l'Espagne. Voici, pour conclure, trois exemples supplémentaires de travaux consacrés à ce sujet : *Los niños del exilio (1936-1939)* (Alcalá, 2009), *Palabras huérfanas: Los niños exiliados de la guerra civil* (Sierra, 2009) y *Dos patrias, tres mil destinos: vida y exilio de los niños de la guerra de España refugiados en la Unión Soviética* (Colomina, 2010).

LES ROMANS

Comme annoncé plus haut, l'analyse des romans est organisée selon les différents pays d'accueil des enfants, de ces nouvelles patries qui furent à la fois refuge et perte ; des patries qui les sauvèrent de la guerre et de la faim, mais qui en même temps leur imposaient le déracinement familial, l'humiliation de la défaite et, dans de nombreux cas, la transformation de la langue d'origine, soit parce qu'ils furent envoyés en Russie, Belgique, Angleterre ou France, soit parce que leurs parents parlaient catalan ou basque et que, en arrivant en Amérique, ils furent contraints d'adopter le castillan, ou bien parce qu'ils durent adapter leur castillan à la variété dialectale du pays d'accueil. Dans les témoignages des enfants de Morelia restés au Mexique, par exemple, on distingue à peine la variété péninsulaire ; aussi bien le lexique que les caractéristiques grammaticales et phonétiques montrent l'influence de la variété mexicaine¹². Dans des témoignages plus récents, ces enfants/personnes âgées évoquent de manière explicite, en outre, ces deux patries, marquées toutes les deux par le déracinement, la faim, les mauvais traitements et chacune d'elles conditionnée par le manque de l'autre.

Les enfants de Belgique

Le premier roman que nous étudierons est *Lo que mueve al mundo* (2013) de Kirmen Uribe (1970). Cet écrivain basque appartient à la génération des

12 Pour exemple, voir le documentaire *Los niños de Morelia*, dirigé par Juan Pablo Villaseñor, 2004.

narrateurs qui ont vécu leur vie adulte en démocratie ; de ce fait, lorsqu'ils décident de prendre à leur compte la dette collective envers le passé traumatisique, ils prennent appui sur un travail de recherche historique souvent fondé sur la collecte de témoignages. Uribe présente clairement son intention dès la première page de son roman lorsqu'il propose comme épigraphe quelques lignes d'une entrevue avec Paulino, ancien enfant de la guerre¹³, réalisée à Bogotá : « –Tu es parti de Bilbao alors que tu étais à peine un gamin et depuis tu n'y es jamais retourné. Tu crois que tes parents ont pris la bonne décision ? – Il n'y avait pas d'autre solution ». ¹⁴

Cette réponse, que l'on retrouve chez une partie des enfants évacués, ne peut pas être généralisée ; différents témoignages soutiennent, au contraire, que la séparation des familles fut une erreur et que d'autres choix étaient possibles. Stratégiquement située, l'épigraphe de *Lo que mueve al mundo* légitime néanmoins la vision idéalisée de l'exil des enfants proposée par ce roman, où le pays d'accueil et la séparation d'avec la famille sont perçus plus comme un gain que comme un fait traumatisique.

Uribe consolide le début de son roman en y intégrant des données historiques telles que le bombardement de Guernica ou les « dix-neuf mille petits [qui] partirent du port de Bilbao»¹⁵, entre mai et juin 1937 vers différents pays européens. Le narrateur s'arrête également sur les chiffres du navire *Habana*, un ancien transatlantique de luxe réquisitionné par le gouvernement républicain et qui amenait des évacués vers les ports français. Le premier voyage du bateau eut lieu le 6 mai et transporta 2.483 mineurs, le dernier eut lieu le 13 juin et transporta 4.500 enfants, une semaine avant la chute de Bilbao. Ces faits permettent au narrateur de donner un cadre historique à la vie de Karmentxu Cundín Gil, une petite fille de huit ans évacuée sur le *Habana* avec son frère de dix ans.

Renforcée par un appareil critique qui met en avant la reconstruction historique réalisée¹⁶, la vraisemblance de l'œuvre repose, premièrement, sur l'existence réelle de la protagoniste en la personne de Carmen Cundín Gil, une petite fille de Portugalete évacuée et accueillie par le traducteur flamand Robert Mussche;

13 Paulino Gómez Basterra, enfant de la guerre de 36, fils de Paulino Gómez Saiz, ministre de Gobernación pendant la Segunda República. https://elpais.com/elpais/2013/03/20/eps/1363802312_858533.html

14 «–Saliste de Bilbao siendo apenas un chaval y desde entonces nunca has vuelto. ;Crees que la decisión de tus padres fue acertada? –No había otro remedio» (Uribe, 2013, p. 9). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

15 « diecinueve mil pequeños [que] salieron del puerto de Bilbao » (p. 13). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

16 C'est l'élément fondamental sur lequel s'est appuyée la répercussion médiatique du roman. A voir, par exemple, la promotion que réalise RTVE : <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/kirmen-uribe-publica-novela-mueve-mundo/1742057>

deuxièmement, le fait historique gagne en vigueur en faisant constamment appel à des témoignages, bien qu'à chaque étape, leur véracité soit remise en doute :

*Comment avait pu se passer cette traversée de Karmentxu Cundín et de son frère Ramón ? Pour pouvoir l'imaginer, je me suis rapprochée de deux femmes qui firent le même trajet, les sœurs Mirante. Elles ont toutes les deux un peu plus de quatre-vingts ans et vivent toujours à Gand. Comme beaucoup d'enfants qui embarquèrent sur le Habana, elles ne sont jamais revenues dans leur pays. (...) Cette femme atteinte d'Alzheimer me raconta avec force détails comment se passèrent ces jours amers de son enfance.*¹⁷

Nous savons donc que pour nous raconter le voyage de Karmentxu, le narrateur a eu recours aux sœurs Mirante, octogénaires, qui avaient fait le même périple et qui vivaient encore à Gand. Mais si au caractère intrinsèquement subjectif d'une mémoire de quatre-vingts ans, s'ajoute la maladie d'Alzheimer, une pathologie qui commence à proliférer dans les romans de la mémoire, on comprend que, pour se construire, la narration doit nécessairement avoir recours à un degré d'invention supérieur à celui que prétend montrer le narrateur.

De plus, bien que le début du roman rappelle la vie de la petite fille basque évacuée, au fur et à mesure que l'on avance dans l'intrigue, le texte s'oriente vers la figure de Robert Mussche, décrit comme un héros anonyme qui s'implique dans la résistance républicaine et dont l'engagement politique évolue à partir du moment où il accueille Karmentxu à Gand. L'auteur, lors d'une entrevue avec la fille du traducteur, nommée Carmen en l'honneur de la jeune fille basque, explique dans une entrevue accordée au journal *El País* :

*Carmen m'offrit le point de vue dont j'avais besoin pour raconter l'histoire des enfants de la guerre. J'allais raconter la vision de l'autre, le sentiment de celui qui accueille. Qui aidait ces enfants ? Qui seraient leurs nouveaux parents ? Laquelle serait leur vraie maison, celle d'origine ou celle d'accueil ? Plus que le contexte de guerre, c'étaient les personnages qui m'intéressaient. La relation qu'avait Robert avec la petite fille, avec sa femme, Vic, et son meilleur ami, l'écrivain Johan Daisne, l'un des écrivains les plus connus et traduits de la littérature flamande. Je voulais raconter l'histoire d'un héros mais d'un héros mineur, fragile, anonyme, de ceux que l'on voit dans la rue, tous les jours. L'histoire d'une personne qui, simplement, aidait d'autres personnes.*¹⁸

17 « ¿Cómo sería aquella travesía de Karmentxu Cundín y su hermano Ramón? Con la intención de imaginármelo, acudí a dos mujeres que hicieron el mismo trayecto, las hermanas Mirante. Ambas tienen poco más de ochenta años y aún viven en Gante. Como tantos otros niños que embarcaron en el Habana, nunca volvieron a su tierra. (...) Aquella mujer afectada de alzhéimer me contó con todo detalle cómo fueron esos amargos días de su infancia », (Uribe, 2013, p. 15). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

18 « Carmen me ofreció el punto de vista que necesitaba para contar la historia de los niños de la guerra. Narraría la visión del otro, el sentimiento del que acoge. ¿Quién estaba ayudando a aquellos niños?, ¿quiénes serían sus nuevos padres?, ¿cuál sería su verdadera casa, la de procedencia o la de

Peut-être à cause de ce changement de perspective, la description qui est faite de l'adaptation de la petite fille à son nouvel environnement est idyllique. Dans le roman, le fait que Karmentxu pleure à peine l'absence de ses parents semble surprenant, de même que les cadeaux qu'on lui offre, le fait qu'elle mange excessivement et qu'elle reçoit – tout en conservant les valeurs républicaines¹⁹ et le patrimoine culturel basque²⁰ – une éducation soignée, qu'elle apprend à faire du vélo, qu'elle va au cinéma une fois par semaine, qu'elle se déguise, qu'elle joue, etc. Dans les photos, on aperçoit une lueur de tristesse, mais pas dans la façon dont le narrateur s'imagine la vie de Karmentxu. On nous raconte qu'à Noël 1938, Sinterklass (Saint Nicolas) lui apporte une bicyclette et que ce sera la seule image où on voit la petite fille heureuse : « Parmi toutes les photos que j'ai vues de cette époque, la seule où la petite fille sourit, c'est quand elle pose avec le vélo; sur toutes les autres elle apparaît avec le visage sérieux et pensif ».²¹

Face à l'avancée de la Seconde Guerre Mondiale, on considère que les enfants seront plus en sécurité avec leurs parents et beaucoup sont rapatriés. Vers la fin du récit, on apprend que Karmentxu est rentrée en Espagne mais que, comme beaucoup de mineurs, elle n'a pas pu réintégrer sa famille. Son frère Ramón, lui, a pu rejoindre sa famille, mais l'histoire n'explique pas ce qui s'est passé avec elle.

acogida? Más que el trasfondo bélico, me interesaban los personajes. La relación que tenía Robert con la niña; con su mujer, Vic, y su mejor amigo, el escritor Johan Daisne, *uno de los escritores más conocidos y traducidos de la literatura flamenca. Quería contar la historia de un héroe, pero de un héroe menor, frágil, anónimo, de esos que vemos por la calle todos los días. La historia de una persona que, sencillamente, ayudaba a otras personas.* » La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

Voir https://elpais.com/elpais/2013/03/20/eps/1363802312_858533.html

19 « Durante aquellos días de camping, mientras caminaban por los senderos, Robert, Aline y los niños marcaban el paso entonando canciones de la República española. Marchaban en fila india, uno detrás de otro, el batallón de los inútiles soldados de buen corazón » (Uribe, 2013, p. 58). « Durant ces jours de camping, alors qu'ils parcouraient les sentiers, Robert, Aline et les enfants marchaient au pas en entonnant les chansons de la République espagnole. Ils marchaient en file indienne, l'un devant l'autre, le bataillon des inutiles soldats au bon cœur ». La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

20 Le 22 février 1938, les enfants réfugiés se rendent au Théâtre Royal pour une représentation du groupe Eresoinka de chanson et danse basque, Uribe rapporte l'événement dans son roman et place Karmentxu et Robert à la représentation « sentados en butacas contiguas. [...] Han acudido todos los niños de la guerra, acompañados de sus padres » (Uribe, 2013, p. 69). « assis dans des sièges, côté à côté. [...] Tous les enfants de la guerre sont venus accompagnés de leurs parents ». La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT] Pour une approche historique des tournées du groupe « Eresoinka » auquel fait référence Uribe voir Arana, 1987 y Olaizola, 2007.

21 « Entre todas las fotos que he visto de aquella época, la única en que la niña sonríe es esa en la que posa sobre la bici; en todas las demás aparece con el semblante serio, pensativa » (Uribe, 2013, p. 50). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

*Les nouvelles qui arrivaient du Pays Basque n'étaient en rien rassurantes. Les enfants ne réussissaient que difficilement à retrouver leurs parents. Le nouveau gouvernement les utilisait pour faire de la propagande en publiant leurs photos dans la presse. Pour eux, leur maison n'était plus celle qu'ils avaient laissée à Bilbao mais celle de Belgique. Certains se réunirent difficilement avec leurs familles, mais là-bas les attendait la faim de l'après-guerre. Leurs parents n'étaient pas aussi amoureux de la culture que ceux qu'ils avaient connus en Belgique, et ils étaient plus durs avec leurs enfants.*²²

Comme nous pouvons l'observer, dans ce passage, le narrateur dépeint le dédoublement de la patrie, mais il valorise aussi le passage par Gand en contrepoint du Bilbao franquiste. Le roman rend également compte de la marque de l'exil dans la langue, puisque parmi le peu de nouvelles qu'ils reçoivent, on trouve une lettre de la petite fille écrite en flamand. Mais l'histoire réelle et fictionnelle de Karmentxu s'arrête là ; peu de nouvelles arrivent d'Espagne à partir de la Seconde Guerre Mondiale. On apprend, dans les dernières pages du récit, qu'elle s'est mariée et n'a pas eu d'enfants. Cependant, la décision d'Uribe est de ne pas reconstruire le parcours de la petite fille en Espagne, mais de déplacer l'angle narratif vers Robert Mussche, sa vie de résistant, sa lutte, la prison dans le camp de concentration de Neuengamme et sa mort. Le roman se présente alors comme « une petite sépulture en papier pour Robert »²³, une tombe en forme de roman pour un héros qui aida les enfants de la guerre.

Les enfants de France

Comme nous pouvons le voir dans le tableau reproduit plus haut (Tableau 1), la France est le pays qui accueillit le plus d'enfants, bien que beaucoup d'entre eux n'ont profité que peu de temps de la paix, puisque les familles d'accueil se virent encerclées par l'avancée allemande et la collaboration du régime de Vichy.

22 « *Las noticias que llegaban del País Vasco no eran en absoluto tranquilizadoras. Los niños a duras penas conseguían encontrar a sus padres. El nuevo gobierno los utilizaba para hacer propaganda, publicando sus fotos en la prensa. Para ellos, su casa ya no era la que habían dejado en Bilbao sino la de Bélgica. Algunos volvieron con gran pena junto a sus familias, pues allí les esperaba el hambre de la posguerra. Sus padres tampoco eran tan amantes de la cultura como aquellos que se habían encontrado en Bélgica, y eran más duros con sus hijos* » (p. 94). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

23 « *una pequeña sepultura de papel para Robert* » (p. 213). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].



Fig. 1: Photographie de Magdalena García Hernández. Catalogne, 1939 / Toulouse, 2008. © Gustavo Germano.²⁴



Fig. 2 : Photographie de Mariano Constante. Camp de Concentration de Mauthausen, 1941 / Montpellier, 2008. © Gustavo Germano

L'un des principaux témoignages sur le déracinement et le danger auxquels ont été confrontés les enfants exilés en France est *Tanguy. Histoire d'un enfant*

24 Germano, 2008, <http://www.gustavogermano.com/#distancias>

d'aujourd'hui de Michel del Castillo²⁵. A travers un récit à la troisième personne, l'écrivain raconte sa propre enfance en créant un personnage autobiographique, *Tanguy*. Avec lui, il retrace sa propre traversée de l'horreur à partir de souvenirs lointains et confus de sirènes qui hululent dans un Madrid bombardé. Dans ce contexte se détache, seul élément rassurant, la voix de la journaliste Cándida Isabel del Castillo, la mère du personnage, diffusée par la radio. Les pages initiales racontent la fin de la douceur de l'enfance, lorsque l'enfant et sa mère s'exilent en 1939 en France et sont enfermés, peu de temps après, dans le camp de concentration pour prisonniers politiques de Rieucros: « De ces dix-huit mois [...] Tanguy ne devait guère conserver des souvenirs précis. Les jours étaient pareils. On était réveillés par les cris des prisonnières [...] le souvenir le plus net que garde Tanguy [est] la faim » (del Castillo, 1995, p. 52).²⁶ Une fois libérés, la mère rentre en Espagne et laisse Tanguy avec un groupe de juifs. Arrive ensuite une nouvelle détention, le transfert à Paris, la réclusion dans le Vélodrome d'Hiver et le trajet en train jusqu'à Mauthausen, où il demeure jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Après avoir survécu au camp de concentration, le personnage, comme Michel del Castillo, l'auteur, est rapatrié et interné au centre Toribio Durán de Barcelone. Le jeune Tanguy, victime de la faim et des mauvais traitements, fugue du centre barcelonais, passe un temps à Madrid et finalement arrive à Úbeda, dans une autre institution où il trouve pour la première fois l'appui d'un adulte en la figure du Padre Pardo. Del Castillo s'installe en France définitivement en 1953 et en 1957, publie *Tanguy*, en français, son premier roman. Deux ans plus tard, celui-ci est traduit en espagnol. Le choix de la langue d'écriture marque une rupture avec la langue maternelle et avec le pays d'origine.

Il faut noter que l'identité du personnage, qui coïncide avec celle de l'auteur, se construit à partir des lectures et de l'écriture. C'est le seul élément stable au cours de l'exil et son cortège de camps de concentration et d'orphelinats ; la littérature est assimilée à un moyen de balayer la mort et les absences : « Le souvenir des premiers contacts avec les livres apparaît avec clarté dans la conscience de l'écrivain. Toutes ses lectures contribuent depuis son enfance à établir la trame de sa vie ».²⁷

25 Miguel Janicot del Castillo est né à Madrid le 2 août 1933. Son père était Michel Janicot, un riche propriétaire terrien français. Sa mère était une noble espagnole engagée dans la République, Cándida Isabel del Castillo. Pour une analyse de la figure de Cándida del Castillo voir Formica (1998).

2626 « De aquellos dieciocho meses [...] apenas habría de conservar Tanguy recuerdos precisos. Los días eran todos iguales. Uno era despertado por los gritos de las prisioneras [...] el recuerdo que más claro conservaba Tanguy: el hambre» (Del Castillo, 1999, pp. 151-152).

27 « El recuerdo de los primeros contactos con los libros aparece con nitidez en la conciencia del escritor. Todas las lecturas contribuyen desde su infancia a conformar la trama de su vida », (Pueyo

De même, dans le prologue de *Tanguy*, l'auteur reconnaît : « Je suis un enfant des livres qui m'ont engendré, élevé, maintenu en vie » (1995, p. 9).²⁸ Face à l'abandon de ses parents et à la déformation identitaire exercée par les camps, l'exil et les foyers du régime, del Castillo forge une littérature créatrice, capable d'engendrer, de reproduire, de l'accompagner et le garder en vie. Une littérature salvatrice qui occupera l'espace jadis dominé par la voix maternelle diffusée par la radio, pierre angulaire de la construction du personnage.

L'âge adulte arrivée, il cherche toujours à se définir, explorant à tâtons les différentes facettes de son identité, une identité à l'état limite semblable à celle des autres enfants de l'exil. Pour ce faire, il jongle entre la fiction, l'autobiographie et la biographie tout court : « Durant des années, guidé par l'oreille, je n'avais cessé d'hésiter entre le *je* et la troisième personne. Il n'était question de vérité ou de mensonge: il ne s'agissait que de trouver le ton le plus juste » (1995, pp. 11-12).²⁹ Il découvre cette inflexion en se dédoublant – dans une hésitation constante entre l'objectif et le subjectif – dans une figure de narrateur *border-line* : « Le lecteur se retrouve non dans l'Histoire, mais dans l'Histoire telle que l'enfant la perçoit et la déforme » (p. 13)³⁰, de telle façon que son roman n'essaye pas de construire une vérité mais de récupérer les événements qui constituent une biographie douloureuse, inhumaine et qui, cependant, lui est propre :

Je possépais une mémoire presque monstrueuse, laquelle me sauvera du naufrage, et je n'avais, dans le même temps, aucune mémoire organisée. J'avais engrangé chaque détail, chaque lumière, rangé la moindre parole, retenu les noms et les adresses, mais le tout s'entassait dans le désordre, jusqu'à la confusion. J'entendais tout, je ne comprenais rien (p. 14).³¹

L'incertitude, l'identité précaire (précaire parce qu'elle s'est construite depuis la carence de filiation, de langue, de maison, de patrie) s'immisce entre le besoin de témoigner et l'impossibilité de le faire à la première personne. La seule vérité qui soit accessible est celle que lui offre la littérature. Tout est absence, chaos, tout sauf la fiction : « [...] un seul lien, la littérature. Elle constitue, on

Dolader, 2011, p. 52). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

28 « Soy un niño de los libros, que me han engendrado, criado, mantenido con vida », (Del Castillo, 1999, p. 15).

29 « Durante años no me decidía entre el yo y la tercera persona. No era cuestión ni de verdad ni de mentira: se trataba solamente de *encontrar el tono más apropiado* » (p. 17).

30 « El lector se encuentra, no en la Historia, sino en la Historia tal como el niño la percibe y la deforma» (p. 19).

31 « Gozaba de una memoria casi monstruosa, que me salvaría del naufragio, y carecía, al mismo tiempo, de memoria organizada. Había estriujado cada detalle, cada luz, ordenado la mínima palabra, retenido nombres y direcciones, pero todo aquello se amontonaba en el desorden, hasta la confusión. *Oía todo, no comprendía nada* » (p. 20).

l'a compris, ma seule biographie et mon unique vérité » (p. 27).³² L'auteur repousse la fiction jusque dans le choix du nom : il signera tous ces livres comme Michel del Castillo, en conservant le nom de famille de sa mère, qui marque ses origines espagnoles, mais en traduisant son prénom hispanique (Miguel) en français (Michel), seule trace du père, puisque le nom de famille paternel est omis.

Les enfants de Russie

Parmi tous les pays de destination, c'est le cas des enfants envoyés en Russie qui a été le plus étudié.³³ Leur parcours a servi également de base à différentes narrations visuelles et littéraires.³⁴ Ceci est dû, sans doute, à l'importance accordé à ce collectif par le régime lui-même, qui mena une tenace campagne de rapatriement. Ce ne furent que de vains efforts, le gouvernement russe n'ayant autorisé le retour des enfants que vingt ans après, en 1956. Cependant, à vingt années d'intervalle, ceux qui rentrèrent entre 1956 et 1959 n'étaient plus des mineurs, mais des adultes formés dans un pays communiste, raison pour laquelle l'Espagne de Franco ne leur accorda pas l'accueil que la propagande du régime leur avait promis.³⁵ Déçus, beaucoup repartirent en Union Soviétique ou cherchèrent un autre pays où construire leur vie.

32 « un solo vínculo, la literatura, que constituye, como ya habrán comprendido, mi única biografía y mi única verdad » (p. 32).

33 Nombreuses sont les recherches qui révèlent l'importance que ce collectif a eu dans la construction de la mémoire des enfants évacués. Voir Zafra, Crego, Heredia (1989); Devillard *et alii.* (2001); Encinas (2008). A noter également la thèse très documentée de Susana Castillo Rodríguez *Memoria, Educación e Historia: el caso de los niños españoles evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil Española* (1999).

34 Des films et des documentaires ont été réalisés comme *Los niños de Rusia* (Jaime Camilo, 2001), *Ispani* (Carlos Iglesias, 2010); des romans comme *Mi infancia en Moscú: Estampas de una nostalgia* (Fernández Sánchez, 1987), *Cenizas rojas* (Merino, 1999) o *Cartas desde la ausencia* (Riverola, 2008), qui sont abordés dans le présent passage. A signaler également les autobiographies *Memorias de Rusia* de Manuel Arce Porres (2009) et *Trenes tallados: records d'una nena de russia* de Roser Rosés (2016). D'autre part, en 2017 la Fundación Pablo Iglesias a présenté une exposition et un cycle de conférences intitulé « Entre España y Rusia. Recuperando la historia de los Niños de la Guerra ». Pour plus d'informations, voir

http://www.fpabloiglesias.es/sites/default/files/14587/docs/folleto_tarrasa.pdf

35 Pour une approche sur l'adaptation difficile des ex-enfants de la Russie, voir Alonso (1993); Alted, Marín, González (2009); Aguirre (2015); (Young) 2016.



Fig. 3: Photographie de María Luisa Díaz Sola. Sestao (Bilbao), 1939 / Russie, 2009. © Gustavo Germano

Cette problématique est illustrée par *Cartas desde la ausencia* (2008) de l'auteure catalane Emma Riverola (1965), un récit épistolaire divisé en quatre parties : l'impuissance, le déchirement, la défaite et l'héritage. L'histoire débute par une lettre datée de septembre 1938, envoyée par Jaume depuis le front à son épouse Carmen. A partir de cette présentation, commence un retour en arrière vers les missives intégrées dans la partie "le déchirement", échangées deux ans auparavant, depuis juillet 1936, grâce auxquelles on comprend que la guerre a commencé et avec elle, la décomposition de la famille.

Les lettres restituent les différents points de vue qui mettent en évidence la transformation du pays et les changements de décor : Barcelone, Bilbao, les tranchées, l'exil (Russie, Cuba). La mémoire individuelle conservée dans les lettres reprend aussi les grands événements collectifs des cinquante années d'histoire espagnole allant des bombardements de Guernica jusqu'à la mort de Franco, les assassinats des avocats travaillistes de la rue Atocha et la transition démocratique. La pertinence de la démarche de Riverola réside probablement dans le fait d'avoir abordé trois générations dans son roman, ce qui lui permet de mettre en perspective aussi bien les faits que leurs conséquences. L'histoire de l'évacuation des enfants commence avec une lettre datée du 11 juin 1937, dans laquelle Carmen annonce l'appel de la Croix Rouge Internationale pour l'évacuation. Le jour suivant, ses enfants, Andreu et Víctor Martí Aguirre, âgés de sept et cinq ans sont embarqués sur le *Habana* en direction de l'URSS. La première lettre d'Andreu en provenance de Russie est datée du 7 juillet. Son père meurt au combat. Quant à lui, il reviendra en Espagne vingt ans après.

Le roman alterne les lettres de Ramón, frère de Jaume, qui finalement se chargera de sa belle-sœur, en se mariant avec elle, et celles de Gloria, amie de la protagoniste. L'histoire qui se dégage des lettres de Gloria complète la représentation de l'après-guerre et ouvre la marche à la lutte pour les identités des prochaines générations. Gloria est arrêtée et torturée à Barcelone par l'armée victorieuse ; sa fille, Beatriz, est séquestrée puis "recueillie" par un membre de la famille, adepte du régime, lequel l'oblige à réaliser des tâches domestiques et tente ensuite de retirer l'autorité parentale à la mère. A travers ces destins est abordée la persécution à l'égard des femmes et des enfants des vaincus, dans l'Espagne humiliée de ceux qui n'ont pas quitté le pays.

La partie consacrée à la « défaite » est composée d'une longue lettre d'Andreu à sa fille, datée de 2006, envoyée depuis la Havane. Il s'y souvient de l'exil, de la déception face à l'Espagne et l'URSS, de son identité fragmentée et de l'échec de toute une vie, marquée par la guerre et l'abandon. Il retourne à Barcelone à l'âge de 26 ans :

*Cette Espagne, qui dans notre imaginaire était faite de chansons populaires et de jotas aux paroles burlesques sur Franco et les américains. L'Espagne de la faim et des rêves de tramways. L'Espagne de la Pasionaria et de la lutte héroïque contre la brutale répression. Je rentrais dans cette Espagne que durant tant d'années, les franquistes d'abord et ensuite le PCE avaient éloignée, jusqu'à la transformer en une illusion. J'arrivai et ma mère était là. Cette mère des souvenirs d'enfance magnifiés par la prose. [...] Les années passèrent et il ne resta rien de ses enfants, comme il ne restait rien en elle de ce qu'elle avait été vingt ans auparavant. Nous nous vîmes et nous nous reconnûmes grâce aux photos, comme des étrangers.*³⁶

Finalement Andreu, sans patrie, retourne en Union Soviétique : « L'Espagne m'expulsait à nouveau et je me retrouvai plus orphelin que jamais ».³⁷ En 1962, à 31 ans, il s'installe à Cuba, jusqu'à sa mort en 2006.

Cela faisait déjà plus d'un an que les hispano-soviétiques avaient commencé à arriver à Cuba. Des enfants de la guerre, pour la majorité des membres du PCE qui venaient pour travailler et aider à mettre en place la révolution

36 « A esa España que en nuestro imaginario se hallaba compuesta de canciones populares y jotas de letra burlesca sobre Franco y los americanos. La España del hambre y la huelga de tranvías. La España de la Pasionaria y de la lucha heroica contra la brutal represión. Volvía a esa España que durante tantos años los franquistas primero y después el PCE habían alejado hasta tornarla en una ilusión. Llegué y ahí estaba mi madre. Esa madre de recuerdos infantiles engrandecidos por la prosa. [...] Los años pasaron y ya nada quedaron de sus niños, como ya nada quedaba en ella de veinte años atrás. Nos vimos y solo nos reconocimos por las fotos, como dos extraños » (Riverola, 2008, p. 147). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

37 « España volvía a expulsarme y me reconoci más huérfano que nunca » (p. 148). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

*caribéenne. Leur affluence avait commencé à s'organiser à partir du premier voyage de Santiago Carrillo à La Havane, en 1961.*³⁸

C'est Paula, la fille inattendue de Beatriz et Andreu, qui recomposera l'histoire de la famille à une époque où le courrier traditionnel a été remplacé par l'e-mail. Ainsi, Paula connaîtra sa vraie identité à l'âge de 41 ans, à la mort de sa mère. Elle se chargera de réunir les lettres commencées en juillet 1936 et qui se terminent avec la mort de son géniteur en mars 2006. Plusieurs de ces lettres ayant été raturées par les censeurs, elle devra les interpréter à partir de ce qui n'était plus, des éléments supprimés. Cet acte donnera lieu à la fiction de sa généalogie. A travers ce parcours épistolaire, le roman de Riverola propose un cercle identitaire dans lequel la troisième génération de l'exil, c'est-à-dire, les enfants des enfants évacués, endosse la responsabilité de recomposer l'histoire familiale et collective. « Recueille les petits bouts, recouds les morceaux [...] Maintenant, depuis l'immense absence de ma vie, toi, tu es mon rêve »³⁹, ce sont les derniers mots qu'Andreu écrit à sa fille ; on y découvre l'identité brisée de l'enfant évacué qui n'a jamais réussi à trouver une patrie, mais on y perçoit aussi une lueur d'espoir, « le rêve » d'avenir qui prend vie dans la génération suivante.

Les enfants du Mexique

Bon, moi aussi je suis mexicain et cependant, je ne le suis pas tout à fait et c'est pourquoi, j'écris cela, parce que je ne suis pas le seul dans cette situation, il y a des milliers de jeunes de ma génération et de ma condition.

*Max Aub, « Yo soy yo »*⁴⁰

38 « Ya hacía más de un año que habían empezado a llegar los hispanosoviéticos a Cuba. Niños de la guerra, la mayoría miembros del PCE que acudían a trabajar y ayudar al desarrollo de la revolución caribeña. Su afluencia había empezado a pactarse en el primer viaje de Santiago Carrillo a La Habana, en 1961 » (p. 149). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

39 « Recoge los pedazos, zurce los jirones [...] Ahora, desde la inmensa ausencia de mi vida, tú eres mi sueño » (p. 287). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

40 « Bueno, yo también soy mexicano y sin embargo no lo soy del todo y por eso escribo esto, porque no me sucede sólo a mí sino a miles de jóvenes de mi generación y condición », Nouvelle inédite de Max Aub, édité par Lluch Prats, 2008. La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].



Fig. 4: Photographie de Ramón Xirau. Barcelone 1938 /México DF, 2009. © Gustavo Germano

La présentation entreprise dans cet article se poursuit avec *Los rojos de ultramar*⁴¹ (2004) et *La última hora del último día* (2007) de Jordi Soler (1963) deux autofictions qui peuvent être complétées par un troisième récit, *La fiesta del oso* (2009). Le premier roman retrace l'histoire du grand-père de l'écrivain, Francesc, nommé Arcadi dans la fiction. Le second, prolonge le développement de l'histoire familiale en se concentrant sur d'autres personnages, tels que sa tante Marianne : première petite fille du groupe de La Portuguesa, née en exil, elle représente de façon atroce, une descendance aliénée, violente et tronquée, comme si la folie de la guerre s'étaient reproduites jusque dans la forêt mexicaine :

*Quand Marianne commença à grandir, elle cessa [...] d'être le joyau de La Portuguesa, on cessa de rappeler qu'elle était la première fille de l'exil née là-bas, on cessa de prendre en compte qu'elle était l'aînée de la descendance des républicains au Mexique, et on commença à la voir comme une menace [...] voilà ce qu'est devenue la petite fille : la folle [...] des coups à sa mère et à sa sœur, des coups aux domestiques.*⁴²

41 Pour une étude sur l'œuvre à partir de la catégorie de mémoire multidirectionnelle, voir Liikanen (2013).

42 « *Cuando Marianne empezó a crecer dejó [...] de ser la joya de La Portuguesa, dejó de recordarse que era la primera hija del exilio nacida ahí, dejó de tenerse en cuenta que ella era la punta de la prole de republicanos en México, y empezó a versela como una amenaza [...] la niña se convirtió en eso, en la loca*

Comme dans les deux cas précédents, dans ces deux œuvres, la recherche de vraisemblance repose en premier lieu sur les expériences vécues par leurs auteurs au Mexique en tant que petit-fils et fils d'exilés, respectivement. Elle repose également sur un support documentaire et testimonial, surtout dans *Los rojos de ultramar*, puisque la narration se construit à partir des mémoires d'Arcadi, renforcées, en dernier recours, par les enregistrements que le narrateur fait de son grand-père pour remplir les vides du récit, et par des documents et des recherches historiques. A cela s'ajoute également un procédé que nous avons déjà vu dans *Cartas desde la ausencia* et *Lo que mueve al mundo*, à savoir l'utilisation en paratexte d'une photographie ancienne, provenant de l'archive familiale, placée sur la page de la couverture et représentant son grand-père. Néanmoins, dans l'intrigue, le projet du roman devient manifeste et se traduit par une inquiétude sur l'avenir de la mémoire, puisque, quand le narrateur expose devant un groupe d'étudiants l'histoire de la guerre civile et de l'exil, il se rend compte que les nouvelles générations méconnaissent le passé. Ainsi, le point de départ qui l'amène à raconter l'histoire est un engagement face à la mémoire collective bien que, pour s'en approcher, il choisisse sa propre histoire, celle qui délimite son identité: « je ne garderais que l'histoire qui me définit, celle qui depuis aussi loin que je m'en souvienne me perturbe [...] les autres composent l'histoire d'un autre ».⁴³

Le *racconto* sur Arcadi, le grand-père, va de son activité pendant la guerre civile comme artilleur, sa fuite en France en 39, son passage par le camp de concentration sur la plage d'Argelès-sur-Mer, à la médiation de l'ambassadeur mexicain en France, Luis Rodríguez Taboada, et au souvenir de celui-ci, héros de la résistance, infatigable dans son projet de sauver des républicains. Est également mise en avant l'action humanitaire de Lázaro Cárdenas del Río, président du Mexique entre 1934 et 1940, dont l'intervention fut d'une importance vitale pour les réfugiés. On y raconte même comment les diplomates mexicains se rendaient dans les camps pour notifier que leur gouvernement recevrait les Espagnols fuyant le fascisme. Le grand-père du narrateur a dix-neuf ans quand il arrive au Mexique en 1940 et jusqu'en 1943, il ne parvient pas à faire venir sa femme et sa fille. Ainsi, le narrateur autofictionnel aborde l'exil des enfants en évoquant sa propre mère, sans défense, à la merci de la violence et des maladies: « Ma mère passa la première année de sa vie à échapper aux bombes qui tombaient

[...] *golpes a su madre y a su hermana, golpes a las criadas* » (Soler, 2007, pos. 213). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

43 « salvaría exclusivamente la historia que me define, la que desde que tengo memoria me perturba [...] los demás son la historia de otro » (Soler, 2004, pos. 2112). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

des avions de guerre ».⁴⁴ Elle effectue la traversée transatlantique dans la cabine réservée aux voyageurs atteints de maladies infectieuses, « un espace obscur avec une paroi concave qui laissait passer le bruit de la mer. Quinze jours plus tard le bateau accosta à la Havane »⁴⁵, peu après ils arrivèrent au port de Veracruz.

En 1946, Arcadi et quatre autres réfugiés catalans (Puig, González, Bages, Fontanet) fondent la plantation de café La Portuguesa et s'y installent avec leurs familles.

*Outre le fait que les fonctions de chacun étaient parfaitement définies, ce groupe fonctionnait très bien car les cinq étaient liés à jamais, unis par le même malheur [...] pour eux, le Mexique n'était pas la terre d'exil mais le pays où ils passaient une période avant de pouvoir rentrer en Espagne.*⁴⁶

Dans cette singulière patrie catalane, au milieu de la forêt, ils essayent de préserver la langue, les coutumes et la nourriture. Bages hissait même quotidiennement le drapeau républicain parce que « La Portuguesa était leur pays dans l'exil, leur république, leur Catalogne, l'Espagne qui leur restait, et le drapeau de Bages, et sa cérémonie, le leur réaffirmait ».⁴⁷ Dans la trilogie de Soler, la composante autochtone se mêle à la composante péninsulaire, les rites de conservation du patrimoine culturel catalan s'unissent aux cultes natifs, comme par exemple, les sortilèges et les remèdes magiques de la femme chaman de la forêt. L'exotisme de ce choc des cultures, qui en définitive est ce qui construit l'identité du narrateur (et celle de l'auteur), est exploité comme une singularité née de l'exil.

Dans *Los rojos de ultramar*, en revanche, on voit apparaître l'espoir du retour qui s'est maintenu pendant la première décennie et demi de l'exil pour s'évanouir le 15 décembre 1955, quand l'Espagne est entrée à l'ONU, et que l'impossibilité du retour s'est confirmée. L'un des principaux événements de la narration se construit autour de ce moment, car le groupe de La Portuguesa, la nuit où il apprend la nouvelle de l'entrée de l'Espagne à l'ONU, met en place

44 « Mi madre pasó su primer año de vida escapando de las bombas que caían de los aviones de guerra » (pos. 187). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

45 « un espacio oscuro de pared cóncava que dejaba pasar los ruidos del mar. Quince días más tarde el barco atracó en La Habana » (pos. 463) La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

46 « Además de que las funciones de cada uno estaban perfectamente asignadas, aquel grupo funcionaba muy bien porque los cinco estaban hermanados, unidos por la misma desgracia [...] para ellos México no era el exilio sino el país *donde estaban pasando una temporada antes de que pudieran regresar a España* » (pos. 2375). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

47 « La Portuguesa era su país en el exilio, su república, su Cataluña, la España que les quedaba, y la bandera de Bages, y su ceremonia, les reafirmaba todo aquello » (Soler, 2007, pos. 230). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

un plan chimérique de récupération de la patrie natale : « Il faut tuer Franco ».⁴⁸ Cependant, comme il était à prévoir, le plan d'assassinat échoue, un des amis d'Arcadi y perd la vie et le grand-père du narrateur, un bras. Ce second échec (le premier étant la défaite et l'exil) entraîne l'érosion de tout désir, le début de la décadence de la plantation et l'effondrement d'Arcadi lui-même. D'autre part, au fur et à mesure que l'objectif du retour en l'Espagne s'éloigne, l'implantation au Mexique devient de plus en plus solide. Vers 1960, « commençaient à naître les premiers petits-enfants, une descendance de créatures métisses, qui renforçaient pour une génération encore, les racines qu'inévitablement les républicains continuaient à enfouir dans le pays qui les avait accueillis ».⁴⁹ Parmi ces descendants, se trouve Jordi Soler lui-même, né en 1963 dans la plantation.

La troisième défaite d'Arcadi, comme celle de nombre d'exilés, peut être située au moment de son retour en Catalogne après la mort de Franco. Ce pays idéalisé par un souvenir alimenté par l'impossible retour, n'était plus le même, au bout de 30 ans d'exil, ni dans sa physionomie, ni dans ses coutumes. Le vieux républicain ne reconnaît ni sa sœur, ni les bâtiments, ni sa langue :

*Sa sœur Neus [...] était une voix qui ne correspondait en rien à cette femme qui effectivement lui ressemblait mais avec laquelle [...] il n'avait rien à voir. Arcadi avait construit une autre vie de l'autre côté de la mer, pendant que sa sœur avait purgé ici même, comme elle avait pu, plusieurs décennies d'après-guerre. Il en fut de même avec la ville [...] Mais le coup final, semble-t-il, lui fut donné par la langue ; le catalan qu'il avait préservé, avec ses amis, pendant si longtemps dans La Portuguesa, et qu'il avait transmis à deux générations, était une langue contaminée, hybride, avec un accent notoire d'outremer.*⁵⁰

Le traumatisme de cet exil persiste également dans la voix du narrateur, la troisième génération reçoit cette langue mixte, un catalan altéré par les vocables de la forêt mexicaine, et hérité d'une patrie qui s'est estompée, comme il l'explique dans *La última hora del último día* :

48 Soler, 2004, pos. 2418. « *Hay que matar a Franco* ». La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

49 « comenzaban a nacer los primeros nietos, una prole de criaturas mestizas que ahondaban, una generación más, las raíces que inevitablemente seguían echando los republicanos en el país que los había acogido » (pos. 2466). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

50 « Su hermana Neus [...] era una voz que para nada correspondía con esa señora que efectivamente se parecía a él pero con quien [...] nada tenía que ver. Arcadi había construido otra vida del otro lado del mar, mientras su hermana había purgado ahí mismo, como había podido, varias décadas de posguerra. Lo mismo le pasó con la ciudad [...] Pero el golpe definitivo, al parecer, se lo dio la lengua, el catalán que había preservado, junto con sus amigos, durante tanto tiempo en La Portuguesa, y que había transmitido a dos generaciones, era una lengua contaminada, híbrida, con un notorio acento de ultramar.» (pos. 2817- 2822). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

Mon acte de naissance, un document aberrant qui repose au registre civil de Galatea, dans lequel on ne comprend pas si je suis mexicain ou espagnol, et le point précis où je suis né apparaît comme « un lieu indéfini entre Galatea et San Julián de los Aerolitos » ; ce document, avec lequel Cruif bataille régulièrement, chaque fois que moi ou n'importe lequel d'entre nous qui est né à la plantation a besoin de prouver qu'il est né et qu'il est le fils de quelqu'un, illustre à la perfection notre déracinement, et confirme cette idée que l'exil de l'un, ce sont ses descendants qui en héritent, pendant plusieurs générations.⁵¹

Dans des productions telles que le film *El balcón vacío*,⁵² réalisées par les enfants des exilés du Mexique, c'est le traumatisme de l'exil chez les représentants de la deuxième génération qui est mis en évidence, ce qui peut se comprendre étant donnée l'enfance violente que vécurent les enfants de la guerre. Mais ce sont des romans comme ceux de Jordi Soler, qui confirment que la blessure était plus profonde et plus durable qu'on ne le croyait. La citation ci-dessus laisse apparaître une identité forgée dans le déracinement de personnes qui, en plus de se confronter à des obstacles légaux, doivent vivre avec une double patrie ; elles doivent, par conséquent, essayer de répondre aux questions que se posait le pâtissier de «Yo soy yo», héros du récit inédit de Max Aub dont la citation ouvre ce chapitre : « Je voulais savoir ce que je suis, qui je suis⁵³ ».

L'EXIL APRÈS

Les romans que nous avons analysés passent en revue des histoires individuelles et familiales tout en renvoyant à une catastrophe collective qui a marqué l'histoire de l'Espagne, non seulement dans l'après-guerre mais aussi de nos jours. La génération de Jordi Soler est la première à naître des enfants de la guerre ; elle voit le jour en exil et grandit portant cette perte léguée par ses grands-parents et ses parents, faisant l'expérience d'une identité divisée, écartelée entre deux patries. Pour ces raisons, il n'est pas étonnant de retrouver cette dualité identitaire et conflictuelle qui traverse leur écriture, une instabilité qui apparaît également dans l'œuvre de Michel del Castillo. Les romans de Kirmen Uribe et d'Emma Riverola se présentent sous un angle différent, puisqu'ils abordent le passé à

51 « Mi partida de nacimiento, un documento anómalo que reposa en el registro civil de Galatea, donde no se entiende si soy mexicano o español, y el punto específico donde nací aparece como «un lugar indefinido entre Galatea y San Julián de los Aerolitos»; ese documento, con el que batalla Cruif periódicamente, cada vez que yo o cualquiera de los que nacimos en la plantación necesita comprobar que nació y que es hijo de alguien, ilustra a la perfección nuestro desarraigo, y comprueba esa idea que tengo de que el exilio de uno lo heredan sus descendientes, durante varias generaciones » (Soler, 2007, pos. 1122). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

52 Pour une analyse détaillée, voir Lluch Prats (2012).

53 « Quería saber lo que soy, quién soy », (Lluch Prats, 2008, p. 181). La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

partir d'une enquête dans laquelle le récit familial et l'expérience vécue racontée à la première personne n'interviennent pas. Ainsi, l'intrigue prend appui sur des recherches historiques, sur des archives et des témoignages. Cependant, les actes d'énonciation mis en œuvre par ces romans, soit pour recomposer la mémoire héritée, soit pour s'approprier la mémoire d'autrui, soit enfin pour construire la propre identité, éclairent, à la manière de petites étincelles, les mémoires en lutte sur le passé. Ces reconstructions mettent en lumière ce qui s'est passé après l'exil en même temps qu'elles expriment la certitude qu'il est toujours nécessaire de continuer à rechercher justice et réparation.

Traduit de l'espagnol par Valérie González Bled

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aguirre Herráinz, P. (2015). *¿Extraños en casa? El retorno a España de los 'niños de la guerra' repatriados desde la URSS (1956-1957)*. *Revista Historia Autónoma*, 7, 127-139.
- Alcalá, C. (2009). *Los niños del exilio (1936-1939)*. Madrid: Sekotia.
- Alonso Carballés, J. (1993). La integración de los niños vascos exiliados durante la guerra civil en la sociedad franquista de posguerra». En Trujillano Sánchez (Ed.), *III Jornada historia y fuentes orales* (pp. 173-184).
- Alonso Carballés, J. (1998). *1937: Los niños vascos evacuados a Francia y Bélgica: Historia y éxodo infantil 1936-1940*. Bilbao: Asociación de Niños Evacuados el 37.
- Arce Porres, M. (2009). *Memorias de Rusia. Vivencias de un «niño de la guerra»*. Madrid: Editorial Multipress.
- Arrien, G. (2014). ¡Salvad a los niños! Historia del exilio vasco en Gran Bretaña. Bilbao: Fundación Sabino Arana.
- Alted, A., Marín, N. y González, R. (1999). *Los niños de la guerra en la Unión Soviética de la evacuación al retorno, 1937-1999*. Madrid: Fundación Largo Caballero.
- Arana M. y José. A. (1986). *Eresoinka. Embajada cultural vasca 1937-1939*. Servicio Central de Publicaciones, Gobierno Vasco.
- Armengou, M., Belis, R. y Vinyes, R. (2005). *Los niños perdidos del franquismo*. Madrid: RBA.
- Aznar Soler, M. (2002). La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939. *Migraciones y Exilios*, 3, 9-22.
- Bell, A. (2007). *Solo serán tres meses. Los niños vascos refugiados en el exilio*. Barcelona: Plataforma.

- Calle, E. y Simón, A. (2006). *Los barcos del exilio*. Madrid: RBA.
- Castillo Rodríguez, S. (2000). *Memoria, Educación e Historia: el caso de los niños españoles evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil Española* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Colomina Limonero, I. (2010). *Dos patrias, tres mil destinos: vida y exilio de los niños de la guerra de España refugiados en la Unión Soviética*. Madrid: Ediciones Cinca.
- Del Castillo, M. (1999). *Tanguy. Historia de un niño de hoy* (Trad. O. Beltrán de Nanclares). Vitoria: Ikusager.
- Del Castillo, M. (1995 [1957]). *Tanguy. Histoire d'un enfant d'aujourd'hui*. Paris: Gallimard. Folio.
- Devillard, M. J. (2001). *Los niños españoles en la URSS (1937-1997): narración y memoria*. Barcelona: Ariel.
- Encinas Moral, Á. (2008). *Fuentes históricas para el estudio de la emigración Española en la U.R.S.S., 1936-2007*. Madrid: Exterior XXI.
- Fernández Sánchez, J. (1987). *Mi infancia en Moscú. Estampas de una nostalgia*. Madrid: Ediciones del museo universal.
- Formica, M. (1998). *Espejo roto y espejuelos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- González Martínez, C. (2003). El retorno a España de los Niños de la Guerra Civil. *Anales de la Historia Contemporánea*, 19, 75-100.
- González Tena, F. (2009). *El papel de la Iglesia en Auxilio Social*. Málaga: Sepha.
- Guerra, A. y Alted, A. (2003). *El exilio de los niños*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Legarreta, D. (1984). *The Guernica generation: basque refugee children of the Spanish Civil War*. Reno: University of Nevada.
- Liikanen, E. (2013). La herencia de una guerra perdida: La memoria multidimensional en Los rojos de ultramar de Jordi Soler. *Olivar*, 14(20), 77-109.
- Lluch-Prats, J. (Ed.). (2012). *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Madrid: AEMIC. Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos.
- Lluch-Prats, J. (2008). Un relato inédito en torno a la segunda generación del exilio: "Yo soy yo". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 3, 177-182.
- Martín Casas, J. y Carvajal Urquijo, P. (2005). *El exilio español*. Barcelona: RBA.
- Merino, O. (1999). *Cenizas rojas*. Barcelona: Ediciones B.
- Olaizola, I. (2007). Concierto en tres tiempos. *Musiker*, 15, 201-243.
- Paya, E. (2002). *Los niños españoles en Morelia: El exilio infantil en México*. Barcelona: Milenio.

- Pueyo Dolader, O. (2011). *El crimen de los padres en la narrativa oscense de Michel del Castillo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Riverola, E. (2008). *Cartas desde la ausencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosés, R. (2016). *Trenes tallades: records d una nena de russia*. Girona: Edicions Cal.Ligraf.
- Sánchez Andrés, A. (2002). *Un capítulo de la memoria oral del exilio: los niños de Morelia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Sierra, V. (2009). *Palabras huérfanas*. Madrid: Taurus.
- Soler, J. (2007). *La última hora del último día*. Barcelona: RBA.
- Soler, J. (2004). *Los rojos de ultramar*. Madrid: Alfaguara.
- Souto, L. C. (2016). Formas de la expropiación. Historia, memoria y narración sobre los niños robados del franquismo. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 31, 111-127.
- Souto, L. C. (2014). Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 3, 71-96.
- Thomas, H. (2011). *La Guerra civil española*. Barcelona: Debolsillo Editorial.
- Torres, R. (2005). *Desaparecidos de la guerra de España (1936-?)*. Barcelona: RBA.
- Vinyes, R. (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.
- Young, G. (2016). ¿Sujetos peligrosos? Repatriados españoles desde la URSS en la Provincia de Vizcaya, 1956-1963. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, 103-127.
- Zafra, E., Crego, R. y Heredia, C. (1989). *Los niños españoles evacuados a la URSS*. Madrid: Ediciones de la Torre.

ÉLABORER LE SPECTRE DE LA MÉMOIRE. POÉTIQUE PLURALISTE CONTRE LE REPLI

Jesús Izquierdo Martín

Universidad Autónoma de Madrid, España

[...] Le spectre d'abord nous voit. De l'autre côté de l'œil, effet de visière, il nous regarde avant même que nous ne le voyions ou que nous ne voyions tout court. Nous nous sentons observés, parfois surveillés par lui avant même toute apparition. Surtout, et voilà l'événement, car le spectre est de l'événement, il nous voit lors d'une visite.

Spectres de Marx, Jacques Derrida

Mais personne n'a en tête l'Histoire des historiens. L'aversion qu'elle suscite est élémentaire : elle paraît insurmontable. Elle est, chez nous tous, faite de souvenirs scolaires. Pour les peuples, l'Histoire est et demeure un amas d'histoires.

Le bref été de l'anarchie, Hans-Magnus Enzensberger

SPECTRES

Presque menaçante, la métaphore derridienne met en garde contre la logique que la mémoire impose : le passé apparaît sans avoir été convoqué, comme s'il s'agissait d'un fantôme incontrôlé qui refuse de suivre l'ordre de la représentation, sa verbalisation et sa grammaire, artefacts linguistiques qui donnent un sens logique aux événements passés. La mémoire, à la différence de l'histoire, est une sorte de spectre qui nous regarde sans avoir été appelé ; elle est matière à désordre car elle est souvent le résultat de tragédies qui en sont l'origine lointaine. La mémoire est constitutive des sociétés qui ont subi des ruptures de leur quotidien, des sociétés du génocide, des crimes contre l'humanité, des guerres

civiles. Les fantômes y apparaissent sans avoir été appelés et ils y acquièrent différentes formes de compulsion, de silence, de répétition d'un traumatisme qui vivifie un passé effréné. Tel un spectre à l'affût, cette mémoire fantasmagorique, non désirée, ne cesse de rattraper le témoin de l'événement tragique ou le membre de la famille ou de la communauté qui a reçu des informations de ce passé. Ce dernier s'empare de celui qui n'a pas été directement affecté par le drame, contribuant à dessiner son identité impliquée, endolorie. Ce sont là les formes de la post-mémoire (Hirsch, 2012).

Le travail d'élaboration du traumatisme, activité visant à la verbalisation du souvenir, n'en achève pas les effets. La mémoire apparaît toujours dans ses vêtements spectraux, mais le danger de son exorbitante manifestation peut être affronté en limant ses effets nocifs sur la faille identitaire de celui qui a souffert l'expérience de l'indicible. C'est l'une des fonctions de l'histoire, qu'elle soit académique ou citoyenne : si l'artisanat de l'histoire s'accomplit en enquêtant sur le passé depuis le présent, en se questionnant depuis l'actualité, alors s'ouvre la possibilité de comprendre et d'expliquer l'expérience aggressive afin de modeler ce que l'historien Dominick LaCapra nomme « *acting-out* », à savoir la réitération des effets traumatiques (2001). L'ancre de la compréhension et de l'explication dans le présent ne suppose pas une condamnation du scientisme qui bien souvent émule le travail de l'antiquaire capable de transcender les limites herméneutiques du monde qu'il habite ; il s'agit seulement d'un type d'interprétation qui contribue à repenser sérieusement les trames dans lesquelles les spectres apparaissent, à les situer face à ceux qui en ont fait l'expérience pour limiter certaines conditions de leur apparition. Cela ne revient pas à transformer l'historien en agent de psychanalyse : cela suppose seulement – ce qui n'est pas négligeable – d'assumer l'implication de l'historien dans les problèmes du présent et la prise en charge des effets des expériences passées parmi ses concitoyens ; en somme, cela implique d'assumer une responsabilité dans la production d'artefacts historiques.

Si l'histoire est, entre autres, une façon de se confronter au passé spectral, il est évident qu'aujourd'hui la production de récits historiques et mémoriels s'est démocratisée parallèlement à l'apparition de différents formats culturels qui vont de la littérature historique, du documentaire, des commémorations publiques, du cinéma historique aux témoignages de la mémoire et de la post-mémoire. Il s'agit probablement d'une manifestation de la défaite de l'utopie moderne, de sa recherche obstinée d'un savoir scientifique qui nous amènerait à manier la temporalité du progrès dans le sens d'un *monde heureux*. La modernité n'a cessé de produire des expériences radicales, génocidaires, qui ont dépassé les limites prévues dans les philosophies optimistes du XIX^e siècle. Le siècle suivant a largement dépassé les attentes souhaitées et l'Espagne n'a pas échappé à la tendance générale : le génocide perpétré par le régime franquiste au sortir de la

guerre de 1936 a laissé une traînée de victimes et de personnes enterrées dans des fosses communes qui a alimenté la post-mémoire de nombreux citoyens pendant les quatre dernières décennies de transition et de démocratie. Ce sont ces citoyens-là – ceux qui ont fait l'expérience directe des atrocités ayant biologiquement disparu – qui ont commencé à penser historiquement, c'est-à-dire, qui ont commencé à donner des explications à ce qu'ils ne pouvaient plus considérer comme acquis. Ils ont en leur pouvoir la capacité de dépasser les artefacts de l'histoire traditionnelle, l'histoire académique, en faisant en sorte que le passé soit un sujet dont on parle, qu'on écrit et qu'on visionne autant de fois qu'on le fait par rapport au présent et au futur.

Ainsi, ce processus de pluralisme a également puisé ses ressources du côté de l'offre des récits. L'historiographie professionnelle, comme nous le rappelle le texte d'Enzesberger qui ouvre cet article, s'est progressivement réduite à une sorte de scientisme néopositiviste qui consolidait sa séparation de toute figuration poétique, soupçonnée de fictionnalité, de malléabilité. Par exemple, cette rupture entre la littéralité que défendrait n'importe quel historien classique, et la littérature, considérée par ces derniers comme un artefact tendant à l'imagination, étranger à toute référentialité, a servi à créer la séparation radicale entre les humanités et une science sociale, l'histoire, qui n'avait rien à envier à d'autres sciences, donnant lieu à sa professionnalisation. Au cours de ce processus de constitution en tant que science, le caractère poétique – créatif – que toute littérature du passé comporte, y compris l'histoire, s'est vu réprimé. Cette discipline s'est transformée en un métier respecté bien qu'au prix de l'occultation de son caractère littéraire. En chemin, l'histoire a progressivement laissé de côté la responsabilité sociale de sa production, après avoir affirmé que sa véracité reposait sur l'établissement des faits, leur agencement chronologique et leur capacité à répondre aux questions – qui semblaient venir du passé –, tandis qu'elle dérogeait à sa responsabilité par rapport au présent et à sa fonction de mise en récit.

Cette volonté obsessive de ne pas se laisser contaminer par ce qui relève de la fiction, d'atteindre une vérité définitive à partir d'une méthode de recherche scientifique supposément anhistorique, a favorisé l'éloignement progressif d'un public de plus en plus impliqué dans d'autres manières d'interpréter le passé ; un public qui cessait de croire progressivement en un scientisme qui basait son savoir sur le fait historique – la donnée – et la supposée « découverte » d'un passé capable de parler de lui-même. Pendant ce temps et à partir de la reconnaissance du décentrement de la vieille autorité énonciatrice de la vérité historique, d'autres offres culturelles qui se questionnaient sur le passé étaient en train de surgir. Elle s'est pluralisée en différents groupes et différentes personnes de la société civile, au moment où la vérité était confrontée à sa propre historicité : le vrai est devenu vraisemblable.

En ce sens, ce qui est énoncé sur le passé acquiert l'apparence du vrai et se transforme en un effet phénoménologique. Le vrai est devenu ductile, c'est le fruit d'une interprétation qui donne vie au passé lorsqu'elle le comprend depuis le présent avant de l'expliquer ensuite aux audiences actuelles, ce qui suppose que le passé s'ouvre à d'infinites traductions possibles. Travailler depuis le passé revient donc à traduire : ainsi l'interprétait Paul Ricœur. Le fait historique est par conséquent un événement parce qu'il advient dans le récit interprété ; il devient un fait car il est incorporé à une interprétation, c'est un « infini qui ne peut jamais être pleinement reproduit¹ » (Vattimo, 2002, pp. 83-107). La vieille tradition métaphysique, selon laquelle la vérité s'établissait par adéquation aux faits ou par correspondance avec la réalité, est remise en question : si le lien entre le passé et le présent est toujours figuré et changeant, le critique érudit doit ménager un espace pour le poète, qui non seulement laisse le fait historique ouvert à différents actes interprétatifs, mais qui lui-même, en tant que sujet historique, n'est qu'une myriade de « je », un « imparfait qui jamais n'est complété » et qui fait de l'histoire des récits temporels, contingents et à la fois historiques.

Que la réalité passée, présente, et éventuellement future soit là-dehors, qu'elle nous exige tous les jours de parler d'elle est un énoncé plausible ; mais il est aussi tout à fait plausible que cette réalité ne nous informe pas sur la manière d'en parler, qu'elle nous nie la possibilité d'y accéder définitivement par le langage dont on se sert pour s'y référer. Il se peut que les historiens les plus académiques aient raison : l'histoire s'accomplit par le métier rigoureux d'établir des faits, de constater leur véracité et d'ordonner chronologiquement leur succession ; toutefois, il n'en est pas moins nécessaire d'unir les fils en textures, en textes qui donnent du sens au passé ; et ces textures qui sélectionnent des faits et en déplacent d'autres sont celles qui hiérarchisent les événements, et qui font apparaître et disparaître des sujets et des situations du passé (Trouillot, 1995). L'aspect linguistique est essentiel dans la construction d'un récit historique de sorte que les interprétations ne sont vivantes que dans la mesure où elles se voient affectées par des changements sémantiques et onomastiques qui vont au-delà du contrôle rationnel et où elles passent dans le domaine du supra ou infra-intentionnel et surgissent au gré de la contingence.

LA DIMENSION FANTASMAGORIQUE DE L'INTERPRÉTATION

Le mythe est la substance des discours qui organisent notre rapport au réel, surtout lorsqu'il s'agit de le transposer à la narration.

Filosofia y/o literatura, Enrique Lynch

1 La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT].

Face au spectre, une partie importante de l'activité culturelle sur l'élaboration du passé s'est déplacée de l'historiographie professionnelle à la littérature de nature réaliste. Il est vrai que si on s'en tient à sa généalogie et à son « épistéologie », l'histoire est avant tout un type de littérature et la tâche de l'historien, dans un certain sens, n'est jamais que celle du poète. Néanmoins, cette origine et cette fonction ne sont pas facilement reconnaissables par l'historiographie professionnelle car – dénoncera-t-on – la littérature, même la plus réaliste, frôle toujours la fiction alors que la discipline s'en tient aux faits, qu'elle recherche la référence concrète des événements qu'elle est parvenue à établir et à ordonner. Si quelque chose les différencie, affirmera-t-on, c'est que l'imagination ne figure pas parmi ses préconditions : l'histoire ne peut pas observer des éléphants jaunes en plein vol, même si elle peut traiter d'événements plus sophistiqués, peu réalistes même, car tout paraît dépendre en définitive des regards culturels que l'on applique à la réalité. Selon l'argument le plus habituel, la référentialité est la limite stricte qui sépare l'histoire de la littérature, outre son peu de goût pour la narration, en particulier parmi les historiens les plus scientifiques, qui refusent même d'admettre que derrière tout récit historique il y a toujours « un peu » de théorie.

Par opposition, une interprétation historique sur l'origine de cette séparation entre la littérature et l'histoire – ou la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, ou n'importe quelle autre science sociale² – peut être faite. L'histoire et la littérature ont pris leurs distances une fois que l'histoire a essayé de se faire une place entre la logique et la science au XIX^e siècle, tandis qu'elle déplaçait la seconde comme s'il s'agissait d'un simple plaisir esthétique et d'un regard critique sur le langage, ayant pour conséquence l'émergence de la théorie et de l'histoire littéraires. À partir de la montée de la sécularisation et du désenchantement au sein de la culture européenne, le discours de la vérité (science et connaissance rationnelle) a été séparé du discours de la fiction, aux reflets de vérité, dans lequel la suspension référentielle du langage, l'assumption du statut de la fiction et le renoncement à une validation quelconque sont possibles. Cela dit, si l'on contemple l'histoire dans sa dimension littéraire, il faudrait signaler que malgré la provenance factuelle de l'histoire, les faits ne valident pas son sens : comprendre et expliquer le passé est une activité au sein du langage et, au vu de son caractère incontrôlable, le discours littéraire parvient seulement à rendre compte du langage dont il est formé. Même s'il pouvait sembler que les mots de ce discours sur le passé sont liés d'une certaine façon au passé réel, elles ne sont contrôlées ni par le passé, ni même par le présent. Les questions, les hypothèses, les causalités, les théories, qui sont la partie la plus littéraire de l'histoire, sont intégrées au langage logique, mais également à une herméneutique qui dépasse les limites de notre rationalité.

2 Voir les suggestives réflexions de Ivan Jablonka (2014).

Comme l'avait avancé à l'époque Paul de Man, le potentiel figuratif et poétique du langage que l'historien emploie n'est pas épousé par le contrôle grammatical qui est supposé faire adhérer les mots aux choses (De Man, 1993, p. 176). Comme le signale le philosophe Enrique Lynch dans la lignée de Frédéric Nietzsche et Ludwig Wittgenstein, la grammaire ne parvient pas à vaincre la rhétorique dans la mesure où « une figure discursive *dit (et fait) toujours quelque chose de plus* que ce que la forme syntaxique de la phrase permet de désigner. Elle présente, pour ainsi dire, une connotation figurative irréductible ».³ Il est possible que la tournure linguistique soit soumise à révision, après avoir été sortie du placard dans les années 1980, mais l'impossibilité de parler rigoureusement d'un objet de la représentation, d'un fait historique qui se réfère à lui-même reste encore en dehors de toute controverse. Le contenu d'un fait historique se trouve dans l'énonciation et dans les relations que les signes établissent entre eux, de sorte que nommer revient à conceptualiser et les façons de nommer changent le sens de ce que l'on nomme.⁴ Les événements de 1936-1939, qui sont cruciaux dans cet article car ils sont à l'origine du traumatisme subséquent, ne veulent pas dire la même chose lorsqu'on les nomme à partir de concepts tels que *guerre civile*, *guerre coloniale*, *génocide*, ou autre, concepts qui sont à la portée – pas toujours intentionnelle – de ceux qui veulent parler de ce que nous nommons passé, qui veulent le voir ou l'entendre.⁵

En ce sens, l'historiographie ne dispose pas seulement de la *tekhnè* du métier du vieil historien, l'habileté à établir les événements ; elle possède aussi l'adresse du *poietès* à tisser une trame ou un *mythos*, pour générer une autre façon de raconter une histoire reconnue, comme le soutenait Aristote. L'historien, comme l'écrivain, mène bien souvent sa tâche sans en avoir pleinement conscience, pour établir un nouveau sens du passé dans un va-et-vient entre la compréhension et l'explication, c'est-à-dire, une traduction à travers des « supposées équivalences » ou des « équivalences sans identité » entre le passé et le présent. Toutefois, la figuration d'un sens nouveau pour des faits établis ou récupérés n'est pas uniquement l'apanage du métier d'historien, ni même l'élaboration de questions, de théories ou d'hypothèse, qui sont autant de facettes traversées par la littérature ou le langage. Les historiens professionnels, les historiens platoniques, discréditent et répriment cette connaissance littéraire du passé en exaltant une voix unique de Vérité par la référentialité des faits ou du témoignage. Cependant,

3 « *Una figura discursiva dice (y hace) siempre algo más que aquello que la forma sintáctica de la frase permite designar. Hay, por así decirlo, una connotación figurativa irreducible* » (Lynch, 2007, p. 49) (La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT]).

4 Malgré les nombreuses critiques qu'il a reçues de la part de l'historiographie la plus traditionnelle, le texte de Hayden White est toujours aussi incendiaire : White, Hayden (1978), *Tropics of Discourse*.

5 Cf. Feierstein, D. 2012, pp. 125-178. Sur l'interprétation des événements de 1936-1939 selon différents concepts, voir Sánchez León, P. (2017).

les faits et les témoignages ne seraient-ils pas à leur tour des interprétations soumises à réinterprétation par le présent toujours ouvert au futur ?

Par conséquent, le récit historique, expert ou non, est quelque chose de fantasmagorique dans le sens où sa figuration linguistique est autoréférentielle, ce qui n'implique pas que le langage occulte le réel, mais bien qu'il élabore une signification de ce que nous nommons *réel*. Ainsi définie, l'histoire est une forme de littérature qui ne suppose pas la suspension de l'analyse du passé car là réside l'origine de son activité. Comprendre l'histoire à partir de ce critère « littéraire » consiste plutôt à « complexifier » l'approche du passé à l'aune de formes littéraires que la discipline a prétendu laisser de côté afin de s'élever en une science sociale de plus. Si les narrations historiques et celle de l'imagination sont composées à partir de la sélection de faits et la dotation de sens, alors il est impossible de contraster la sélection et le sens. C'est ce que Northrop Frye identifie comme *mythos* : la séquence narrative ne préexiste pas aux faits non verbalisés dans le mythe ou dans le récit et cette verbalisation provient de la perspective ou de la situation sociohistorique de celui qui s'interroge sur le passé (Frye, 1991).

Il y a donc un versant littéraire, poétique dans l'énonciation du passé, au-delà de la chronique examinée ; et ce versant n'est pas compatible avec un critère de véracité centré sur l'*adecuatio*. Cette compétence a fini par être de plus en plus transitive dans nos sociétés pluralistes, où l'autorité du métier de narrateur s'est décentrée, et où donner du sens aux faits s'offre comme une possibilité ouverte à tous les citoyens d'une manière semblable au décentrement de l'énonciation esthétique, éthique et de l'épistème. Si la tâche de l'historien est un mélange entre le métier de chercheur et l'inventivité libre du poète, alors, au bout du compte, tous les citoyens peuvent devenir des « historiens pourfendus » : ils abordent le passé avec une autorité qui n'est plus académique. La trame, sa consistance interne, établit une référence qui n'est pas extraite des faits, de sorte qu'une partie importante du récit historique est autoréférentiel, il crée ou recrée la réalité.

Ces réflexions sur le contenu mythique du récit historique ou sur son versant littéraire proviennent plus de la critique littéraire que de l'histoire ou de l'archéologie elle-même. L'éclosion de la « littérature sans fiction » en Espagne, comme dans d'autres lieux de notre environnement culturel, a non seulement été la preuve de ce processus de démocratisation de la connaissance historique, mais elle a en outre représenté une éminente excuse pour réfléchir sur la véracité que le récit littéraire renferme. La France est exemplaire pour ses réflexions autour du roman historique et ses ressorts de véracité : des recherches comme celle de Geneviève Champeau, Jean-François Carcelen ou Philippe Roussin confirment ces trajectoires car ils rendent compte de la référentialité de la fiction romancée, des œuvres qui ont un impact sur des recherches encore inédites

comme celle d’Agnès Delage, *Le roman historien. Littérature, histoire et imaginaires démocratiques dans l’œuvre de Javier Cercas (2000-2007)*, ou celle d’Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*.

Dans ces travaux critiques, tout un éventail d’écrivains espagnols de la génération majoritairement postfranquiste fait son apparition. Leur œuvre est marquée par un type de connaissance historique rationnelle au sein de laquelle le récit semble tributaire d’énoncés dont la véracité est garantie par des documents ou des témoignages recueillis dans le roman même. Comme le démontrent les réflexions de Delage et Rebreyend, la résurgence du roman réaliste, dérivant de la crise systémique et du boom mémoriel du début du siècle actuel, a influé sur le besoin de référentialité dans le roman et a mis en évidence que toute la littérature – même la plus fictionnelle – se réfère à quelque réalité. Toutefois, si l’aspect historique est présent dans le roman documenté d’Andrés Trapiello, Javier Cercas ou Ignacio Martínez de Pisón, ou dans le roman critique et réflexif de Rafael Reig, Isaac Rosa, Belén Gopegui, Rafael Chirbes, Marta Sanz, etc., l’aspect littéraire est tout aussi présent dans le discours historique.⁶ Au-delà de la documentation et des témoignages grâce auxquels l’historien prétend garantir la construction ses énoncés, la véracité du récit historique est le produit d’une convention qui est moins épistémologique que ludico-rhétorique : la présentation de « preuves » fait surtout partie d’un jeu de langage entre l’auteur et son public.

Or, comme nous l’avons signalé, si la demande de cautions documentaires consolide la reconnaissance de véracité de la part du public, cela ne signifie pas pour autant que l’histoire, comme contrepartie supposée de la littérature, ne cesse de se construire avec un matériel littéraire et fictionnel : voilà ce à quoi fait référence la brève citation de Enrique Lynch qui ouvre cette épigraphe. Et, même si l’historiographie se montre réticente à reconnaître sa condition littéraire, la majorité des producteurs culturels du passé, y compris les citoyens qui désirent participer à la création et à la diffusion de la connaissance du passé en situations traumatiques, l’assument d’habitude sans se laisser piéger par les complexes qui frappent la profession de l’histoire.

L’historiographie, comme la mémoire, a un caractère fantomatique dont la dimension mythique n’apparaît pas comme un jumeau spectral de la connaissance rationnelle, mais plutôt comme un complément qui consume ce qui est inatteignable par la raison ou par la nature passée du passé. Il est possible que

6 Il est vrai que le roman de la crise ne tend pas toujours à une réflexivité critique : il s’agit en grande partie d’une littérature qui s’éloigne du conflit, de la politique ; ou elle repose sur les tensions avec le je sans connexion avec le nous, dans la limitation de la complexité et dans une image passive du public. À ce propos, voir l’œuvre frappante de Becerra Mayor, D., Arias Careaga, R., Rodríguez Puertolas, J. et Sanz, M. (2013), *¿Qué hacemos con la literatura?*

l'historien professionnel soit encore ancré dans la « tyrannie des faits », dans un empirisme positiviste qui pense les événements passés comme une réalité fixe dont la connaissance peut finalement être atteinte lorsque les procédés de vérification sont progressivement éliminés. La mémoire, tout comme l'histoire, a besoin de trames et celles-ci sont à la portée de tous les citoyens, une fois que le métier de l'historien ne maintient même plus son hégémonie sur la recherche factuelle. L'histoire, comme la mémoire, a redécouvert son côté littéraire dans un processus simultané de démocratisation de la connaissance historique. La dimension fantasmagorique de la connaissance historique, son côté le plus créatif, n'est pas seulement une propriété institutionnelle, pouvant ainsi être démocratisée. Elle peut également contribuer à élaborer les effets du traumatisme là où les citoyens décident de faire face à ceux qui en sont affectés. Cela fait des années que la littérature historique a pris ce chemin, à la manière dont le fait, parfois, le documentaire. Que l'on pense à *Buenaventura Durruti, anarchiste*, de Jean-Louis Comolli (2000) ; *Les perdants*, de Driss Deiback (2006) ; *Ocaña, portrait par intermittence*, de Ventura Pons (1978) ; ou à *L'honneur des injures*, de Carlos García-Alix (2007), des travaux qui sont tous centrés sur la mémoire ou la perte de mémoire de la violence. Cependant, il reste encore beaucoup à faire dans le pays du repli, dans le pays qui foule les fosses anonymes des morts sans la vertu de l'empathie envers qui souffre de leur absence.

LE MONSTRE QUI ALIMENTE LE SPECTRE

*Tout ce qui avait été critique fut considéré obsolète. À l'instar du franquisme qui mutila la mémoire hétérodoxe à coups de cisailles, le lavage de la transition a mutilé la mémoire critique avec le calcul froid de ce qui est nécessaire pour conserver une inflation déterminée. La résistance n'était pas une vertu, la vertu de la critique méthodique, mais un vice du passé antifranquiste.*⁷

« Sobre la memoria de la resistencia antifranquista », Manuel Vázquez Montalbán

Comme en faisait l'interprétation Vázquez Montalbán à la fin des années 1980, le sujet crucial auquel sont confrontés les citoyens de l'Espagne de 2018, comme l'ont déjà été auparavant d'autres citoyens pris dans les griffes génocidaires du xx^e siècle en rouge et noir, c'est la mémoire. C'est la mémoire de la résistance antifranquiste, mais également la mémoire des victimes d'une dictature génocidaire perpétrée depuis l'instant même où triompha le coup

7 « Todo lo que había sido crítico se consideró obsoleto, y así como el franquismo mutiló la memoria heterodoxa con las tijeras podadoras, el palanganerismo de la transición ha mutilado la memoria crítica con el frío cálculo de lo que es necesario para conservar una determinada inflación. El resistencialismo no era una virtud, la virtud de la crítica metódica, sino un vicio del pasado antifranquista » : Vázquez Montalbán, 1988 (La traduction de cette citation a été réalisée par nos soins [NDT]).

d'État de 1936. Ces deux mémoires sont évidemment matière à oubli et exaltation d'une mémoire hégémonique qui s'est installée dans le franquisme tardif et la transition, produit principal du souvenir que le régime a laissé implanté de lui-même ; un souvenir qui transformait la dictature en un système autoritaire et confessionnel qui avait interdit les partis politiques afin de créer les conditions nécessaires à l'apparition de la modernisation économique et politique dont le pays avait besoin pour récupérer la voie européenne perdue dans la diabolique Seconde Réplique.⁸ De toute évidence, la stratégie du franquisme, fondée sur le « bâton » de la répression systémique et la « carotte » du *desarrollismo* (« développementisme »), a joué un rôle déterminant dans l'isolement de l'Espagnol moyen ; une subjectivité qui réduit non seulement la tragédie du génocide au silence et la voie à l'oubli, mais qui relègue à l'état de souvenirs secondaires l'origine rurale de beaucoup de ceux qui ont souffert le plus grand exode rural de l'Europe occidentale, la tragique immigration socioéconomique, la violence politique de la transition, l'accroissement des banlieues causé par le modèle développementiste, l'exil amer des vaincus, l' « assembléisme » muselé du mouvement ouvrier des années 1970 et 1980, etc., et le tout dans l'ombre d'une classe moyenne obsédée par la consommation et le progrès.

Le souci des citoyens quant à cette mémoire a probablement un lien avec la déstabilisation des piliers sur lesquels s'érigait la mémoire hégémonique et le déploiement de la pensée historique au-delà des limites des institutions qui jusqu'alors disposaient de l'autorité pour le faire. Le phénomène qui a initié cette pensée rétrospective est double : le boom mémorialiste des exhumations des fosses du franquisme – initié par le juge Baltasar Garzón dans le procès contre Pinochet en 1998 et par le travail des deux associations mémorialistes principales en 2000 et 2004 – et la crise économique et politique qui a éclaté en 2008. À partir de là, de nombreux citoyens se sont impliqués dans un processus mémorialiste croissant qui ne suppose pas uniquement – comme on l'a présenté dans ces pages – une hausse de la démocratisation de la connaissance du passé, mais aussi une expansion du phénomène mémoriel qui apparaît paradoxalement sous une forme spectrale, comme un fantôme surgi d'un passé vécu comme traumatique.

Il est vrai que les effets du désastre capitaliste du début du siècle actuel ont favorisé l'émergence d'un sujet actif qui revendique politiquement la récupération des droits transgressés par les institutions, en particulier à travers les marées de diverses « couleurs » – ayant toutes été déclenchées par le mouvement du 15M. En ce sens, la manifestation du traumatisme est inférieure à celle qui

8 Sur la mémoire léguée par les régimes génocidaires en lien avec leur propre passé, voir : Miguel Macho, A. (2014), *La genealogía genocida del franquismo. Violencia, memoria e impunidad*. Sur le récit du franquisme sur lui-même et son poids sur la transition et la démocratie, voir : Artimo Omil, M. (2016) *España. En busca de un relato*.

émerge chez ceux qui sont progressivement vus comme des victimes de l'horreur franquiste. Des historiens doutent de l'emploi dans la discipline d'une notion psychologique et freudienne, particulièrement parce qu'elle ne peut être constatée empiriquement. Or, en marge de l'idée que les notions sont des réalités que l'on peut mettre en évidence ou des formules avec lesquelles on peut donner du sens au passé, au présent et au futur, il est possible d'affirmer que lorsqu'un pays foule fermement les fosses de plus de 130 000 morts sans qu'un dilemme mortel ne se produise, lorsque le silence condescendant ou l'oubli complaisant sont devenus des normes communes de cohabitation, quelqu'un pourra se demander si derrière ces processus de repli par rapport au présent ne se cachent pas des éléments traumatiques des générations passées qui ont des conséquences sur les générations actuelles. C'est un phénomène qui, comme on l'a déjà signalé, est nommé post-mémoire, et qui va bien au-delà du prétendu pacte politique et conscient de la transition entre les élites pour éviter le passé qui ne pouvait pas être condamné si on prétendait sauver agresseurs et bourreaux.

Il apparaît clairement qu'une partie de la société espagnole a généré une série d'artefacts culturels qui favorisent la logique littéraire du récit historique, le potentiel créatif de l'observateur impliqué. Dans certains cas, cette production a été en prise avec les dynamiques de convocation du passé pour livrer des réponses à un présent qui a montré ses pieds d'argile. Ce sont plutôt des processus qui dérivent de l'histoire ou, davantage, d'une histoire qui, tout en devenant plurielle dans sa production, s'est transformée en mémoire collective. Du roman historique au documentaire en passant par d'autres sphères, ce sont des récits pensés historiquement qui construisent les mémoires que nous conservons parce qu'elles permettent d'édifier des identités inter-temporellement. Ce sont des histoires issues du pluralisme interprétatif qui rendent compte de ce que nous ne pouvons tenir pour acquis, pour la simple raison que les attentes que l'on avait avant 2008 ont disparu à la suite des expériences d'effondrement, de corruption, d'antipolitique, de portes tambour⁹, etc. Leur critique a favorisé le discrédit du récit hégémonique qui dominait notre repli et nous a confrontés au traumatisme produit bien loin dans le passé, et nous a mis face à la nécessité d'aborder la mémoire entendue comme ce dont on ne peut se souvenir parce sa verbalisation en un récit doté de sens est impossible.

Le déclin du récit hégémonique n'a pas seulement soulevé la possibilité de récupérer d'autres récits alternatifs sur notre passé récent : les récits de la résistance antifranquiste abordés par Vázquez Montalbán, les narrations de *quinquis*¹⁰ et de junkies de la modernité des banlieues, les récits LGTB de ceux qui ont

9 Sur les effets de la « crise » de 2008 sur la construction d'une nouvelle politique en Espagne, voir : Fernández Sabater, A. (2012), « El nacimiento de un nuevo poder social ».

10 Personne qui vit avec difficulté en commettant de petits actes délictueux [NDT].

enduré la Loi de Dangerosité Sociale, les témoignages du mouvement ouvrier assembléiste ou la vague de voisinage des années 1970 et 1980. Au-delà de tout ça, son affaiblissement nous a obligés à repenser l'origine du traumatisme où était ancrée sa solidité et nous a invités à élaborer les effets de ce traumatisme pour contribuer au fait que ses victimes, à présent reconnues comme telles, respirent dans un entourage qui les reconnaît comme une conséquence directe du génocide systémique du franquisme. Les victimes et leurs témoignages sont les premières incarnations de ce spectre qui se refuse à la régulation, au contrôle dans un récit qui, même s'il n'est pas encore développé, n'apparaît pas comme une fantasmagorie incontrôlée, source de différents degrés de compulsion. Toutefois, ce recours aux concepts de *victime* ou de *génocide* ne suppose pas de rencontrer la vérité des faits ; il s'agit simplement d'une conceptualisation ayant des conséquences juridiques et politiques différentes de celles qui auraient été entraînées par d'autres noms. Il n'a pas non plus émané majoritairement de l'imagination historique des historiens : il émane plutôt du langage juridique du droit humanitaire et des agents de différentes provenances intellectuelles et civiques qui mettent en évidence que l'imaginaire historique va bien au-delà de l'établissement des faits et de leur agencement chronologique. Preuve que l'histoire, comme la mémoire, est affaire de poétique, et qu'elle est liée à la figuration rhétorique de ceux qui pensent le passé, mais également de celui qui prend la responsabilité des énoncés qu'il formule car, en définitive, cela affecte le reste de ses concitoyens.

REPRÉSENTER LITTÉRAIREMENT LE SPECTRE HISTORIQUE

[...] *L'histoire produit de la connaissance parce qu'elle est littéraire, parce qu'elle se déploie dans un texte, parce qu'elle raconte, expose, explique, contredit, prouve, parce qu'elle écrit-vrai*

L'histoire est une littérature contemporaine, Ivan Jablonka

L'historien français soutient également que « la littérature n'est pas nécessairement le règne de la fiction » (Jablonka, 2014, p. 8), qu'il existe toute une littérature « profondément historienne et sociologique, nourrie par la volonté de comprendre » (p. 16). Cela est vrai, mais, comme nous l'avons présenté dans ces pages, l'historiographie a cessé de penser littérairement lorsqu'elle s'est disciplinée comme science sociale et s'est laissé obséder par un réalisme factuel selon lequel la vérité du passé pouvait parler d'elle-même à travers la captation des événements qui, simplement, cessaient d'arriver parce qu'ils avaient été racontés « comme ils étaient ». Le passé ne pouvait pas apparaître comme un phénomène spectral, indomptable, car le passé – traumatique ou non – était susceptible d'être énoncé par un langage analytique et à travers une méthode anhistorique qui pouvait parvenir avec le temps à se rapprocher de la vérité par correspondance avec la réalité et les faits. L'historiographie professionnelle se montrait ainsi étrangère à la temporalité de toute interprétation et se targuait de fermer

les limites de la représentation. Elle aspirait à l'observation du passé « de nulle part » tout en configurant une communauté experte dont les frontières étaient infranchissables pour ceux qui étaient en dehors.

Aujourd'hui, après l'historisation du récit hégémonique qui nous a enfermés pendant des décennies dans son auréole de modernité et d'eurocéanisme, nous savons que le passé peut être interprété de bien des manières car il y aura toujours un autre *poiètes* pour le raconter dans des formes littéraires qui non seulement ornent le texte, mais qui créent des connaissances à travers des récits qui ordonnent, hiérarchisent, dissimulent et dévoilent les événements du passé en donnant une forme différente à leur vérité. Cet ingrédient littéraire est incontournable dans l'histoire ou la mémoire sociale, et c'est lui qui leur confère leur démocratisation potentielle au-delà des citadelles académiques. Cependant, nous sentons aussi – plus que nous ne savons – que le passé n'est pas toujours contrôlé par le présent, qu'il a la force de « se présenter » sous la forme d'un spectre qui « constraint » à des formes très distinctes de silence, de honte, de peur, de désir et un très long etcétera. Et nous le sentons parce que quelque chose, que ce soit la douleur ou le silence, nous induit à penser qu'une expérience de terreur presque « concentrationnaire » qui s'est prolongée durant des décennies a eu lieu en Espagne, expérience qui a élaboré en outre le souvenir du passé, en l'éduquant ou simplement en le racontant comme quelque chose de nécessaire pour profiter du miel du présent.

Aujourd'hui, nous sentons que ce passé de terrorisme génocidaire a frappé des personnes bien au-delà des victimes directes de ses atrocités ; que le regard qui se détourne de la mort dans les fosses des autres peut être un autre symptôme d'un traumatisme qui refuse l'élaboration parce qu'en principe peu de citoyens le reconnaissent comme tel, rejetant ainsi l'affrontement responsable de ses effets. La reconfiguration de l'histoire comme littérature, cependant, est une façon parmi d'autres de se charger d'une autoréférentialité où sont possibles les questions qui délivrent ceux qui, que ce soit comme résultat du pacte politique de la transition, ou pour le pacte dénégatif qui se loge dans l'inconscient pour nous obliger à regarder de l'autre côté, ne veulent pas savoir ni prétendent se souvenir. Le spectre se manifeste et continuera à se manifester non seulement parce que nous sommes toujours pris dans un passé dont les expériences radicales continuent de marquer le présent ; mais aussi parce que nous ne pouvons ou ne voulons assumer que nos récits alternatifs doivent servir à dénoncer le régime dont la mémoire n'a cessé, dans bien des sens, d'être la nôtre. Celle-ci devrait être la responsabilité cruciale de ceux qui prétendent penser historiquement le passé récent d'un pays niché dans la mort des autres.

Traduit de l'espagnol par Vanessa Saint-Martin

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Artme Omil, M. (2016). *España. En busca de un relato*. Madrid: Dykinson.
- Becerra Mayor, D., Arias Careaga, R., Rodríguez Puértolas, J. et Sanz, M. (2013). *¿Qué hacemos con la literatura?* Madrid: Akal.
- De Man, P. (1993). *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Enzensberger, H. M. (1975). *Le bref été de l'anarchie : la vie et la mort de Buenaventura Durruti* (Trad. L. Jumel). Paris: Gallimard.
- Feierstein, D. (2012). Consecuencias de los conceptos y las representaciones sobre los procesos identitarios. Dans *Memoria y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio* (pp. 125-178). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Sabater, A. (2012). El nacimiento de un nuevo poder social. *Hispanic Review. La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual*, 80(4), 667-681.
- Frye, N. (1991). *Myth and Metaphor. Selected Essays 1974-1988*. Charlottesville: The University Press of Virginia.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jablonka, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Seuil.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Londres: Johns Hopkins University Press.
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Míguez Macho, A. (2014). *La genealogía genocida del franquismo. Violencia, memoria e impunidad*. Madrid: Abada.
- Sánchez León, P. (2017). Erradicar la ciudadanía: 1936 más allá de una guerra civil. Dans P. Sánchez León, Pablo et J. Izquierdo Martín, *La guerra que nos han contado y la que no. Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI* (pp. 305-379). Madrid: Postmetrópolis.
- Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press.
- Vattimo, G. (2002). El problema del conocimiento histórico y la formación de la idea nietzscheana de la verdad. Dans *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000* (Trad. C. Revilla) (pp. 83-107). Barcelone: Paidós.

Vázquez Montalbán, M. (1988). Sobre la memoria de la resistencia antifranquista. *El País*, 26 octobre. Disponible sur https://elpais.com/diario/1988/10/26/cultura/593823601_850215.html

White, H. (1978). *Tropics of Discourse*. Londres: John Hopkins University Press.

ITALIA

LE RÉCIT DES ANNÉES DE PLOMB PAR LES AUTEURS ITALIENS DE SECONDE GÉNÉRATION : LES CONDITIONS DE LA POST-MÉMOIRE

Martine Bovo

Université Bordeaux Montaigne, Francia

CONTEXTUALISATION

Durant les années du second après-guerre, l'Italie a vécu une période de forte croissance économique qui a accéléré le processus de modernisation de la société. Ce « miracle économique » a bouleversé toute la société, faisant basculer rapidement l'Italie du statut de pays agricole à celui de pays industriel (Crainz, 2003). Or cette insertion fulgurante dans l'économie et la construction européennes s'est accompagnée d'importants déséquilibres sociétaux. De fortes vagues d'émigration en provenance du sud ont ainsi pris la route du nord industrialisé, créant la paupérisation d'une population jeune, non diplômée, non dotée de tradition syndicale qui allait par la suite devenir une classe ouvrière frustrée réceptive à la rébellion de 1968. Ces délaissés, associés à un manque évident de prise en compte des besoins sociaux, ont provoqué entre 1967 et 1969 ce que les Italiens ont nommé le « mai rampant ». Les étudiants sont à l'origine d'un mouvement de contestation de l'ordre social mais à la grande différence du mai 1968 français, en Italie ce mouvement étudiant a été accompagné d'un mouvement ouvrier au cours de « l'automne chaud » de 1969. Cette contestation sociale, nourrie à la fois par le monde ouvrier et le mouvement étudiant, a été portée par de nombreux groupuscules qui voulaient faire la révolution. Ces derniers, animés par des aspirations divergentes et souvent contradictoires notamment en ce qui concernait leur positionnement idéologique, l'approbation – ou pas – de la violence, de la lutte armée et de la clandestinité, se sont

consolidés autour de leurs différences respectives en raison de l'éclatement et de la prolifération des factions révolutionnaires. Confrontée à une escalade de la protestation sociale et de la violence révolutionnaire, l'Italie est entrée pendant près de deux décennies, de 1969 jusqu'à la moitié des années 1980, dans une période de terrorisme protéiforme (Di Giovacchino, 2005; Galli, 2007). Sans entrer dans une explication approfondie de la nature et du modus operandi de ces groupuscules révolutionnaires, il convient de rappeler les deux principaux visages du terrorisme. Le premier est marqué par l'extrémisme de droite, le terrorisme noir : ses modalités opératoires revenaient à choisir des objectifs de masse, indifférenciés, en faisant des victimes anonymes pour susciter la peur en adoptant une « stratégie de la tension » (Cristadoro, 2006), faite d'attentats aveugles et meurtriers (comme celui de Piazza Fontana à Milan en décembre 1969 qui a fait 16 morts et 88 blessés ou celui de la gare de Bologne en août 1980 avec ses 85 morts et 200 blessés.) La peur ainsi déclenchée dans la population devait inciter cette dernière à souhaiter l'apparition d'un pouvoir fort – issu de la Démocratie Chrétienne et de mouvements néo-fascistes –, seul capable de restaurer l'ordre puisque ces attentats étaient injustement attribués à la gauche révolutionnaire, aux anarchistes, c'est-à-dire à la gauche extraparlementaire italienne. Même si aujourd'hui encore les faits et les coupables ne sont toujours pas juridiquement tous identifiés, il est avéré que ces attentats aveugles sont le fait de groupes néo-fascistes – N.A.R., Ordine Nero... – liés à des secteurs des services secrets italiens, de l'armée, des carabiniers et de la Démocratie Chrétienne elle-même pour se maintenir au pouvoir, un pouvoir qu'elle n'avait pas partagé depuis 1947 et qu'elle n'entendait pas partager avec les partis qu'elle jugeait dangereux comme le PCI ou dans une moindre mesure le PSI. L'autre visage de cette violence est celui de la gauche « extraparlementaire » (Fasanella et Franceschini, 2005), avec des objectifs et un modus operandi différents. Les groupes de gauche – Brigate Rosse, Prima Linea... – étaient l'émanation des franges radicales des mouvements sociaux étudiants et ouvriers qui avaient cru voir progressivement dans la solution terroriste la seule réponse possible face à un État qu'ils considéraient comme corrompu et de moins en moins démocratique puisque lié à la stratégie de la tension. D'où la formation d'un noyau tendu vers une transformation radicale de la société, laquelle apparaissait toutefois trop résistante, trop solide pour pouvoir être conquise de manière pacifique. Ces mouvements radicaux envisageaient la violence révolutionnaire comme l'unique réponse possible à ce qu'ils appelaient la « violence d'État ». Pour ces mouvements, le terrorisme était devenu le nouveau nom de la révolution. Les Brigades Rouges, créées par Renato Curcio et Alberto Franceschini en 1970, se sont engagées alors durant plus de dix ans dans une lutte féroce contre le pouvoir. Au départ, elles multipliaient des coups d'éclat sans blessés, ni morts. En revanche, à partir de 1974, les groupes brigadiques, qui étaient plus nombreux et mieux structurés, ont réalisé des actions ciblées sur des personnes ou des institutions

qu'ils considéraient comme coupables selon une logique et une rhétorique marxiste-léniniste. Suivant cette ligne politique, les groupes visaient des personnalités variées allant de chefs d'entreprises à des journalistes passant par des juges, des policiers et des militaires, jusqu'à des militants d'extrême droite. Contrairement au terrorisme noir, le terrorisme rouge sélectionnait ses victimes parmi celles qui revêtaient une spécifique valeur symbolique.

Ces années de violence ont constitué un véritable traumatisme pour la société italienne, tant sur le plan collectif (le terrorisme entre 1968 et 1982 a dominé la vie politique italienne), que sur un plan privé (les familles italiennes ont été éprouvées par les attentats, la perte de proches, la peur, et les chiffres relevés par Isabelle Sommier (1998) sont éloquents à ce propos: 12 690 attentats ont provoqué la mort de 362 personnes). Les conséquences politiques et sociales ont été importantes : la classe politique s'est arc-boutée contre le terrorisme en renforçant les contrôles policiers avec son lot d'arrestations arbitraires, de méthodes violentes, l'instauration de lois antiterroristes, les tentatives de manipulation des terroristes avec incitation à la délation en échange de réductions de peines. Pour rappel l'instauration du statut du repenti date de la loi 304 du 29 mai 1982 ; celle du statut du dissocié est instaurée par la loi du 18 février 1987- (Sommier, 2000). N'omettons pas l'extension des mesures de détention préventives jusqu'à 12 ans sans procès, l'enfermement des détenus politiques dans des prisons spéciales hautement sécurisées. Plusieurs lois emblématiques de cette période ont restreint les libertés accordant les pleins pouvoirs à la police : la loi Reale de 1975, le décret-loi Cossiga de 1979 qui autorisait entre autres les écoutes téléphoniques sur simple soupçon de subversion de l'état démocratique. Les historiens sont en désaccord quant à la date de fin de ces années violentes : beaucoup considèrent la période achevée au milieu des années 1980, quand la situation économique et politique italienne change de façon drastique, alors que d'autres ont jugé inachevée la période de violence notamment à cause de la poursuite sporadique d'assassinats jusqu'à la fin des années 1980 (Tarantelli en 1985, Conti en 1986, Giorgieri en 1987, Ruffilli en 1988). Puis en 1999 l'Italie a craint le retour du terrorisme avec l'assassinat de Massimo D'Antona par les Nouvelles Brigades Rouges qui, en 2002 ont tué également Marco Biagi. L'année 2003 marque la fin du périple meurtrier des Nouvelles Brigades Rouges avec une fusillade dans un train au cours de laquelle sont tués le policier Emanuele Petri et le terroriste Mario Galesi. Les années de plomb tiennent ainsi dans un arc temporel qui débute en 1969, connaît une escalade de la violence en atteignant un point culminant en 1978 avec l'enlèvement puis la mort d'Aldo Moro, avant de se clore en 2003. En dépit de ces jalons temporels, il convient de bien garder en mémoire la nature complexe de cette tranche d'histoire, souvent évoquée sous l'appellation indifférenciée d'« années de plomb » comme s'il s'agissait d'un bloc unitaire monolithique, car « si l'emploi du chrononyme fonctionne comme un mode totalisant d'appréhension d'un contexte, il contient un risque de

simplification en réduisant la réalité italienne de ces années-là à la seule violence terroriste » (Lettieri, 2008, p. 55).

QUAND LES REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES RENDENT PLUS COMPLEXE LA COMPRÉHENSION DES ÉVÉNEMENTS

À quarante ans des faits, précisément parce que toute la lumière n'a pas encore été faite sur les événements – mais le sera-t-elle un jour ? –, de nombreuses interprétations souvent discordantes ont vu le jour et coexistent encore, faisant des années de plomb une période de l'histoire italienne caractérisée par ce que l'historien britannique John Foot a appelé une « mémoire publique divisée » (2009). En effet, à travers l'étude des procédés de commémoration tant officiels que privés, Foot a montré combien la mémoire des événements violents, et notamment la remémoration de l'événement le plus ancré dans la mémoire des Italiens au point de devenir son symbole par un effet de métonymie, à savoir l'enlèvement et l'assassinat d'Aldo Moro, était loin d'être consensuelle, mais au contraire avait divisé le pays, opposant les tenants de la « *dietrologia* » – cette théorie conspirationniste bâtie sur la conviction que les événements tragiques étaient le fruit d'une participation trouble de l'État, des Services secrets et des puissances étrangères – aux anti-conspirationnistes (Lazar et Matard-Bonucci, 2010). Selon l'historien John Foot, non seulement la mémoire divisée des Italiens se reflète dans la mémoire publique, notamment dès lors que l'on observe la bataille des plaques commémoratives qui a vu s'affronter une mémoire officielle à des mémoires privées alternatives, mais de surcroît l'absence de consensus sur une version officielle des événements a favorisé l'émergence de diverses formes de mémoires publiques qui sont entrées par la suite de façon durable dans l'imaginaire collectif. Ainsi, l'épisode des doubles funérailles de Moro est-il représentatif à cet égard : Moro depuis sa prison du peuple, se sachant condamné par ses ravisseurs, avait expressément demandé dans l'une de ses lettres adressées à sa famille à ce que les membres de l'État et de l'Eglise soient exclus de ses funérailles qu'il souhaitait privées, en famille, avec ceux qui l'avaient réellement soutenu jusqu'au bout. En dépit de cette demande, des funérailles d'État en l'absence du corps de Moro ont quand même été célébrées, et ce sont pourtant les images de cette mise en scène macabre, « un spectacle, une sorte de représentation théâtrale » (Foot, 2009, p. 437) qui sont entrées dans l'imaginaire collectif ; un imaginaire relayé et nourri à son tour par les multiples représentations artistiques successives. De leur côté, les spécialistes du cinéma ont pu observer que la complexité des événements historiques avait été neutralisée par les représentations qu'en avait données le cinéma. À commencer par l'appellation « années de plomb » qui élimine toutes nuances factuelles et historiques sous une étiquette peu appropriée (Lettieri, 2008) : selon Gabriele Vitello, cette appellation « a fini par réduire et écraser le souvenir de cette décennie exclusivement à la violence

et au terrorisme » (2014) et pour reprendre le concept de l'historien Giovanni De Luna (2009), elle a réduit l'histoire de ces années à une figure symbolique, celle d'Aldo Moro sur laquelle s'est cristallisée la sidération de tous les Italiens en 1978, en contribuant à focaliser l'attention sur un certain type de violence au détriment des autres, à savoir la violence du terrorisme rouge. Le fait que le terrorisme rouge ait, majoritairement, marqué les esprits a été montré dans les années 1990 par des études de terrain effectuées pour connaître la réception des années de plomb par la jeunesse italienne (Stajano, 1991), puis corroboré dans les études sur le cinéma italien (Nocera, 2009). Les représentations artistiques, parce qu'elles relaient des constructions idéologiques, permettent de prendre la mesure de ce phénomène de méconnaissance de la réalité historique : non seulement il existe un abîme entre les faits et leur représentation, mais de surcroît et paradoxalement, « l'énorme quantité de documents, de témoignages, de versions, de films, de photographies et d'analyses a peu contribué à dissiper les ambiguïtés et les doutes. Un surcroît d'informations a coïncidé avec une clarté moindre » (Foot, 2009, p. 429). Est-ce à dire que plus on écrit sur la période, moins on comprend la logique des événements et leur vérité ? Il ne s'agit pas seulement du problème de la masse de documents, mais de la perspective offerte dans ces derniers. Pour revenir au cinéma, les travaux de Gino Nocera montrent combien le 7^e art au cours de ces dernières années a contribué à forger une perception erronée des années de plomb en focalisant l'attention sur l'émotionnel, sans jamais l'inscrire dans une dynamique explicative des faits :

Ce fait historique majeur a été déformé dans les représentations collectives actuelles. Ainsi, selon les études menées par Cinzia Venturoli, ce sont près de la moitié des étudiants milanais – n'ayant donc pas vécu ces années – qui pensent que l'extrême gauche est responsable du massacre de la gare de Bologne en 1980 (et même de l'ensemble des stragi), alors même que la justice italienne a accusé Valerio Fioravanti et Francesca Mambro, deux membres des NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari), un groupe d'extrême droite. Dans le cas des étudiants bolognais, ces études montrent que les responsables sont bien peu identifiés par les jeunes générations : entre 30 et 60 % ne savent pas du tout qui sont les coupables, et parmi ceux qui savent, ou croient savoir, il y en a autant qui accusent la gauche que la droite... Les représentations actuelles sont très éloignées des réalités juridiques et historiques. (...) Le cinéma de fiction, en tant que média et divertissement de masse, a joué un rôle évident, contribuant grandement à la création de cette vision erronée de l'histoire italienne des quarante dernières années (Nocera, 2009, p. 106).

Selon le critique, c'est surtout un film à succès sorti en 2003, *La meglio gioventù* de Marco Tullio Giordana, qui a contribué à créer un grand écart entre les événements réels et leur perception dans l'imaginaire car :

la représentation de la violence politique, de droite comme de gauche, dans le cinéma italien d'aujourd'hui n'a pas pour but de la rendre intelligible. (...) Marco Tullio Giordana, comme un grand nombre de réalisateurs actuels, ne désire pas faire comprendre les phénomènes de société comme l'était – et l'est encore – la violence politique. Ces réalisateurs, à travers leurs films, participent à la création d'une mémoire qui se veut collective, d'une vision du passé expurgée de tous les faits qui peuvent créer du désordre et désunir la société italienne. Dans cette optique, ils utilisent l'histoire – le récit – en faisant disparaître l'Histoire. (...) Ces films cachent les motivations des acteurs de cette violence et mettent en avant d'autres aspects. Certes, ces autres éléments qui prennent toute la place sur les écrans sont réels. Les acteurs de cette violence ont pu être confrontés à des crises de conscience, à des remises en cause et à des chocs émotionnels. De même, les victimes de ces actes ont été marquées dans leur chair et ont été choquées à jamais. Toutefois, en quoi cette présentation aide-t-elle les jeunes générations, qui n'ont pas connu ces années, à comprendre les tenants et les aboutissants de cette période ? Comment peuvent-ils se faire une idée de ce qui a poussé des personnes de leur âge à faire ce choix de la clandestinité, de la mise à mort d'individus et de ce qui est présenté comme un reniement apparent de toute humanité ? L'impossibilité qui leur est faite de trouver des réponses dans les films qui touchent à ces sujets les conduit à percevoir ces actes comme inconcevables et inexplicables. Ce qui n'est pas explicable devient finalement une non-réalité. Quels sont donc les éléments concevables de cette mémoire collective pacifiée que l'on cherche ainsi à créer hors des affrontements devenus incompréhensibles ? Restent donc les « vraies » valeurs de la société italienne : la famille, le refus de toute violence et le rejet de la politique (Nocera, 2009, p. 106).

Si le cinéma n'explique pas les événements, il contribue à la création d'une mémoire – et non une Histoire – pacificatrice, en se concentrant sur l'émotionnel. Qu'en est-il du travail d'élaboration mémorielle des événements sur le plan littéraire ? Pour le comprendre, il faut repartir de l'événement tragique qui a laissé le plus de traces dans les mémoires et la littérature: l'enlèvement et la mise à mort d'Aldo Moro.

L'OMBRE DE MORO

Dans la réception collective des années de plomb, l'événement tragique de la mort d'Aldo Moro assume la double fonction de borne temporelle et de symbole métonymique de l'entièrre période. En effet, même si des actes terroristes ont été perpétrés jusqu'en 2003, on dit souvent que la période s'ouvre en 1969 avec la contestation étudiante et se referme sur l'enlèvement et l'assassinat d'Aldo Moro en 1978 par les Brigades Rouges, événement tragique qui constitue le sommet de l'escalade de la violence et aussi le début d'un affaiblissement de ces mêmes activistes. Il y a donc dans les esprits italiens, un « avant Moro » et un

« après Moro », comme pour signifier une scission, la mort avec Moro d'une certaine façon de penser le politique, même si le terrorisme a continué jusqu'en 2003. Or cette perception des Italiens est relayée, voire peut-être même amorcée, par une certaine forme de discours mémoriel officiel, étatique, révélateur de la volonté de faire de la figure de Moro un événement central et fédérateur dans la mémoire collective. Lorsqu'il s'est agi de choisir une date de commémoration des victimes du terrorisme par la Présidence de la République, le choix s'est porté sur la date du 9 mai – date de la mort d'Aldo Moro et de la découverte de son corps dans le coffre de la R4 Via Caetani – et non pas sur le 12 décembre – date de l'attentat de Piazza Fontana – comme l'avaient proposé les familles des victimes. Alors pourquoi choisir symboliquement Moro ? Aldo Moro, le président de la Démocratie Chrétienne avait travaillé au compromis historique visant à faire entrer le parti communiste au gouvernement. Pour rappel, le PCI avait été exclu du gouvernement De Gasperi depuis mai 1947, la configuration politique de l'époque voyait la suprématie de la Démocratie Chrétienne – soutenue par l'Église et les USA – *vs* PCI et PSI. Il est enlevé le 16 mars 1978 par les Brigades Rouges qui, en échange de Moro, demandaient la libération de certains compagnons d'arme. Pendant cette période de détention, Moro écrivit des lettres aux principaux dirigeants de la Démocratie Chrétienne (DC) ainsi qu'au pape Paul VI qui plus tard célébra personnellement la messe de funérailles de l'homme politique sacrifié. Dans ses lettres, Moro prônait comme objectif prioritaire pour l'État de sauver des vies, et affirmait que le gouvernement devait s'évertuer à satisfaire les revendications de ses geôliers et donc œuvrer pour le faire libérer. Or, la plupart des dirigeants du parti de la DC soutenait que la langue utilisée par Moro dans ses lettres de correspondance n'était pas ce langage politique qu'il avait pour habitude d'utiliser ; allant même jusqu'à décréter que Moro n'était plus lui-même, *compos sui*, et que par conséquent il n'était pas l'auteur des lettres. Partant du postulat que ses lettres ne reflétaient pas les aspirations sincères de Moro, les hommes politiques de la Démocratie Chrétienne refusèrent toute négociation avec les terroristes. Au bout de 55 jours, voyant que l'État campait sur un refus obstiné de négocier, les Brigades Rouges exécutèrent Aldo Moro, et son corps fut retrouvé dans le coffre d'une Renault 4 via Caetani, symboliquement à mi-chemin des sièges de la DC et du PCI.

Ces images du corps de Moro dans le coffre ouvert de la voiture diffusées par la presse et la télévision de l'époque ont profondément marqué la mémoire des Italiens au point que c'est bien souvent cette image que l'on retrouve dans la production narrative fictionnelle traitant de la période, car elle est devenue de façon métonymique non seulement le symbole des années de plomb mais aussi le point de départ d'une modalité mémorielle biaisée. En effet, parmi les multiples façons de convoquer la mémoire des années 1970, cette image s'est transmise aux générations suivantes en amorçant dans son sillage un ensemble de souvenirs d'ordre « pathologique », pour reprendre cette expression utilisée

par Giovanni Moro, le fils de l'homme d'état assassiné (Moro, 2007). Cette « mémoire pathologique » désignerait des comportements mémoriaux contradictoires, en opposition avec la réalité, qui auraient empêché l'élaboration d'une mémoire commune des années 1970. Car le cas Moro est un cas de mystère à l'italienne, un cas de mort sacrificielle comme dans les Tragédies classiques, à ce détail près qu'il s'agit d'un événement bien concret qui a réuni les Italiens dans la sidération devant l'horreur. Or, c'est précisément à l'occasion de cet événement tragique que s'est mis en place un rapport particulier entre littérature et politique, incarné par deux auteurs Leonardo Sciascia et Pier Paolo Pasolini.

LES ÉCRITS « PROPHÉTIQUES » DE SCIASCIA ET DE PASOLINI

Pour de nombreux critiques, notamment pour les tenants d'une ligne de pensée visant à voir les événements historiques reflétés dans la littérature, si ce n'est éclairés par elle en l'absence d'un discours historiographique solidement construit et fiable, la littérature des années 1970 n'aurait pas été en mesure de raconter la période. Ainsi pour Raffaele Donnarumma (2010), il n'existerait pas de grand roman des années de plomb. Mais qu'entend-on par « grand roman » ? Car s'il est vrai qu'il n'existe pas de grand roman sur les années de plomb, – grand roman dans le sens qui résume, raconte, explique, incarne à lui seul la période, qui ait un rapport viscéralement engagé de dénonciation –, il est également vrai que certains auteurs se sont penchés sur le terrorisme très tôt. Parmi ces derniers, une des rares plumes à avoir abordé le sujet est celle de Nanni Balestrini dès 1971 avec *Vogliamo tutto* puis Leonardo Sciascia la même année avec *Il contesto*, un roman politico-policier où l'on évoque déjà des groupuscules responsables de crimes politiques. Dès lors, très régulièrement ont été publiés des romans ou des œuvres de fiction sur ce que l'on désigne par terrorisme, sous la plume d'auteurs confirmés qui ont en commun le fait d'avoir refusé une modalité de représentation réaliste et préféré métaphoriser le terrorisme avec des modalités d'écriture symboliques, oniriques ou allusives. Citons pour exemples *Caro Michele* (1973) de Natalia Ginzburg, *Occidente* (1975) de Ferdinando Camon, *Il sipario ducale* (1975) de Paolo Volponi, *La vita interiore* (1978) d'Alberto Moravia, *L'odore del sangue* (écrit en 1979 mais publié en 1997) de Goffredo Parise, *Gli esordi* (1998) d'Antonio Moresco qui traitent également – mais de façon allusive – le sujet.¹ Deux titres ont un statut particulier de par leur nature et leur rapport à l'histoire des années 1970. Le premier est *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini rédigé entre 1972 et 1975 mais publié posthume seulement en 1992. Ce texte lu a posteriori

1 Pour une analyse des œuvres de ces auteurs cités, se reporter à Raffaele Donnarumma qui voit dans *La vita interiore* d'Alberto Moravia, (livre commencé en 1971 et achevé en 1978 l'année de la disparition de Moro) la manifestation emblématique d'une condition intellectuelle étrangère à tout ce qui se passe dans la réalité : « è il segno della distanza e a tratti dell'arroganza di un ceto intellettuale che non comprende la storia » (Donnarumma, 2010, p. 342).

révèle combien l'écriture de Pasolini était en prise directe avec les événements de l'époque. Rappelons que Pasolini poète, écrivain, réalisateur, a écrit des éditoriaux sulfureux dans le quotidien *Il Corriere della sera*. Articles sulfureux car il avait non seulement évoqué dans le célèbre article des lucioles cette grande mutation anthropologique que traversait une Italie en perte de ses valeurs traditionnelles en proie à une classe politique au pouvoir dont le comportement lui semblait pire que le fascisme avéré (Pasolini, 1999), mais Pasolini dans sa grande clairvoyance et la sagacité de son esprit d'engagement politique avait poussé la dénonciation de la corruption de la classe politique jusqu'à demander un procès de la classe dirigeante du pays, qu'il appelait il Palazzo-le Palais. Enfin, Leonardo Sciascia en 1978 avec *L'Affaire Moro*, écrit un pamphlet politique tout de suite après les événements de l'enlèvement et de l'assassinat d'Aldo Moro, pamphlet dans lequel Sciascia, – alors qu'il faisait partie de la commission parlementaire chargée de l'enquête officielle sur les circonstances de la disparition d'Aldo Moro –, donne à lire sa propre contre-enquête, laissant comprendre qu'il existait trop de zones d'ombre pour adhérer à la version officielle de l'État et que la classe politique avait laissé mourir Moro dans la prison du peuple, pour la simple mais terrifiante raison que cela servait ses intérêts.

Dans les deux cas littéraires cités, celui de Pasolini et de Sciascia, la richesse de leurs textes associée à la clairvoyance dont ils font preuve en interprétant les faits, permettent d'entrevoir sur quelles bases se met en place un type de rapport entre intellectuels et réalité sociale, et comment ce terreau culturel va alimenter l'imagination des auteurs de seconde génération. En effet, Sciascia et Pasolini sont deux grands noms du XX^e siècle italien que la jeune génération a lus, et leurs écrits ont contribué à éveiller les consciences, à alimenter la méfiance envers un appareil d'Etat soupçonné non seulement d'avoir participé de près aux événements tragiques mais surtout de les avoir pilotés. D'où un imaginaire qui s'ancre sur la théorie du complot, sur les jeux de Pouvoir entre le Vatican et la classe politique, sur un terrorisme d'Etat résultant d'accords passés entre les services secrets italiens, la loge maçonnique P2, de connivences avec la mafia et les services secrets américains. Il est possible que la réalité dépasse de loin la fiction, mais c'est pourtant la littérature qui a permis de mettre en mots des ressentis et des perceptions inquiétantes, notamment, le terrorisme d'Etat qui s'est matérialisé et a montré ses multiples visages sous la plume de Pasolini et de Sciascia selon des modalités narratives différentes, propres à chacun. Dans le cas de Pasolini, la modalité frontale, la dénonciation dans les articles de journaux, la volonté de jeter sur la place publique la chronique, le *Io so i nomi dei responsabili* lui ont peut-être valu la mort en 1975 sous couvert d'une mise en scène meurtrière où l'on impliqua ses ragazzi, ces jeunes gens qui se prêtaient occasionnellement aux ébats homosexuels de Pasolini. Là aussi, autre mystère à l'italienne autour de la terrible mort de Pasolini : si Pasolini n'avait pas été aussi

dérangeant sur la scène publique, aurait-il été éliminé avec autant de violence et une si féroce mise en scène ?²

Sciascia, en revanche, bien avant le pamphlet politique *L'affaire Moro*, avait écrit de nombreux romans politico-policiers, renouvelant le genre par une approche presque visionnaire de la réalité historique comme si la littérature avait anticipé des événements qui allaient se révéler dans un temps postérieur à celui de l'écriture. Dans ses livres, ses personnages d'enquêteurs sont victimes d'un pouvoir obscur et puissant qui les réduit à n'être que des prisonniers des circonstances, des marionnettes vaincues manipulées dans l'ombre par des politiciens invisibles. Sciascia a élaboré dans ses fictions littéraires le mythe du Pouvoir comme source de terreur, comme hydre aux mille têtes. Et c'est surtout dans son cas que l'on peut dire que la fiction a anticipé la réalité : lorsque, au début des années 1990, a éclaté en Italie le scandale de Tangentopoli avec cette série d'enquêtes judiciaires visant des personnalités du monde politique et économique italien qui permit de révéler au grand jour un système de corruption et de financement illicite des partis politiques impliquant ministres, députés, sénateurs, entrepreneurs et même un ancien-président du conseil, on eut l'impression de voir dans la réalité politique et sociale du pays, ébranlé par ces révélations, des comportements que Sciascia, dans une sorte de clairvoyance prophétique, avait racontés dans les fictions de ses premiers romans.

Si avec Sciascia et Pasolini on est en présence de deux auteurs ayant orienté leurs écrits sur la ligne interprétative du complot, c'est Sciascia qui a amorcé une tendance à l'hybridation des genres littéraires, en mêlant les eaux du roman policier et du roman politique. C'est aussi depuis Sciascia que le genre policier a acquis ses lettres de noblesse en Italie, a connu un essor fulgurant au tournant des années 1980 avant de devenir le genre littéraire des plus prisés dans les années 1990 (Bovo, 1995). Et c'est précisément dans ce contexte d'essor du roman policier et surtout du roman noir que le thème terroriste est devenu un sujet à la mode. Les années 1980 sont donc marquées par deux phénomènes concomitants qui vont interagir l'un sur l'autre : c'est le moment où les anciens

2 Pendant longtemps, et ce jusqu'en 2015, une interprétation officielle sur les circonstances de la mort de Pasolini a prévalu. Selon l'enquête de la police, Pasolini aurait été victime d'une affaire de mœurs, dans la nuit du 1^{er} au 2 novembre 1975, alors qu'il rencontrait un jeune homme Giuseppe Pelosi, pour des prestations sexuelles tarifées. Cette hypothèse, la plus facile à adopter, fut à l'époque privilégiée par les juges, la police et la plupart des médias. De fait, jusqu'à présent, un seul coupable a "payé" pour l'assassinat de Pasolini : Giuseppe Pelosi, condamné en avril 1976 à neuf ans et demi de prison, la peine maximale pour un mineur. Même si on admit assez vite l'implication possible de membres de la Démocratie Chrétienne et des mouvements d'extrême droite, aucune autre condamnation ne fut portée par la justice. Or, en 2015, c'est ce scénario du crime de mœurs ancré dans l'imaginaire collectif que Simona Zecchi, journaliste d'investigation indépendante, démonte point par point dans son livre (Zecchi, 2015), affirmant que l'assassinat de Pasolini était plutôt un meurtre politique prémedité.

activistes prennent la parole et mettent leurs expériences par écrit, c'est aussi le moment où le genre du roman noir est fortement adopté, à la fois par des écrivains de métier et par des anciens activistes comme par exemple le plus célèbre d'entre eux, Cesare Battisti (Lauri, 2018).

DU TÉMOIGNAGE DES ACTEURS DES ANNÉES DE PLOMB À LA TÉLÉ-RÉALITÉ

Durant la phase 1982-2002, les anciens terroristes ont pris la parole, sous la forme d'autobiographies et de mémoires pour raconter leur expérience et en quelque sorte la légitimer. C'est Renato Curcio – un des fondateurs des Brigades Rouges – qui est l'un des premiers activistes à publier ses mémoires, en 1984. Si la production fictionnelle ayant les années de plomb comme sujet reste très basse durant cette décennie, en revanche augmente le nombre de mémoires et de reconstructions historiques écrites par les acteurs des années de plomb, notamment sous la plume des anciens tenants du terrorisme rouge.³ Cette production devient si abondante à la fin des années 1990 que l'on pouvait aisément la trouver en librairie répertoriée dans un sous-genre précis. Beaucoup sont le résultat d'une écriture à quatre mains, selon une logique de binôme ancien activiste/plume d'un journaliste ou auteur de renom, soit sous la forme de livres-interviews, soit sous la forme d'autobiographies donnant naissance à des formes de témoignage hybrides qui exploitent la notoriété de certains activistes pour emboîter le pas à une politique éditoriale désireuse de vendre du grand frisson. Dans cette même période, au tournant des années 1980, la littérature italienne institutionnelle traverse le postmodernisme, et parmi les nombreuses pratiques d'écriture postmodernes figure la récupération par les lettrés d'un genre littéraire qui pendant longtemps avait été peu ou pas considéré au panthéon des Lettres, il s'agit du genre policier ou roman noir. Comme dit précédemment, les lettrés de cette fin de XX^e Calvino, Eco, Tabucchi, ont soigneusement évité d'évoquer frontalement la période des années de plomb qu'ils vivaient comme tout citoyen italien. Par un curieux paradoxe, plus l'auteur était reconnu institutionnellement, plus il fuyait le sujet ou l'abordait de façon biaisée, au point que toute une école critique, celle de Romano Luperini notamment, a lu les manifestations littéraires postmodernes comme autant de formes littéraires autocentrees, jouant de la parodie, dotées d'un fort taux de métatextualité, dénuées d'engagement avec la réalité sociale. Est significative de ce point de vue la façon dont Roberto Saviano, à la publication de *Gomorra* en 2006, a été accueilli : son livre a été salué comme épiphénomène d'un retour au réel (Donnarumma, Policastro et Taviani, 2008) dans la littérature italienne, comme

3 Marco Scialoja, Renato Curcio *A viso aperto*, Milano, Mondadori, 1993 ; Barbara Balzerani *Compagna luna*, Feltrinelli, 1998, Valerio Morucci, *Ritratto di un terrorista da giovane*, Piemme, 1999 ; Anna Laura Braghetti, *Il prigioniero*, Feltrinelli, 2002 ; Prospero Gallinari, *Un contadino nella metropoli. Ricordi di un militante delle Brigate Rosse*, Bompiani, 2008.

symbole de renaissance de la figure engagée de l'écrivain que les tenants d'une critique marxiste avaient cru voir disparaître entre le tournant des années 1980 et 2006.

Cette étiquette du « retour au réel dans la fiction » permet de discerner des tournants dans la production de cette fin de XX^e siècle et notamment des phénomènes concomitants. Tout d'abord, le « retour au réel » célèbre un certain type de rapport entre littérature et histoire, rapport engagé que l'on jugeait perdu depuis la figure de Pasolini ou que l'intelligentsia de gauche croyait impossible notamment dans la période politique berlusconienne associée à une culture issue des logiques du divertissement télévisuel. Enfin, ce retour au réel correspond également au cours des deux dernières décennies du XX^e à l'intérêt grandissant pour la *non fiction novel* riche en effets de réel (Ricciardi, 2011), et dans cette perspective, les récits de témoignage des anciens activistes ne dérogent pas à cette tendance fortement plébiscitée par les maisons d'édition. La critique a déjà dressé une typologie de ces récits de non fiction des anciens activistes nourris tour à tour par leurs crises d'identités, la reconnaissance de fautes commises, la quête d'expiation ou de nouvelle identité (Simonetti, 2011, pp. 101-102); récits qui ont toutefois stratégiquement éludé la violence perpétrée par leurs auteurs avec force euphémismes et ellipses et qui, précisément parce qu'ils l'ont éludée, ont contribué à banaliser fortement le thème du terrorisme au point d'en faire un thème littéraire tout court.

La critique s'accorde pour reconnaître dans l'année 2002 un tournant pour la production littéraire sur les années de plomb : d'abord pour une raison éditoriale et commerciale car à partir de 2002, la production narrative sur les années de plomb a tellement augmenté que l'on a pu parler de « phénomène éditorial » (Conti, 2013, p. 153) ayant touché les plus grandes maisons d'édition italiennes ; ensuite car l'actualité sociale et politique de 2002 a remis la violence sous les projecteurs. En 2001, les violents affrontements à Gênes durant le G8 avec la mort du jeune manifestant Carlo Giuliani ont ravivé des plaies mal refermées, le souvenir d'un climat social lourd et violent (Jansen et Lanslots, 2010). En 2002, ce sont de nouveaux événements tragiques qui réveillent les peurs de la génération des années 1970 : alors que la plupart des brigadiques de la première heure avaient abandonné la lutte, une nouvelle génération, celle des Nouvelles Brigades Rouges, a continué de commettre sporadiquement des actions violentes dès la fin des années 1990 ; et 2002 correspond à la date des derniers assassinats perpétrés par les Nouvelles Brigades Rouges, ceux de Massimo D'Antona et de Marco Biagi, tous deux conseillers au Ministère du Travail qui avaient travaillé au projet de réforme du statut des travailleurs défendu par le gouvernement Berlusconi (Semo, 2007).

Les deux attentats ont ravivé à la mémoire des Italiens la crainte d'un regain de la violence politique connue dans les années de plomb alors que dans un même

temps se forgeait une peur nouvelle, mondialisée et toutefois distante géographiquement, face à un nouveau terrorisme révélé par les attentats meurtriers des tours jumelles de 2001. Le nouveau visage de ce terrorisme international, bestial et inhumain, a été paradoxalement un élément de comparaison avec ce qui tout à coup a pu paraître dans l'imaginaire comme une « vieille forme de terrorisme », née d'espoirs de révolution. Paradoxe des événements et surtout de leur réception dans l'imaginaire collectif : du point de vue littéraire, la lutte armée des années 1970 possèderait une nuance révolutionnaire et pour certains, une aura de grandeur qui font défaut au terrorisme actuel, en particulier à celui du fondamentalisme religieux ou du terrorisme mafieux (Donnarumma, 2010). Il ne s'agit pas de nostalgie de la violence mais de nostalgie pour des idéaux politiques, révolutionnaires qui avaient servi de fondement idéologique à des mouvements sociaux de grande ampleur, avant d'échapper au contrôle de leurs acteurs et d'évoluer vers la lutte armée et cette nostalgie pourrait expliquer en partie pourquoi le thème des années de plomb est devenu à la mode, à la fois dans le roman de genre noir ou policier mais aussi dans la littérature tout court, au point de discerner une sorte de vision romantique du révolutionnaire (comme celle qui est portée par Cesare Battisti par exemple dans ses romans policiers), ou d'esthétisation de la violence terroriste à travers les nombreuses émissions télévisées qui privilégiaient le sensationnalisme (De Luna, 2011). Enfin 2003 sur le plan artistique est marqué par le succès retentissant de deux films qui à leur façon évoquent les années de plomb et ont marqué l'imaginaire des Italiens: *Buongiorno notte* de Marco Bellocchio et *La meglio gioventù* de Marco Tullio Giordana, qui ont ravivé l'intérêt du public pour cette période de l'histoire sans toutefois donner des clefs d'interprétation à la jeune génération, contribuant de ce fait, comme l'a évoqué Gino Nocera, à « une volonté de normalisation en créant une mémoire – et non une Histoire – pacificatrice » (Nocera, 2009, p. 106).

La télévision – et pas seulement le cinéma – a contribué au phénomène : comme l'a avancé l'historien Giovanni De Luna (2011), la télévision a amplement contribué à forger la mémoire publique dans la mesure où elle a orienté le discours public sur le passé en imposant un langage de communication visant à transformer les événements historiques en spectacle, en pur matériel émotif. C'est ce qui ressort de son étude sur la façon dont les historiens invités sur les plateaux télévisés ont dû adapter leur langage, faire plier un langage d'exposition calqué sur le rythme de l'exposition écrite à un langage fait d'images, de mots, de musique, de prise de conscience du temps et du rythme de parole. Les historiens, adeptes d'un modèle d'exposition écrit devaient faire l'effort de s'adapter à un modèle reposant sur la mise en spectacle. Le modèle de l'historien professeur a rapidement dû céder la place au modèle de l'historien capable de « faire de la télé », de focaliser l'attention sur les héros, les situations, en sommes capable de

créer du spectacle. Et si la télévision a été entre 1954 et 1964 plutôt pédagogique avec des historiens-professeurs, dès l'arrivée des émissions de télé-réalité au tournant des années 1980 comme par exemple *Chi l'ha visto ?* (1989) ou *Telefono giallo* (1987) dédiés aux cas judiciaires non résolus, et plus encore avec l'avènement des télévisions privées sous le berlusconisme, on a vu se multiplier des émissions où la mise en scène télévisée se mêlait aux démêlés judiciaires. C'est la caractéristique de l'infotainment qui cherche davantage à émouvoir, créer de la compassion, créer du spectacle plutôt qu'inviter à la réflexion et à la mise en perspective de l'histoire (De Luna, 2011, p. 115). L'émission de 1989 de Sergio Zavoli *La notte della repubblica* consacrée au terrorisme des années 1970 n'échappe pas à cette règle : si au début des émissions on y évoquait le terrorisme noir, les attentats, les mystères des services secrets italiens, dans un souci de puiser dans la mémoire des protagonistes pour essayer de comprendre ce qui s'était passé, par la suite ces caractéristiques ont disparu laissant la place à une « intense spectacularisation de la violence, au débordement ostentatoire des mémoires des membres des familles et des victimes à travers les règles de la télévision de la douleur, au récit créés pour susciter le mystère et le suspense plus que pour alimenter la connaissance et la prise de conscience» (De Luna, 2011, p. 117).

LA CONDITION POST-MÉMORIELLE

La condition post-mémorielle pour une génération d'auteurs nés à l'époque des événements est donc marquée par une forte empreinte de la télévision et du cinéma sur l'imaginaire collectif, une télévision désireuse de créer du spectacle, un cinéma désireux d'émouvoir. Dans ce contexte, s'intéresser à l'élaboration d'une post-mémoire à travers la pratique littéraire signifie se demander dans quelle mesure la littérature de la seconde génération, celle qui n'a pas fait l'expérience des années de plomb, a pu éclairer les événements historiques mais surtout voir si elle s'est affranchie de façon créative de ce patrimoine d'images, de formes, de thèmes qui s'est formé dans la culture au fil du temps à travers les films, les documentaires télévisés, les écrits d'écrivains engagés comme Sciascia et Pasolini, mais aussi à travers des récits d'expériences filtrées par la subjectivité des anciens activistes qui ont non seulement raconté et souhaité légitimer leur vécu mais l'ont mis en narration par des procédés littéraires. Le fait est que pour toute une génération d'auteurs et d'écrivains nés pendant les années 1970, le fantôme des années de plomb hante encore l'imaginaire, et se manifeste à travers un bagage d'images reçues des médias, du cinéma. Leurs écrits proposent une réélaboration de la mémoire des années de plomb à partir de ce patrimoine d'images collectives. Certains se concentrent sur les images émotionnellement fortes, comme la scène du corps de Moro retrouvé dans la Renault 4, d'autres ont recours à l'iconographie du terrorisme dans les formes

selon lesquelles cette dernière s'est imposée à travers la télévision et le cinéma de ces dernières décennies au point de pénétrer et influencer la sphère littéraire : on repensera avec profit aux modalités narratives de la fuite, de la course poursuite qui émaillent de nombreux romans (Paolin, 2008). La production post-mémorielle, que l'on entendra comme littérature fictionnelle produite par des auteurs n'ayant pas participé personnellement aux événements ou étant à l'époque trop jeunes pour pouvoir en avoir une connaissance directe, est encore un terrain à explorer mais des tendances semblent se dessiner (Conti, 2013). La première regroupe des récits qui proposent le filon du conflit générationnel (Paolin, 2008; Donnarumma, 2010; Simonetti, 2011), un thème qui avait déjà été proposé par la génération précédente et qui n'est pas l'exclusivité de la génération de la post-mémoire. Ce sont des auteurs nés entre 1956 et 1961 qui assurent une fonction de transition avec la génération post-mémorielle proprement dite, comme par exemple Luca Doninelli né en 1956, Giacomo Sartori né en 1958, Gian Mario Villalta né en 1959, Roberto Cotroneo né en 1961. Pour ces auteurs, la lutte armée est un contexte historique, un décor sur lequel implanter des histoires de drames familiaux d'un même noyau générationnel (soit entre frères et soeurs, soit entre amants). Le second filon comprend des récits qui reprennent l'histoire de Moro, et la réélaborent littérairement (Marco Baliani né en 1950, Giampaolo Spinato né en 1960, Giorgio Vasta né en 1970). Dans cette catégorie, on pourra citer le cas du roman de Marco Baliani (né en 1950) *Corpo di stato* qui interroge le ressenti d'un narrateur pendant les 55 jours de détention du président de la Démocratie Chrétienne, un texte choral qui entend mettre en mot le ressenti d'une génération nourrie d'idéaux révolutionnaires mais qui s'est divisée lors de l'épisode Moro. Pour Baliani, l'événement tragique de Moro a été comme une ligne de partage entre deux mondes qui se sont creusés, celui favorable à la violence armée et celui qui ne souhaitait pas la radicalisation armée. De nombreux récits ont traité de cet épisode, démontrant que le séquestre de Moro a été ressenti comme un tournant dans l'histoire italienne. Comme l'a écrit Cecilia Ghidotti,

au cours des ans, se sont entassés un nombre incalculable de réflexions, enquêtes, approfondissements, en plus des enquêtes menées par la magistrature et la Commission parlementaire. Les nombreux aspects non éclairés de la dynamique des événements – du commando qui a matériellement exécuté la mission, les différentes phases où l'on a découvert les écrits secrets de Moro, le débat sur leur authenticité – ont transformé l'enlèvement et la mort de Moro en l'un des plus connus et insoudables mystères d'Italie (Ghidotti, 2012, p. 182).

Parce qu'il n'existe pas de consensus autour de l'épisode d'Aldo Moro, il s'agit comme l'a précisé polémiquement Daniele Giglioli « d'un cadavre non enterré qui encore aujourd'hui empêcherait l'Italie de devenir un pays normal » (2012, p. 183), écrire sur l'histoire de Moro signifie écrire en ayant comme toile de fond ce secret historique, encore de nos jours soumis à de fortes controverses, et

tout un matériel culturel composé non seulement de reconstructions historiques et politiques mais aussi de textes littéraires, de productions cinématographiques, théâtrales, qui dès 1978 ont contribué à former une sorte d'encyclopédie de référence (Comberiati, 2015; Casalino, Cedola et Perolino (2016). Dans son travail de thèse de doctorat sur la façon dont Aldo Moro est passé du statut de figure historique réelle à celui d'*homo fictus*, Lia Perrone met bien en évidence une macro-narration faite d'intertextualités fictionnelles et d'interactions entre discours historiographiques, journalistiques et productions autobiographiques (Perrone, 2018). La jeune génération, bercée par cette macro-narration, ne cherche pas tant à connaître la vérité des faits qu'à raconter leur impact sur l'imaginaire. Par exemple, c'est précisément sur le plan de la réécriture à partir de ce patrimoine culturel que s'inscrit le roman atypique de Giorgio Vasta né en 1970 avec *Il tempo materiale* (2008), qui se distingue nettement des autres romans traitant de l'assassinat d'Aldo Moro dans la mesure où il n'évoque absolument pas de conflit générationnel et ne se préoccupe pas d'adhérer aux faits historiques ni de tenter de leur donner une explication quelconque mais de montrer comment l'imaginaire peut être affecté par l'Histoire (Cedola, 2016; Ghidotti, 2016; Bovo, 2019). Enfin, une troisième catégorie regroupe des récits qui s'insèrent dans une tendance à une conciliation des mémoires divisées à travers des romans animés par la volonté de questionner la possibilité de vivre ensemble après la violence des années de plomb. C'est le cas pour les romans *Libera i miei nemici* (2005) de Rocco Carbone, *Il sogno cattivo* (2006) de Francesca d'Aloja, *Più alto del mare* (2012) de Francesca Melandri qui se concentrent sur la dimension privée des personnages et entendent réinsérer les événements traumatisques du terrorisme dans la mémoire collective et le vécu quotidien privé et public de l'Italien moyen d'aujourd'hui. Comme l'a remarqué l'universitaire Monica Jansen, il semblerait que l'on soit dans une période marquée par le désir de dépasser le deuil des années de plomb afin de se détacher du terrorisme et tenter une possible conciliation entre mémoire publique et idéologies divisées, ce qui est essentiel pour reconstruire la confiance entre l'État et les citoyens (Jansen, 2016, p. 67). Cette attention de la littérature à une mémoire conciliée va de pair avec des initiatives politiques, dont la visée est précisément de conduire symboliquement à une volonté de transparence et d'équilibre dans l'approche des faits. Le 9 mai 2009, l'ancien Président de la République, Giorgio Napolitano, avait réuni au palais du Quirinal deux femmes, deux veuves qui ne s'étaient jamais adressé un mot mais dont la vie a basculé avec la mort tragique de leur mari. La première était l'épouse du commissaire Luigi Calabresi, assassiné à Milan en 1972 par les Brigades Rouges. La seconde, celle de Giuseppe Pinelli, un anarchiste accusé d'être l'auteur de l'attentat du 12 décembre 1969 et retrouvé mort dans la cour de l'hôtel de police de Milan alors que Luigi Calabresi conduisait son interrogatoire. Pour Giorgio Napolitano, qui à cette occasion a inauguré la seconde

journée de la mémoire pour toutes les victimes du terrorisme⁴, l'heure était venue d'une approche partagée du terrorisme. Son discours réitère la nécessité d'envisager l'acte de mémoire comme une réflexion, qui ne doit pas diviser mais permettre à tous de prendre conscience du défi que le terrorisme a été pour la démocratie. D'où l'importance de reconnaître publiquement que Pinelli a été aussi une victime, et de se souvenir de la souffrance de sa femme et de ses enfants, pour clore une période de controverses. Toutefois, cette volonté de pacifier la mémoire des Italiens n'est pas un pardon général, ni un oubli des blessures passées. « Le refoulement, la négation, la lecture romantique des actes sanglants de cette période ne sont pas acceptables », avait précisé l'ancien Président de la République. « Les responsabilités ne peuvent être oubliées⁵ ». Si les historiens Anna Cento Bull et Cooke au cours de leurs analyses de textes autobiographiques non fictionnels ont observé une tendance visant à faire évoluer les récits écrits vers l'intime et le privé, à la fois sur le plan du contenu que du ton employé, cette même tendance concerne également les textes de fiction pour lesquels le travail de post-mémoire s'effectue à travers l'implication des lecteurs dans les histoires familiales et affectives des narrateurs, dans une micro-histoire – celle du quotidien, de l'intime – qui propose l'élaboration d'une mémoire culturelle basée sur l'acceptation des mémoires conflictuelles existantes, et non plus sur une vision manichéenne entre justes et coupables. Comme l'a formulé Monica Jansen :

Le traumatisme s'élabore au niveau privé et au contact de ceux qui partagent l'expérience indépendamment de la catégorie à laquelle ils appartiennent, et ce n'est que dans un second plan que la mémoire collective, créée par le bas, le privé, peut devenir une mission de témoignage avec l'intention de changer quelque chose dans le tissu social et politique. En accueillant en leur sein les discordances, les voix multiples, privées, ces romans ouvrent un espace de dialogue et de mise en perspective avec une vérité « autre » que seul le lecteur est amené à penser ou formuler (2016, p. 67).

Il semblerait donc qu'il n'y ait toujours pas de mémoire collective partagée, mais seulement des mémoires privées, parcellisées. Peut-être est-ce le rôle de la littérature avec les outils propres à sa dimension herméneutique, que de donner à les entendre, non point tant pour atteindre une meilleure compréhension de la vérité, que pour permettre à la société civile de se construire et de se tourner enfin vers l'avenir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bovo, M. (1995). *Le roman policier italien de 1978 à 1993: une entrée en littérature ?* (Thèse de doctorat). Université Bordeaux III.

4 Le jour de la mémoire pour les victimes de terrorisme a été institué par une loi du 4 mai 2007.

5 <http://presidenti.quirinale.it/elementi/Continua.aspx?tipo=3&etkey=1526>

- Bovo, M. (2019). Les années de plomb vues par la seconde génération: "Il Tempo materiale" de Giorgio Vasta et "Più alto del mare" de Francesca Melandri. Dans S. Amorim, M. Bovo et I. Heineberg, *Visions décentrées des Études culturelles* (pp. 317-342). Ravenna: Giorgio Pozzi editore.
- Casalino L., Cedola A. et Perolino, U. (2016). *Il caso Moro, memorie e narrazioni*. Massa: Transeuropa edizioni.
- Cedola, A. (2016). Il linguaggio è la nostra colpa, "Il tempo materiale" di Giorgio Vasta. Dans L. Casalino, A. Cedola et U. Perolino, *Il caso Moro, memorie e narrazioni* (pp. 71-112). Massa: Transeuropa edizioni.
- Comberiati, D. (2015). Décrire l'histoire. Les représentations culturelles des années de plomb en Italie. *Cahiers d'Études romanes*, 30, 223-229.
- Conti, E. (2013). *Gli anni di piombo nella letteratura italiana*. Longo Angelo, coll. Il Portico.
- Crainz, G. (2003). *Un paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Rome: Donzelli.
- Cristadoro, N. (2006). *Eversione di Destra negli anni di piombo*. Collegno: Chiaramonte.
- De Luna, G. (2009). *Le ragioni di un decennio, 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli.
- De Luna G. (2011). *La Repubblica del dolore*. Milano: Feltrinelli.
- Di Giovacchino, R. (2005). *Il libro nero della Prima Repubblica*. Acquasanta Terme: Fazi, coll. « Le terre ».
- Donnarumma, R., Policastro G. et Taviani G. (2008). Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno. *Allegoria*, 57.
- Donnarumma, R. (2010). Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010) ». Dans *Per Romano Luperini* (pp. 321-347). Palermo: Palumbo.
- Foot, J. (2009). *Fratture d'Italia*. Milano: Rizzoli.
- Fasanella, G. et Franceschini, A. (2005). *Brigades Rouges, L'histoire secrète des BR racontée par leur fondateur*. Paris: Panama.
- Galli, G. (2007). *Piombo Rosso*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Ghidotti, C. (2012). Ferite non del tutto rimarginate. Narratori italiani e racconto degli anni di piombo. *Quaderni del Novecento*, 12, 117-124.
- Ghidotti, C. (2016). Giace sul fondo del mio piatto. Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne "Il tempo materiale" di Giorgio Vasta. Dans L. Casalino, A. Cedola et U. Perolino, *Il caso Moro, memorie e narrazioni* (pp. 181-202). Massa: Transeuropa edizioni.
- Jansen, M. et Lanslots, I. (2010). Dalla parte del noir. L'oscura immensità del G8 a Genova 2001. Dans *Noir de noir. Un'indagine pluridisciplinare* (pp. 73-86). Bruxelles: Peter Lang.

- Jansen, M. (2016). Ripartire da Moro : per una memoria e una politica del compromesso in “Più alto del mare” di Francesca Melandri e “Il desiderio di essere come tutti” di Francesco Piccolo. Dans L. Casalino, A. Cedola et U. Perolino, *Il caso Moro, memorie e narrazioni* (pp. 49-67). Massa: Transeuropa edizioni.
- Lazar, M. et Matard-Bonucci, M.-A. (2010). *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*. Paris: Autrement, « Mémoires/Histoire ».
- Lauri, L. (2018). *L'Affaire Cesare Battisti: enjeux politiques et littéraires* (Thèse de doctorat). Université de Bordeaux Montaigne.
- Lettieri, C. (2008). L’Italie et ses Années de plomb. Usages sociaux et significations politiques d’une dénomination temporelle. *Mots*, 87, 43-55.
- Moro, G. (2007). *Anni Settanta*. Torino: Einaudi.
- Nocera, G. (2009). Mémoire et histoire des années de plomb en Italie à travers le cinéma : l’émotion contre la raison ? *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, 107, 105-114.
- Paolin, D. (2008). *Una tragedia negata*. Nuoro: Il Maestrale.
- Pasolini, P. P. (1999). L’articolo delle lucciole dans *Lettere luterane*, dans *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude (pp. 400-411). Milano: Mondadori, collana I meridiani.
- Perrone, L. (2018). *L'affaire Moro: histoire et fiction* (Thèse de doctorat). Université de Nice.
- Ricciardi, S. (2011). *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Massa: Transeuropa.
- Semo, M. (16 février 2007). Le retour des Brigades Rouges plombe l’Italie. *Liberation*. Disponible sur http://www.liberation.fr/planete/2007/02/16/le-retour-des-brigades-rouges-plombe-l-italie_85152
- Simonetti, G. (2011). Nostalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni zero. *Allegoria*, 64, 97-124.
- Sommier, I. (1998). *La violence politique et son deuil*. Rennes: PUR.
- Sommier, I. (2000). Repentir et dissociation: la fin des «années de plomb» en Italie ?. *Cultures et Conflits*, 40. Disponible sur <http://journals.openedition.org/conflits/475> ; DOI : 10.4000/conflits.475
- Stajano, C. (1991). Piazza lontana. *Cuore: settimanale di resistenza umana*, 48.
- Venturoli, C. (2007). *Stragi fra memoria e storia*. Bologne: Bonomo editrice.
- Venturoli C. (2013). Esperienze nelle scuole. Dans *Parole e violenza politica. Gli anni Settanta nel Novecento italiano* (pp. 201-214). Roma: Carocci.
- Vitello, G. (2014). *L’album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*. Massa: Transeuropa.

Le récit des années de plomb par les auteurs italiens de seconde génération :...

Vitello, G. *Letteratura e anni di piombo : una storia possibile ?*. Disponible sur http://glianni70.it/wp-content/uploads/2015/01/Lalbum-di-famiglia_Vitello_capitolo-1.pdf

Zecchi, S. (2015). *Massacro di un Poeta*. Milano: Ponte alle Grazie.

PORTUGAL

LES MÉMORABLES DE LÍDIA JORGE : OUBLI, SOUVENIRS ET COMMÉMORATIONS DE LA RÉVOLUTION DU 25 AVRIL 1974

Silvia Amorim

Université Bordeaux Montaigne, Francia

A História não é um conto de fadas. É uma « gigantomaquia », uma leitura grega, sem fim, das suas perspectivas concebidas como uma luta de gigantes.

Essa história não é apenas, depois da noite dos tempos, uma realidade que se deixe ler em termos de autotransparência, como filha e produto da Razão, como futuramente a evocámos em tempo de Luzes e depois de compreensão « positiva », se não positivista. Foi em termos míticos que desde os mais obscuros tempos os homens leram os prodígios de que eles próprios eram os autores.

Eduardo Lourenço

En 2014, la romancière portugaise Lídia Jorge publie le roman *Os Memoráveis* (2014a, 2015a) dans le contexte des commémorations du quarantième anniversaire de la Révolution des Œillets. Lors de sessions de présentation du livre, notamment dans le cadre des « Escales du Livre » (Jorge, 2015b)¹, l'auteure souligne sa volonté de sensibiliser la jeunesse portugaise aux événements qui mirent fin à la dictature de l'État Nouveau. Elle-même n'appartient pas cette « génération de la post-mémoire », mais cherche à questionner la transmission de cette mémoire aux générations post-74 qui, selon elle, méconnaissent les enjeux de la Révolution et en ont souvent une perception erronée, voire négative. Il s'agit donc, selon l'expression de Lídia Jorge, de créer un « mythe positif » de

1 Lídia Jorge avait été interviewée à Bordeaux, en avril 2015, à l'occasion de la parution de la traduction française du roman aux éditions Métailié.

la Révolution par l'entremise du roman, refondant ainsi cette mémoire altérée. C'est ainsi qu'elle met en scène cette post-mémoire, dans une sorte de métafiction historiographique, en représentant trois jeunes gens qui se passionnent pour ces événements en les (re)découvrant. Ces journalistes d'origine portugaise, résidant aux États-Unis, réalisent un reportage pour la chaîne nord-américaine CBS, ce qui les conduit à rencontrer les protagonistes d'une Révolution qui, jusqu'alors, leur semblait insignifiante.

Davantage qu'une œuvre sur la Révolution des Œillets proprement dite, le roman constitue une réflexion sur la mémoire du 25 Avril et sur la transmission de cette mémoire. Ainsi, l'une des questions centrales est celle de l'altération de la mémoire collective sous l'effet des aléas historiques, politiques et sociaux, voire – d'une façon quelque peu paradoxale – sous celui de commémorations répétées. Bien qu'elle n'affiche pas de couleur politique, l'auteure s'engage à dénoncer un oubli sélectif et une forme de révisionnisme historique. On voit poindre dans sa démarche la revendication d'une « juste mémoire », notamment exhortée par Paul Ricœur dans son préambule à *La mémoire, l'histoire, l'oubli* dans lequel il nous invite à chercher un équilibre entre un « trop d'oubli » et un « trop de mémoire » (2000, p. I). Comme le souligne très justement le philosophe Jeffrey Andrew Barash à propos de ce même ouvrage, Paul Ricoeur y affiche une ambition civique et morale qui « ne porte pas seulement sur la mémoire ou l'oubli propre aux individus ou aux groupes restreints, mais à l'ordre politique au sens fondamental du terme » (2006, pp. 185-195).

Lídia Jorge entend donc, par la fiction, défendre ce qui est digne de mémoire ou « mémorable », comme l'annonce le titre du roman. Par ailleurs, en recueillant la parole des protagonistes du 25 Avril ou de leurs proches, le roman oppose des mémoires individuelles marquées par une intense dimension affective et émotionnelle, à une version plus aseptisée et consensuelle des événements, façonnée au fil du temps et des commémorations. Or, cette mémoire collective tend à dépouiller Avril de son caractère « révolutionnaire » : réduit à un coup d'État, on le dissocie des bouleversements sociaux et institutionnels qu'il a induits. Perçu comme une simple transition ou un accident intervenu dans un processus de démocratisation déjà enclenché, le 25 Avril n'est plus vraiment considéré comme un renouveau, et l'action des meneurs de la Révolution s'en trouve minimisée.

En dénonçant cet étiolement de la mémoire et en soulignant les divergences qui se creusent entre la mémoire individuelle des protagonistes de la Révolution et la mémoire collective, Lídia Jorge entreprend donc de raviver la mémoire du 25 Avril 74 selon des stratégies que nous nous proposons de mettre au jour et d'analyser.

LA RÉVOLUTION DES ŒILLETS : DE LA NÉGLIGENCE À L'AMNÉSIE

Le souvenir de la Révolution des Œillets se manifeste en premier lieu chez un personnage secondaire du roman, un diplomate américain autrefois en poste

à Lisbonne. Ce citoyen nord-américain semble désormais bien éloigné de la réalité portugaise. Néanmoins, l'initiative de raviver le souvenir de la Révolution provient de l'ex-ambassadeur, comme s'il percevait, mieux que les Portugais eux-mêmes, l'importance des événements d'Avril 74 et l'oubli qui menace ceux-ci : « É essa realidade que é preciso contar antes que seja tarde » (Jorge, 2014a, p. 17). L'évocation de cette mémoire apparemment marginale permet de rappeler que la Révolution portugaise avait autrefois fasciné les observateurs étrangers, autant qu'elle les avait surpris, comme le montre notamment le film documentaire du cinéaste portugais Sérgio Tréfaut (1999).² Le diplomate, témoin indirect des événements, représente ceux qui, en 1974, ont immédiatement saisi la portée d'Avril et l'ont « incorporée symboliquement »³, conservant par la suite cette mémoire intacte, peut-être pour avoir vécu loin du Portugal. Au moment de la Révolution le diplomate mesure très rapidement les implications de l'événement dans le contexte de la guerre froide (« a partida de xadrez iria mudar de figura », p. 16), ainsi que le caractère singulier et exemplaire d'un coup d'État non sanglant (« todos vêm para a rua gritar, cada um com sua alucinação, seu projecto e seu interesse, uns ameaçando os outros, corpo a corpo, cara a cara, muitos têm armas na mão, e ao fim e ao cabo insultam-se, batem-se, prendem-se, e não se matam », p. 17). Pour rappeler l'exemplarité de la Révolution portugaise et en sauvegarder la mémoire, il commande donc, en 2003, un reportage à la CBS. Ce documentaire consacré au 25 Avril doit constituer le premier volet d'une série intitulée *L'Histoire réveillée*. Pour mener à bien ce projet, il sollicite une jeune journaliste portugaise, Ana Maria Machado, dont le père avait lui-même côtoyé les protagonistes du coup d'État. Cependant, la jeune femme ne se montre guère intéressée, affichant même une certaine méconnaissance de l'histoire de son pays :

Nós três, como se os nossos cérebros estivessem programados para o esquecimento simultâneo, empacámos na designação. Eu própria simulei estar esquecida. O anfitrião ficou suspenso. Perguntou – « Pois como se chamavam as flores? »

Nenhum de nós se lembrava. *Era inacreditável que os três soubéssemos que as páginas da pétala dessas flores eram dentadas, uma unha longa em pécio forte, que tinham sido oferecidas pelas floristas logo pela manhã do próprio*

2 Ce documentaire contient les témoignages sur la Révolution d'Avril de grands photographes et cinéastes internationaux, comme Guy Le Querrec, Sebastião Salgado, Thomas Harlan, Robert Kramer...

3 Jeffrey Andrew Barash, qui s'interroge sur ce qui lie entre elles les mémoires singulières, propose de considérer la portée symbolique comme principe de cohésion. Selon lui, on peut se passer d'une expérience personnelle si l'on intègre la portée symbolique d'un événement, donc si l'on peut dégager un sens de cette expérience. Ainsi, « l'incorporation symbolique hausse la mémoire au-delà de la sphère personnelle et lui confère un sens qui se communique dans une sphère commune et publique » (Barash, 2006, p. 193).

vinte e cinco, quando os insurretos galgavam a Baixa, até o Bob sabia do caso, sabia que começara por ser a oferta de uma vendedeira quando a coluna sublevada fazia a volta em torno de uma praça, até ele sabia, e no entanto, nenhum de nós se lembrava do nome da flor (p. 18).⁴

Cette méconnaissance feinte révèle le manque d'intérêt d'Ana Maria Machado pour le 25 Avril. La jeune femme manifeste une certaine indifférence face à un événement auquel elle ne s'identifie pas étant donné qu'il concerne la génération de ses parents. Non seulement elle dit ne pas se souvenir du nom des fleurs emblématiques de la Révolution, comme elle ne connaît pas non plus *Grândola, Vila Morena*, la chanson qui a donné, à la radio, le signal de l'insurrection dans la nuit du 24 au 25 avril. Elle ne corrige même pas son hôte qui s'obstine à appeler la chanson « *Gandola* » :

*Curioso, naquele momento, nenhum de nós se lembrava do nome da canção. De novo estávamos esquecidos [...] O som daquelas passadas. Como é que ela, a rapariga portuguesa que ali estava, não sabia? [...] « Repare bem, padrinho, que ela ainda vai dizer que não sabe se *Gandola* é uma árvore ou uma cidade. Não há nada a fazer, ela está na defensiva, ela não quer participar. Compreende? [...] » (pp. 21-23).*

De fait, Ana Maria Machado est une jeune reporter, témoin de l'invasion de l'Irak par les Américains. Elle a une connaissance du monde contemporain, globalisé, violent, mais néglige son propre pays. Ce qui s'y passe semble avoir, à ses yeux, moins de poids et d'envergure que ce qui arrive ailleurs dans le monde, dans des puissances plus centrales. La jeune femme représente l'amnésie d'une génération oublieuse de la Révolution, incapable d'en percevoir l'ampleur et les retombées dans le présent. Pire encore, elle la perçoit négativement à travers un père avec lequel elle entretient une relation difficile, sa lecture des événements étant altérée par son opposition à la figure paternelle. António Machado, complice des révolutionnaires de 74, vit dans l'amertume de la perte des idéaux d'Avril. Ce journaliste écarter des rédactions peine à s'adapter au Portugal contemporain et au sensationalisme désormais commun de la presse. Or, la mémoire qu'Ana Maria Machado possède de la Révolution des Œillets est directement conditionnée par les silences, les non-dits et le comportement de ce père désabusé, et pourrait presque entrer dans le cadre d'une « postmémoire familiale », selon le concept élaboré par Marianne Hirsch⁵, tant le père entretient un lien douloureux avec ce passé. En effet, l'événement positif qu'a été la Révolution pour António Machado a pris une teneur amère car il ne lui est plus

4 Tous les passages du roman que nous citons sont soulignés par nos soins.

5 La postmémoire familiale se distingue de la postmémoire par affiliation, elle correspond à une « identification verticale intergénérationnelle de parents à enfants ayant lieu à l'intérieur de la cellule familiale » (Marianne Hirsch, 2014, p. 206).

possible de penser à la Révolution sans penser à l'après Révolution. Cette trajectoire personnelle révèle les dissensions qui ont marqué la Révolution elle-même et progressivement transformé la mémoire collective.

Cette altération de la mémoire collective va de pair avec les silences qui entourent le destin des principaux protagonistes de la Révolution dont l'audace et les prises de risque finissent par être minimisées. Le silence atteint aussi les idéaux et valeurs qui étaient les leurs, et leur déception face à ce qu'il en reste désormais. Cela nous rappelle que, malgré un fort élan populaire et citoyen le 25 avril 74, les divergences entre les différents projets politiques qui émergent sont très marquées, en particulier après avril 75. Il ne faut pas oublier qu'une contre-révolution anti-communiste s'organise et qu'au sein même du MFA⁶ deux mouvements sont en concurrence, ce qui débouche notamment sur une tentative de putsch de la part des militaires les plus radicalisés à gauche, le 25 novembre 1975, qui met fin au processus révolutionnaire et au MFA (Léonard, 2016, p. 171-187). En l'absence de consensus autour d'un projet politique, on comprend le problème de la postérité de la Révolution. De nos jours, seule une faible minorité pourrait réellement se revendiquer comme l'héritière de la Révolution telle qu'elle a été menée à ses débuts, si bien que les aspects les moins consensuels du 25 Avril sont souvent passés sous silence. La conséquence de cela apparaît dans le roman : les héros du 25 Avril sont, pour la plupart, devenus embarrassants pour le pouvoir, ce qui pose le problème de leur reconnaissance.

LA RECONNAISSANCE COMPROMISE DES HÉROS D'AVRIL

Dans le roman, Lídia Jorge dénonce une forme d'injustice qui touche les héros d'Avril, et elle associe cette injustice à ce qu'elle nomme une « mémoire archaïque » des Portugais, dont les mentalités sont encore marquées par un demi-siècle de dictature. Cette mémoire se manifeste sous la forme d'une peur qui incite au silence, comme une résurgence des oppressions subies sous la dictature. Selon le philosophe portugais José Gil cette mémoire de la peur continue de se manifester dans la société actuelle, aussi bien sous la forme d'une soumission persistante à la hiérarchie que sous celle de la crainte « horizontale » de l'Autre, crainte qui mène à un certain conformisme. Le philosophe formule ainsi cette peur qui revêt de nouvelles formes depuis la fin de la dictature :

O medo que reinava no antigo regime passou a um outro registo, sem desertar dos corpos. Menos disseminado, circula agora horizontalmente, por assim dizer. Enquanto na velha atmosfera de medo, este, por toda a parte infiltrado, circulava de cima para baixo na vertical, manifestando-se universalmente na relação hierárquica de obediência, hoje, como não podia deixar de ser, com

6 Le MFA - Mouvement des Forces Armées, est le mouvement militaire qui a renversé la dictature en 1974.

a instauração da democracia, o medo joga-se no enfrentamento possível da competitividade. [...] Não desapareceu na relação de submissão hierárquica, subsiste, claro, mas com muito menos força. Outro, diferente, surgiu e estendeu-se por toda a superfície social. O medo do rival, do colega, dos outros candidatos ao mesmo lugar, à carreira, ao emprego, quer dizer, o medo de todos os outros » (Gil, 2004, p. 69).

Le personnage qui incarne cette peur persistante est la veuve d'une figure iconique d'Avril : le Capitaine Fernando Salgueiro Maia (Charlie 8 dans le roman). La femme est interviewée par les trois journalistes de la CBS dans le cadre de l'enquête menée en vue de la réalisation du reportage sur la Révolution de 74. En effet, au cours de l'année 2004 Ana Maria Machado rencontre les principaux protagonistes du 25 Avril, présents sur une photographie prise en août 75 dans un restaurant, le *Memories*, lors de ce qui fut au Portugal « l'Été Chaud »⁷. Cette photographie réunit les principaux protagonistes du coup d'État : le Capitaine Otelo de Carvalho, le Capitaine Salgueiro Maia, le Capitaine Vasco Lourenço, le Major Costa Neves et le Général Spínola. Figure également sur la photo le propre père d'Ana Maria, le journaliste António Machado, un personnage fictionnel. Celui-ci incarne, nous l'avons vu plus haut, la désillusion, le manque cruel de reconnaissance : profondément seul et assailli par un sentiment d'inutilité, il essaye tout de même de sauver les apparences en feignant chaque jour d'aller travailler dans un journal dont il ne fait pourtant plus partie.

Parmi ces personnages « mémorables », certains sont décédés : c'est le cas de Fernando Salgueiro Maia, disparu en 1992. Seule la fiction peut désormais récupérer son témoignage, recueilli indirectement par Ana Maria Machado auprès de sa veuve dont la peur irrationnelle est palpable puisqu'elle n'ose s'exprimer devant la caméra. En revanche, une fois celle-ci débranchée, elle évoque l'amertume de son mari face à l'attitude des autorités et de sa hiérarchie, et son sentiment d'être passé pour un traître. Elle suggère d'ailleurs à demi-mots que cette situation aurait profondément affligé son époux, à tel point qu'il serait mort de tristesse.

A viúva começou por se defender. Rodeou-nos de materialidades. Queria que antes de mais comêssemos, bebêssemos, que fôssemos à cozinha, que ficássemos inteiramente à vontade [...]. A viúva devolveu a fotografia, e tentou de novo desembaraçar-se da aparelhagem. [...] Então a viúva retirou a mão de cima do micro e disse – « Não tenho nada de novo para dizer. Está tudo escrito » (pp. 239-241).

⁷ L'été 1975 est marqué, au Portugal, par une forte instabilité politique et sociale, et par des tensions croissantes entre des groupes de gauche et de droite. C'est pourquoi cette période est désignée « Verão Quente ».

Lorsqu'elle se sait enregistrée, la veuve s'en tient à la version officielle des événements, enchaînement de faits racontés de façon chronologique et distante, suite de phrases courtes et descriptives. Elle semble réprimer sa mémoire, n'osant évoquer le fait que son mari se soit senti lésé et profondément blessé par les humiliations infligées par sa hiérarchie. Ce n'est que la main posée sur le micro qu'elle évoque la mise à l'écart de son époux, entre 75 et 79, période durant laquelle il est transféré aux Açores :

A viúva olhou para a câmara, deixou-se filmar mas colocou a mão no decote, cobrindo o micro com o punho – « De facto, quando o destacaram para as Ilhas, eu ainda quis reagir. Sem ele saber, pensei fazer como as outras mulheres faziam, pensei pedir a intervenção das senhoras. Ainda telefonei à mulher do Presidente da República, mas a senhora tinha ido às compras. E ainda telefonei à mulher do Chefe Maior das Forças Armadas, mas a senhora tinha ido ao cinema... » (p. 249).

Chez elle, la veuve finit par conduire les journalistes à l'étage, dans une pièce plus intime, un bureau où plane encore la présence du défunt. Hors caméra, elle évoque l'épisode pour le moins gênant de pensions accordées à deux ex-agents de la police politique de l'État Nouveau (PIDE) pour leurs bons et loyaux services, tandis que Salgueiro Maia n'en a jamais bénéficié, sa demande étant restée sans réponse. En 1989, le Premier Ministre Aníbal Cavaco Silva a en effet refusé d'homologuer la décision pourtant favorable des juges. En réparation, trois ans plus tard, Mário Soares, alors Président de la République, décore Salgueiro Maia à titre posthume de l'Ordre Militaire de la Tour et de l'Épée, la plus haute distinction militaire portugaise⁸. Ainsi, des pans entiers du témoignage de la veuve échappent à l'enregistrement, laissant entendre qu'un silence et un oubli délibérés entourent la mémoire d'Avril.

DIVERGENCES ENTRE MÉMOIRE COLLECTIVE ET MÉMOIRES INDIVIDUELLES

La veuve fait montre d'une conscience aigüe de la différence entre, d'une part, la version officielle des faits, récit hégémonique raconté mécaniquement correspondant aux attentes de ses interlocuteurs, et d'autre part une version personnelle, fragmentée, partiale, empreinte d'émotion : « A viúva condescendeu – “Vou então repetir o que sei.” [...] Continuou a viúva, e percebia-se que já deveria ter contado o episódio cem vezes, para fazer semelhante invocação sem qualquer intervalo nem hesitação entre frases. » (p. 242).

Hésitante, la veuve finira tout de même par livrer des détails sur la façon dont son mari a vécu, de l'intérieur, le 25 Avril. Dans son témoignage transparaissent

⁸ Il a depuis (en juin 2016) été à nouveau décoré, cette fois de la Grand-croix de l'Ordre de l'Infant Dom Henri, obtenant ainsi la reconnaissance de la patrie portugaise à titre de « réparation historique », selon l'expression du Président Marcelo Rebelo de Sousa.

les idéaux et les illusions dont, pour lui, la Révolution était porteuse. Cette mémoire individuelle, dont la veuve se fait le porte-parole, contient une interprétation personnelle des faits, elle renferme les sens et valeurs qui leurs sont associés par Salgueiro Maia (« Dizia ele que sabia que cinco mil homens, naquele momento, estavam a fazer rodar as agulhas sobre o mostrador da história. Que o mostrador surgiu iluminado quando a primeira hora de liberdade chegou. [...] Foi muito lindo, dizia ele. », p. 244). La veuve y associe son propre ressenti des événements, en ajoutant des commentaires personnels : « E eu concordo. Tão lindo que se tornou difícil sobreviver àquele momento. Agora sou eu quem o está a dizer » (p. 244).

La scène de l'entretien avec la veuve de Salgueiro Maia est cruciale car elle permet de percevoir ce qui se joue lors du passage de la mémoire individuelle au récit historique (en tant qu'expression de la mémoire collective) ; les divergences entre ces deux mémoires sont montrées comme étant inévitables, et leur non-coïncidence est d'ailleurs totalement admise par ces témoins directs. En effet, le caractère lacunaire et partial de la mémoire individuelle est un inconvénient qui justifie la nécessité de dégager une version plus exhaustive des faits : « como posso dizer qual foi o [momento] mais emblemático de todos ? Arrisco-me a ter de escolher de entre aqueles que outrora ele já escolheu. Assim, um dia, se alguém vier a escolher entre o que eu estou a escolher, a escolha nunca mais vai parar, e escolha após escolha, começaremos a afastar-nos cada vez mais da verdade. » (p. 243).

Si ne pas en dire assez peut être problématique, en dire trop peut également l'être. En effet, le récit historique se doit d'être expurgé du ressenti le plus personnel. Dépouillé de l'exaltation du moment, il supporte mieux le voyage dans le temps et les évolutions du contexte social. Salgueiro Maia avait, semble-t-il, conscience du fait que les générations post-74 pourraient ne pas saisir toute la portée des événements du 25 Avril. Un récit trop exalté pourrait sembler ridicule aux yeux de ceux qui n'ont pas vécu sous la dictature : « ele dizia que não se deve repetir por demais que *foi lindo*, porque se pode tornar ridículo de morte junto de quem já nasceu a ouvir bater as horas do relógio com regularidade. Ele dizia que tinha sido lindo para nós, que tínhamos o relógio parado, mas os vindouros, esses, dizia o meu marido, não precisavam de saber que uns tantos se dispuseram a dar a vida para fazer andar o relógio do Arco » (p. 244).

Les personnages semblent donc résignés à une forme d'incommunicabilité et à une divergence entre leur propre perception des événements et le récit qui en est fait (parfois par eux-mêmes). Ce dédoublement entre mémoire individuelle et mémoire collective est symbolisé par les photographies présentes chez la veuve. Chaque fois qu'elle récupère une photo sur laquelle figure Salgueiro Maia la femme en fait une copie mais réalise également un agrandissement où elle isole le visage de son mari qu'elle garde à des fins personnelles : « Andava há

anos à procura desta fotografia e não sabia onde procurá-la. Lá onde encontro a figura do meu marido, aproveito e faço dois retratos, um deles reproduzindo o conjunto, sendo caso disso, um outro isolando-o do conjunto, e a esse, o individual, coloco-o na parede. » (p. 239).

Cependant, les interviewers l'ont bien compris, la version officielle, consensuelle et expurgée de ses aspérités, n'est pas satisfaisante. Ils insistent donc pour que la veuve leur livre autre chose que cette histoire maintes fois répétée : « Mas qual foi, para o seu marido, o momento mais relevante, aquele que lhe terá deixado uma impressão mais profunda ? » (p. 243). Les journalistes ont conscience du fait que seule la mémoire individuelle a assez de force pour « réveiller l'histoire » et refonder le mythe du 25 Avril.

En filigrane se pose la question des commémorations de la Révolution des Œillets. Comme le souligne Danièle Sallenave, les commémorations, à mi-chemin entre devoir de mémoire et célébration, permettent de conforter le sentiment d'appartenance à la même communauté nationale (2014, pp. 11-13). Or, le roman met en exergue les ruptures et mutations profondes qui se sont produites au sein de cette communauté dans l'après Révolution. Les changements, notamment politiques, ont conduit à une adaptation des commémorations du 25 Avril, lesquelles se sont peu à peu détachées de leur origine. Paradoxalement, l'entreprise d'oubli sélectif de certains aspects de la Révolution, ou le réarrangement opportuniste du passé, se fait par le biais de commémorations régulières qui opèrent une altération de la mémoire, et cette mémoire collective prend peu à peu le dessus sur les mémoires individuelles. C'est ainsi que l'idée même de Révolution est progressivement évacuée des commémorations du 25 Avril, au point que l'on peut aujourd'hui se demander ce que l'on commémore réellement le 25 avril.

Comme l'observe la chercheuse de l'Université de Coimbra Maria Manuela Cruzeiro, les commémorations, en tant que manifestations de la mémoire collective, tendent à induire une lecture hégémonique, unifiée et globale des événements (par opposition aux mémoires individuelles, marquées par la discordance, la multiplicité, la fragmentation, l'incomplétude...). Elles entretiennent dès lors, dans le cas du Portugal, l'idée réductrice mais répandue d'un pays qui, nous traduisons :

s'est démocratisé de façon naturelle, lors d'une révolution non sanglante, ultra-consensuelle, qui n'a provoqué aucune réaction négative et qui, après une brève période de confusion due à de dangereux gauchistes, a pris la voie de la normalité d'une démocratie parlementaire, occidentale, chemin unique et évident, en direction du progrès et de la paix sociale (Cruzeiro, 2014, p. 28).⁹

9 Sur le même thème, nous renvoyons au chapitre « Comemorar para melhor esquecer » d'un autre ouvrage du même auteur, *A Nossa fada Morgana. Viagem pelos imaginários da Revolução de Abril* (Cruzeiro, 2017, pp. 224-233).

Le déni du caractère révolutionnaire du 25 avril, entretenu par des commémorations qui ne commémorent, au fond, qu'une forme de « normalité démocratique », est particulièrement évident dans le slogan choisi dans le cadre des célébrations des 30 ans de la Révolution : « Abril é Evolução » (fr. « Avril est une Évolution »). Maria Manuela Cruzeiro parle d'ailleurs d'un phénomène de « desmemória » (fr. « démémmoire ») qui tend à faire amoindrir le fait que la démocratie a été acquise au moment de la Révolution, et non octroyée.

Cette altération de la mémoire fait perdre de vue les idéaux inhérents au soulèvement de 74 et sert les intérêts de ceux qui ne partagent pas les valeurs et idées portées par la Révolution. Bien entendu, il faut nous remettre dans le contexte de l'écriture du roman, au plus fort de la crise économique et sociale qui a profondément affecté le Portugal entre 2008 et 2014. Le pays est alors contraint d'adopter des mesures d'austérité drastiques afin de répondre aux exigences de l'Union Européenne, des mesures qui engendrent de fortes tensions sociales, privant les Portugais d'avantages sociaux et les contraignant, dans de nombreux cas, à émigrer pour fuir le chômage et la précarité. Ainsi, au moment de l'écriture du roman, les effets néfastes d'un capitalisme libéral très éloigné des idéaux d'Avril sont criants, ce qui pose le problème des commémorations du 25 Avril 1974, comme le laisse d'ailleurs entendre Lídia Jorge lorsqu'elle affirme, dans le *Jornal de Letras* du printemps 2014 : « Os peitos onde nenhum cravo vermelho ou branco alguma vez foi posto são hoje os senhores de Portugal e respiram em nome de todos nós » (Jorge, 2014b, p. 8-11).

Ainsi, dans le meilleur des cas, la Révolution est escamotée ou récupérée, quand elle ne fait pas l'objet d'une diabolisation, comme l'explique l'historien Fernando Rosas, Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne (Rosas, 2012, pp. 251-283). Selon lui, depuis le 20^{ème} anniversaire du 25 Avril 74, on assiste, au sein de la droite conservatrice, à l'émergence d'un discours de révision et de négation qui remet en question les trois « D » programmatiques de l'action du MFA : Développer, Démocratiser, Décoloniser. Fernando Rosas expose les reproches formulés à l'encontre de la Révolution que nous pouvons ainsi résumer : d'une part, la Révolution serait responsable du chaos social et économique qui, en 1974, vient interrompre une phase d'essor initiée dans les années 60 ; d'autre part, la Révolution aurait instauré un régime antidémocratique en mettant le pays sous tutelle militaire ; enfin, la Révolution aurait été à l'origine d'une décolonisation hâtive, réalisée aux dépends des colons portugais, et les ex-colonies auraient été abandonnées aux mains de dictatures communistes, basculant alors dans des guerres civiles meurtrières. De plus, le lien entre Révolution et démocratie est renié, le pays étant déjà dans un processus de démocratisation que le 25 Avril serait seulement venu bouleverser.

Ainsi, on perd de vue le fait que la Révolution, née de l'initiative populaire et citoyenne, amène une véritable rupture dans le domaine économique, social,

politique et culturel. Elle n'est pas allée au bout des réformes initialement entreprises ou souhaitées (notamment la réforme agraire), mais il n'en demeure pas moins qu'elle a instauré la démocratie sociale, politique, éducative et un embryon d'État-providence.

LA MÉMOIRE RÉVEILLÉE : LA REFONDATION DU MYTHE

Dans la troisième et dernière partie du roman, Lídia Jorge livre le résultat final du travail des trois journalistes sous la forme d'un script du documentaire *L'Histoire réveillée*. Ce n'est pas la version officielle de l'histoire qui y est livrée, mais les différents témoignages des protagonistes de la Révolution qui nous font revivre cet événement, comme si l'on remontait le temps. Ce sont les détails apparemment insignifiants, les pétales des œillets restés coincés entre les pavés des rues de Lisbonne, qui sont évoqués, ainsi que le vécu, les réminiscences, les émotions ressenties pendant la journée du 25 Avril. Le scénario montre le travail de (re)construction de la mémoire : la sélection, le montage, les partis pris (le documentaire ne doit pas être nostalgique, ni même laisser entrevoir ce qui est arrivé pas la suite aux protagonistes). On retrouve notamment, dans le documentaire, l'interview de la veuve de Salgueiro Maia qui livre la version personnelle de son mari, évoquant ce qu'il a considéré comme étant le moment le plus fort de la Révolution :

[...] *Contou o meu marido que ao dar a volta ao Rossio, quando as tropas de Infantaria 1 se renderam em frente do Teatro Nacional, ele dava corda ao relógio e começava a ouvi-lo trabalhar. Tanque tanque, tanque tanque. Dizia que as horas do relógio tinham começado a bater dentro da sua cabeça. Dizia ele que sabia que cinco mil homens, naquele momento, estavam a fazer rodar as agulhas sobre o mostrador. » E assim por diante. Nesse momento, as agulhas do relógio montado devem começar a girar. Aliás, Miguel Ângelo faz coincidir esse momento com a distribuição dos cravos, e eu sugiro que o ecrã se encha de flores (p. 335).*

La Révolution apparaît comme le moment où le temps recommence à s'écouler, où le passé figé cède face à un présent riche de promesses de changement. On peut y voir le symbole de l'instauration d'un nouveau rapport au temps, ce que l'on pourrait appeler, en empruntant le concept de François Hartog, un changement de « régime d'historicité » (Hartog, 2003). Le pays, figé dans l'immobilisme, dans des valeurs et des institutions qui semblaient immuables, peut désormais envisager un futur différent. Et quelles que soient les réticences, les difficultés et les réactions à venir, il n'est plus possible d'arrêter le mouvement qui se met en marche. Le 25 Avril est ainsi représenté comme un moment de rupture dans la société portugaise.

Les aiguilles de l'horloge prennent alors une forte charge symbolique : elles indiquent ce que Lídia Jorge nomme le « moment parfait » que fut la Révolution,

en dehors de toute querelle et de toute polémique, et en dehors des remises en question postérieures. C'est donc à partir de cet instant précis que le mythe du 25 Avril doit être refondé pour les générations à venir.

Dans un contexte où la mémoire collective, altérée, ne permet plus de fédérer une jeunesse oubliue de la Révolution du 25 Avril, et face à une forme d'échec de la transmission, Lídia Jorge entreprend de régénérer cette mémoire en revenant à sa source, bravant les craintes, le dépit, la réprobation ou l'oubli. L'auteure saisit remarquablement, dans *Les Mémorables*, les mécanismes à l'œuvre dans la refondation de la mémoire et dans la possible transformation du 25 Avril en un « mythe positif ».¹⁰ Elle souligne en particulier l'importance des symboles qu'il faut associer aux événements d'Avril pour que ceux-ci acquièrent un sens aux yeux des générations futures.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barash, J. A. (2006). Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2(50), 185-195.
- Cruzeiro, M. M. (2014). O 25 de abril de 1974. Memória da Revolução e revolução da memória. *Revista lusófona de Estudos Culturais*, 2(1), 25-34.
- Cruzeiro, M. M. (2017). *A Nossa fada Morgana. Viagem pelos imaginários da Revolução de Abril*. Porto: Afrontamento.
- Gil, J. (2004). *Portugal, Hoje: o Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: le Seuil.
- Hirsch, M. (2014). Postmémoire. *Témoigner entre histoire et mémoire*, 118, 205-206.

10 Le roman est d'ailleurs devenu incontournable parmi les œuvres proposant une réflexion sur le 25 Avril et sa postérité. Différents penseurs et historiens y font explicitement référence, comme par exemple le philosophe Eduardo Lourenço dans son introduction à l'ouvrage de Maria Manuela Cruzeiro : « A sua especificidade, digamos, onírica, de revolução improvável e, por assim dizer, virtualmente romanesca, encontrou em *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge, a sua versão de fábula, em sentido literal » (Lourenço, 2017, p. 9). De même, Yves Léonard évoque *Les Mémorables* dans la dernière partie de son chapitre consacré au bilan du 25 Avril : « À la fois exemplaire par l'absence d'excès sanglants et de guerre civile, exaltante par les fortes utopies qui la guident, foisonnante par son cheminement qui, à partir d'un improbable coup, d'État militaire et en l'espace de deux ans, aboutit à l'instauration d'une démocratie européenne, la Révolution des oeillets est aussi un "miroir aux alouettes" pour une partie de la gauche, par les faux espoirs et les méprises qu'elle a suscités. [...] Elle incarne ce moment rare que de nombreux observateurs étrangers ont distingué. "Mémorable", elle l'est non seulement par ce qu'elle a été, mais pour ce qu'elle représente comme projet d'avenir, porteur d'espoir, comme *symbole intemporel* du refus de se résigner et de la volonté de prendre son destin en main » (Léonard, 2016, pp. 186-187), nous soulignons.

- Jorge, L. (2014a). *Os Memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (2014b). Lembrar o momento perfeito. *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 1133, 8-11.
- Jorge, L. (2015a). *Les mémorables* (Trad. G. Leibrich). Paris: Métailié.
- Jorge, L. (2015b). « Les Mémorables ». Librairie Mollat, *Station Ausone*. Disponible sur <https://youtu.be/ NDZ9k7oINw>
- Léonard, Y. (2016). *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*. Paris: Chandeneigne.
- Lourenço, E. (2017). Da história ao mito (Revisitação de Abril). Dans M. M. Cruzeiro, *A Nossa fada morgana. Viagem pelos imaginários da Revolução de Abril* (pp. 9-12). Porto: Afrontamento.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: le Seuil.
- Rosas, F. (2012). Notas para um debate sobre a revolução e a democracia. Dans R. Varela, *Revolução ou transição? História e memória da Revolução dos Cravos* (pp. 251-283). Lisboa: Bertrand.
- Sallenave, D. (2014). Commémoration : mémoire collective, mémoire individuelle. *La Gazette des archives*, 236. 11-13.
- Tréfaut, S. (1999). *Portugal 1974/75 Outro País* [Filme]. Portugal: SP Filmes.

EUROPA DEL ESTE

PUESTAS EN ESCENA DE LA MEMORIA: ALGUNOS DISPOSITIVOS

Luba Jurgenson
Université Paris IV Sorbonne, Francia

Frecuentemente se habla, a propósito de las ficciones memoriales contemporáneas, de un “retorno de/a la mimesis” o de un “retorno del/al referente”.¹ Cansada del vacío referencial en la que el juego posmoderno la colocaba, la literatura intentaría fijarse otra vez a algo antes que a nada, reestablecer su vínculo original con lo real y volver por ende a ocupar un lugar en la ciudad, perdido a fuerza de darle la espalda al mundo. El retorno a la mimesis remitiría entonces a un designio moral, que considera desde una perspectiva renovada la cuestión de la autenticidad, por un lado, la del compromiso, por otro; remitiría también a una perspectiva ontológica, ya que el mundo recobra en ella su dimensión de realidad frente a una producción literaria anterior que se habría limitado a convertirlo en pura representación. La literatura “posmemorial” se habría fijado, entre otras misiones, la de restaurar un sentido en ruinas tras los desastres del siglo XX y las experiencias de desrealización a las que se abocaron desde entonces la literatura y las ciencias humanas. Estaría procediendo a anclar nuevamente su decir en la materialidad, en la factualidad del mundo, a través de la voz de generaciones sucesivas de herederos en busca de las huellas de una historia que se les escapa y de dispositivos capaces de aprehenderlas eficazmente. Este “retorno” manifestaría, en suma, una forma de responsabilidad que arrancaría a la literatura del campo del discurso, tal como lo delimitó en particular

1 Existe un libro colectivo sobre este tema, referido específicamente a la literatura francesa: Wolfgang Asholt y Marc Dambre (Dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, 2010.

Michel Foucault (1994), para restituirle su estatuto de herramienta de conocimiento de lo real y, por ende, su *utilidad*.

Ahora bien, si la historia de la cultura está hecha de idas y vueltas, nunca se vuelve al mismo lugar del que se ha salido.² La mimesis recobrada no sería una mimesis “inocente” (suponiendo que alguna vez lo haya sido), ignorante de las experiencias formales que la precedieron, aunque los autores mismos se hayan apartado de ellas (lo que no siempre fue el caso). Si el “retorno al referente” vehiculiza en filigrana categorías tales como la verdad o la autenticidad, estas cuentan ya con una historia propia³ en la que la posmodernidad inscribió su página de incertidumbres; no pueden ser pura y simplemente “recuperadas” por la simple razón de que nunca estuvieron dadas de entrada, sino que fueron siempre deducidas o construidas.

El retorno del referente o de la mimesis no implica –según los autores que lo han deseado o constatado– una relación ingenua con una representación que aspiraría a ser reflejo de lo real, sino una voluntad de re establecer el vínculo de la literatura con el mundo, cuyas interpretaciones o “visitas guiadas” ella construiría (Viart, 2005, 2012; Todorov, 2007). Dialogaría con lo real y no solamente con la cultura, aportando verdades plurales y no imponiendo una sola; la novela europea constituiría el ejemplo más perfecto de esta pluralidad (Rabaté, 1991; Kundera, 1986; Bakhtine, 2002). Sabiendo que la historia literaria ha sido globalmente, desde la Ilustración, una negociación entre el arte referencial y el arte por el arte, nos abstendremos de caer en el debate del huevo y la gallina. Señalemos simplemente la existencia de una paradoja entre verdad y autenticidad que orienta de entrada la reflexión sobre la literatura posmemorial.

LA PARADOJA VERDAD-AUTENTICIDAD

Entre las diferentes acepciones de la palabra verdad, tomemos la del decir verdadero, opuesto a la invención: se dice una verdad al contar algo que se

2 Paul Ricoeur observa un proceso semejante con respecto al “retorno del acontecimiento” anunciado por Pierre Nora: “el acontecimiento que vuelve hoy no es exactamente el mismo que fue expulsado a los márgenes de la historia por la generación precedente (...) el acontecimiento crítico era un escándalo epistemológico para Braudel; el retorno del acontecimiento aparece como el componente creativo y, en tal sentido, como contrapartida necesaria en el par estructura-acontecimiento” (la traducción es nuestra. N. del T.) «...l'événement qui fait retour aujourd'hui n'est pas exactement celui qui a été repoussé dans les marges de l'histoire par la génération précédente. (...) l'événement critique par Braudel était un scandale épistémologique; l'événement tel qu'il revient, apparaît comme la composante créatrice et, à ce titre, comme la contrepartie nécessaire dans le couple structure-événement» (Ricoeur, 1992, p. 29).

3 Coquio dedica al vínculo entre verdad y memoria su libro *Le Mal de vérité ou l'Utopie de la mémoire*, 2015. Véanse en particular los capítulos “Pour une histoire politique du mensonge et de la vérité” y “La destruction du réel et sa réfutation”, pp. 43-74.

ha vivido o visto realmente (el decir del testigo). Con respecto a la autenticidad, retendremos la acepción que la presenta como una cualidad vinculada exclusivamente con el *original* de una obra, ligada a su unicidad, a su aquí y ahora (Benjamin, 2001, p. 273). La autenticidad de un texto literario reside en su originalidad: si esta se pone en duda, se hablará de plagio. Hasta épocas recientes, la originalidad quedaba certificada a través de la existencia de un manuscrito producido por el autor. En cada época, la literatura ha buscado imitar el decir-verdadero construyendo dispositivos del “como si” e incitando al lector a una “suspensión temporal de la incredulidad”⁴ según procedimientos propios a tal o cual etapa del proceso literario. Ampliaremos la noción de verdad a esa voluntad de “hacer verdadero”; dicho de otro modo, a la función referencial del texto. La autenticidad funciona, en la acepción que le hemos dado, en el plano del gesto creador: se puede producir una ficción auténtica. Estas dos nociones están en apariencia totalmente desligadas una de la otra: naturalmente, un cuadro abstracto puede ser auténtico; una pintura tradicional, una copia falsa.⁵ Y sin embargo, una suerte de “economía representacional” ha hecho que, en el arte y la literatura, verdad y autenticidad hayan formado juntas un dispositivo en el cual, a medida que una se afirma, la otra se eclipsa. En otras palabras, cuanto más fuerte es la ilusión referencial, más tiende a disimularse el gesto creador, hasta alcanzar el punto culminante de la ilusión mimética con la narración no focalizada que, se supone, hace que el lector experimente una inmersión total en un universo que parece existir por sí mismo, sin la presencia de un narrador. A la inversa, cuanto más visible es el gesto creador, más sometida a la deconstrucción queda la función de representación, para desaparecer completamente en las experiencias que apuntan al “fin del arte”, como los cuadrados blanco y negro de Malevich.⁶

4 Esta es la definición de ficción propuesta por el poeta y crítico Samuel Taylor Coleridge: “... it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith” (Coleridge, 1983, p. 6). Antoine Compagnon observa que Coleridge toma sus ideas de los filósofos alemanes, y en particular de Schelling (2000, s/p.).

5 O incluso pueden ser consideradas indisolubles una de la otra, como en el arte realista en el que la aspiración del arte por captar algo de lo real forma parte del mismo movimiento que la autenticidad del gesto artístico. Puede darse el ejemplo del pintor Mijailov en *Anna Karenina* de Tolstoi.

6 Por ejemplo, el “Poema del fin” de Vassilisk Gnedov, que forma parte de un ciclo de quince poemas editados en 1913 bajo el título ¡Muerte al arte! Cada uno de ellos se compone de un verso en lengua transmortal; dos de ellos no tienen más que una letra. En cuanto a “Poema del fin”, es una hoja en blanco. La “lectura” pública consistía entonces en la repetición de un gesto: Gnedov levantaba la mano por encima de su cabeza y luego la bajaba y la lanzaba hacia la izquierda” [la traducción al español es nuestra. N. del T.].

El arte mimético privilegia la representación fiel de lo real, las vanguardias, el gesto que tiende, en sus formas extremas, a suplantar completamente el contenido. Es el gesto, entonces, el que confiere a la obra su valor artístico. El acento se desplaza de la obra al artista. Pero el gesto, que se efectúa en detrimento de la “verdad” representacional, pone en escena la autenticidad de la acción artística. Esta paradoja es ilustrada por el hecho de que las teorías de la muerte del autor están basadas precisamente en obras “gestuales” y no en aquellas en las que el narrador se borra detrás del universo creado.⁷ Ahora bien, el “qué importa quién habla”⁸ encuentra su límite en cuanto nos referimos al manuscrito para anclar el gesto. Pero, se nos objetará, no se trata de un autor físico; se trata de la función autor, que instaura una discursividad fuerte. Es cierto; sin embargo, el gesto está “firmado”. La paradoja es que el “poco importa quién habla” descansa en un gesto literario paradigmático (la prueba, el uso que de ella hace Foucault) y que los autores que contribuyeron a subrayar la desaparición del autor detrás del discurso literario son en general aquellos cuya firma más se destaca, seguidos naturalmente por una pléyade de imitadores.

Así, aunque la literatura pretendiera ser puro discurso, tropezaría en su camino con la *voluntad* de ser puro discurso, una voluntad que pasa necesariamente por una voz, por una pluma. Por supuesto, puede asimilarse el gesto al discurso, como sucede en cantidad de obras de arte contemporáneas. Sin embargo, esta asimilación no podría ser total, porque el gesto supone ante todo un actuar y es capaz, en teoría, de prescindir de comentario. La autorreflexividad del arte alcanza entonces su punto culminante, se vuelve radical, evacuando su dimensión referencial.

El “retorno” de la mimesis tiene una historia literaria como trasfondo, que ha experimentado todas las formas de equilibrio y desequilibrio posibles entre autenticidad y verdad. Más aun, interviene en un contexto en que la modernidad, y luego la posmodernidad, acostumbraron al lector y al crítico a deconstrucciones y puestas en escena de procedimientos, gestos todos ellos que instituyen la autenticidad del acto creador como valor supremo. El lector también conoce dispositivos en los cuales está directamente implicado, volviéndose coautor del

7 Sobre la muerte del autor, véase entre otros, Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, *La Mort de l'auteur*, 2019.

8 «‘Qu’importe qui parle ?’ En cette indifférence s’affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l’écriture contemporaine. L’effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l’essentiel n’est pas de constater une fois de plus sa disparition ; il faut repérer, comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s’exerce sa fonction» (Michel Foucault, 1994, p. 817). [“¿Qué importa quién habla?” En esta indiferencia se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea. La desaparición del autor se ha convertido ya en un tema cotidiano para la crítica. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que identificar, como lugar vacío –a la vez indiferente y limitativo–, los lugares en que se ejerce su función” (La traducción es nuestra. N. del T.)].

gesto. La búsqueda de verdad que anima el retorno de lo real en la literatura posmemorial no puede desligarse enteramente de esta historia de autorrepresentación y autorreferencialidad integradas ya en el edificio de la cultura.

LOS DISPOSITIVOS DEL “COMO SI”: LA CERTIFICACIÓN

Hemos identificado dos tendencias, entonces: la que se propone hacer creer en la verdad de la representación y la que exhibe la autenticidad del acto creador. En ambos casos, el dispositivo se encarga de producir una “certificación”: a través de procedimientos que apuntan a ratificar la conformidad de la representación con lo real o de procedimientos que ponen al lector o al espectador en contacto con el punto de emergencia de la obra, con su origen. Un breve recorrido de la historia de la certificación como tal, permite constatar que cuanto más se aleja de la literariedad, más válida resulta: el acta de interrogatorio, los minutos de un juicio, las crónicas médicas son algunos de los ejemplos de certificación a los que nuestra cultura atribuye más crédito. En ellos lo “real” parece poder captarse de algún modo en vivo, y el gesto está ausente.

En la jerarquía de lo que es digno de crédito en virtud de una certificación, vienen luego las escrituras o los discursos más personales: el diario íntimo, la correspondencia, el testimonio, constituyen un corpus de textos que supuestamente producen representaciones conformes a la verdad histórica al mismo tiempo que se fundan en la autenticidad del gesto (que, en el caso del testimonio, puede ser certificado a través de un juramento), pero se sitúan en un espacio cuya pertenencia a la literatura es tema de debate. El estrato siguiente se compone de gestos ficcionales, en los que la certificación se construye a través de dispositivos tales como, por ejemplo, el relato en primera persona que finge narrar una experiencia vivida, el manuscrito encontrado o el relato “encastrado”, la imitación de un documento. La credibilidad es función entonces del universo de creencias del lector en un momento dado.⁹

9 Constatamos por ejemplo que el relato de focalización cero aparece en la literatura en un momento preciso (en el siglo XIX) y que compite con el relato en primera persona hasta suplantarlo a menudo en un período determinado, en un género determinado, el de la novela. En la escritura, la certificación a través de la palabra individual de un narrador ha sido probablemente heredada de la literatura oral, de siglos de transmisión oral de relatos que, aun cuando remontan a tiempos inmemoriales, han generado credibilidad gracias a la transmisión de boca en boca de sus contenidos. El proceso de desaparición del narrador (contador) no dataaría entonces de la Primera Guerra, como lo sugiere Walter Benjamin (2001, p. 115), sino de mediados del siglo XIX, cuando el relato no focalizado comienza a producir una certificación más eficaz que el relato en primera persona, aunque ambos sigan coexistiendo. Esto, antes de que el relato en primera persona volviera con fuerza al campo literario, precisamente antes y después de la Primera Guerra Mundial, pero habiendo perdido ya su halo de verdad indiscutida. La novela de focalización cero desmanteló las creencias establecidas sobre la palabra producida por un yo, mostrando que un autor omnisciente puede saber más sobre el personaje que el personaje mismo y revelando, en el interior de ese yo, identidades plurales y

La literatura posmemorial, que también es una literatura posttestimonial, interviene en un espacio fuertemente marcado por la certificación producida en primera persona por los testigos de los desastres de la historia. No consigue producir esta certificación –y es lo que a menudo nos cuenta– destacando el gesto en detrimento de la referencialidad. Al mismo tiempo, muestra con frecuencia una realidad reconstruida (presentada como tal), y por consiguiente hace advenir, a pesar de todo, algo del acontecimiento del pasado. Como no guarda una relación directa con el acontecimiento, sino con sus huellas materiales (objetos, lugares, imágenes fotográficas), o inmateriales (relatos de testigos, memoria familiar), esta literatura desvía y revierte la relación autenticidad/verdad en la medida en que confiere al gesto toda su importancia (puesta en escena de la reconstitución) a la vez que mantiene el presupuesto realista (la realidad del acontecimiento al que se acerca). Renegociando en nuevos términos la tensión entre autenticidad y verdad, entre certificación y literariedad, participa en la construcción de un nuevo paradigma literario que ya no se disolvería en la clásica oposición entre lo referencial y lo no referencial y que compromete al crítico a abrir nuevas vías que se sitúan en el cruce de la literatura con otras disciplinas: antropología, historia, sociología, estudios memoriales, etc. Esta literatura posmemorial proteiforme recurre, como toda literatura, a un complejo mosaico de procedimientos que no es posible estudiar en el marco de este artículo, pero algunas de cuyas grandes líneas intentaremos describir.

LA INVESTIGACIÓN

Uno de los más poderosos resortes de esta literatura es la investigación. Realización literaria –podría decirse– del método que Carlo Ginzburg identificó para las ciencias humanas en su artículo “Señales. Raíces de un paradigma indicario” (1986), la investigación, inspirada en la novela policial, se sitúa a menudo en el tiempo largo de la historia familiar. Mezclando el gesto individual, la voluntad de exhumar un pasado oculto o lacunario, apunta a alcanzar la verdad de un microacontecimiento (al mismo tiempo que suele constatar un fracaso parcial). Más que imitar el gesto testimonial que exige la presencia del acontecimiento (el “yo estuve ahí” del testigo), la investigación emana precisamente de aquel que no estaba y cuenta su ausencia del acontecimiento y la imposibilidad de recuperarlo, instaurando un régimen de verdad basado en un gesto arqueológico.

La investigación vincula al narrador con el acontecimiento de una manera indirecta y no contingente: a diferencia del testigo, que se ve sorprendido en un

percepciones divididas. Por consiguiente, el yo deja de ser el candidato exclusivo para la revelación de la verdad, y aparece incluso como una conciencia parcial, en los dos sentidos del término, frente a un real que lo supera.

momento dado por un acontecimiento que supera su comprensión, es el propio buscador de huellas, por el contrario, el que emprende su indagación, aunque esta suela desarrollarse tras un encuentro fortuito o descubrimiento casual (fotografía, diario íntimo, cartas, objetos que pertenecían a alguien desaparecido). La contingencia resurge a través del lugar generacional que es el suyo y de las huellas que la historia familiar ha dejado en su propia vida; la indagación del pasado participa, en general, de una construcción de sí: la reapropiación de una herencia difícil y ocultada constituye un drama privado que abre el espacio de lo íntimo a una historia compartida. El dispositivo de la investigación preserva entonces la verosimilitud/veracidad (se describe lo que sucede “realmente”), a la vez que deja aflorar a la superficie las manchas blancas, lo nebuloso y la duda que contribuyen a la deconstrucción de la ilusión mimética. Asocia una actitud que pretende ser “objetiva” a una dimensión de subjetividad fuerte y consigue combinar los dos elementos situados en polos opuestos: la referencialidad/verdad (frecuentemente anclada en un panorama histórico), por un lado; la pregnancia del gesto, por otro. Y el gesto es lo que hace advenir una realidad que, sin la voluntad del buscador de huellas, seguiría siendo desconocida o incluso inexistente.

El resurgimiento de la investigación corresponde –es cierto– a preocupaciones contemporáneas de diverso orden. Es el modo por excelencia de construcción de saberes en disciplinas como la antropología o la sociología, a las que la literatura se ha acercado, y se generalizó en la vida cotidiana de los individuos a través de las investigaciones de *marketing*, pedagógicas o de otro tipo. También es el reflejo de una focalización actual sobre cuestiones de identidad en el mundo globalizado. La investigación es hija, entonces, de lo pluridisciplinario y de la multiculturalidad. En un plano puramente narratológico, la investigación se presenta como una síntesis de los dispositivos referencial y no referencial, habiendo integrado por un lado los aportes de las ciencias humanas –las que acabamos de nombrar, pero también la microhistoria–, y por otro lado las evoluciones de la novela moderna, con su deconstrucción de una “realidad objetiva” mediada por la percepción.

El dispositivo de la investigación es transnacional y se lo encuentra, con variantes, en las literaturas contemporáneas del mundo, desde los Estados Unidos, con *Los hundidos* de Daniel Mendelsohn (2007) hasta Rusia, con *El límite del olvido* (2011) de Sergei Lebedev, o el reciente libro *Memoria de la memoria* de María Stepanova (2020), pasando por Polonia, con *Una historia familiar del miedo* (2006) de Agatha Tuszyńska; España, con *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas; Alemania con *Austerlitz* (2001) de Sebald; Ucrania con *Tal vez Esther* (2015) de Katja Pertrowskaja. Estos son algunos de los ejemplos más conocidos de la literatura de investigación, pero esta ofrece hoy un vasto corpus que desdibuja los límites entre ficción

e historia, poniendo el foco en la manera como los escritores hacen suyos ciertos métodos históricos, como por ejemplo, Andrea Tompa en su *De la cabeza a los pies. Dos médicos de Transilvania*¹⁰ (2013), mientras los historiadores se abren a la escritura literaria con el objeto de desenclavar ambos campos, como Iván Jablonka en *La historia de los abuelos que no tuve* (2012) y, más recientemente, *Laëtitia o el fin de los hombres* (2016). Decir que se trata de investigaciones no basta, por supuesto, para describir los procedimientos a menudo complejos de estos textos que mezclan diferentes voces narrativas y superponen elementos de ficción y documentos. Lo cierto es que, aunque puede ser presentada como un retorno del referente, la investigación, gesto arqueológico necesario para recuperar la herencia escamoteada, es ante todo un descenso (o un nuevo ascenso) hacia una autenticidad perdida –lo vivido– anclado en una alteridad inalcanzable, puesto que está colocada bajo el signo de la desaparición. La literatura nos habla entonces de sí misma y el síndrome generacional –el lugar del narrador en relación con el testigo– resulta estructural, en la medida en que las modalidades de esta búsqueda de la verdad se ven condicionadas por la distancia temporal que separa al narrador del acontecimiento. Puede decirse que la investigación es una realización lúdica de una concepción de la obra de arte como desvelamiento de la verdad y acceso al ser (Heidegger, 1977), con la peculiaridad, propia de la literatura memorial, de que se abre sobre una “hiancia”, un núcleo ausente: la desaparición. A diferencia de la novela policial, la reconstitución de los hechos, de ser posible, no restaura el orden del mundo sino que contribuye a su desestabilización. Puede constituir una revelación, en cambio, para el narrador, una realización personal, el punto de partida de la obra, como en *El límite del olvido* de Lebedev, quien, al igual que en la *Búsqueda*, comienza allí donde la indagación termina, con la decisión de crear una obra. El narrador realiza progresivamente un descenso simbólico hacia los círculos concéntricos del infierno vivido por los muertos y de forma paralela penetra los arcanos de la verdad histórica: la investigación mima un movimiento de catábatia que, aunque suele estar desligado del imaginario religioso¹¹ (como en el caso del policial, que procede de la secularización de las sociedades europeas), no deja de vehiculizar una preocupación ontológica, su pretensión de capturar lo real controlando al mismo tiempo ese real a través del gesto.

EL TESTIMONIO

La posmodernidad –y esto es un lugar común– procede de una desontologización, de una carencia de ser. Al abolir la diferencia entre el original y

10 Tuve conocimiento de la existencia de esta obra gracias a la ponencia de Clara Royer en el coloquio “Juegos de historia”, Siena, mayo de 2019.

11 Pero no siempre: Mendelsohn, por ejemplo, escande su investigación con versículos bíblicos, Guirchovitch dialoga con Dios.

la copia (cabe recordar los olores sintéticos que el visitante de la exposición de *Los inmateriales*¹² es incapaz de distinguir de los naturales), poniendo en evidencia la dimensión discursiva de la construcción de las verdades científicas, la posmodernidad cuestiona la noción de origen o de fundamento y, por consiguiente, la noción misma de ser. Instaurando una referencialidad mediada –una secundariedad puesta en escena por su fundamental inconsistencia– la literatura actúa su propia muerte para afirmar más cabalmente su vitalidad. El diálogo con el testimonio forma parte de este juego en el que la literatura deja ver sus límites pero también los trasciende invalidando las herramientas de la crítica, atribuyéndose las prerrogativas metatextuales de esta última en una perspectiva de autoengendramiento.

El texto testimonial, que debe responder al criterio de verdad, implica una referencialidad fuerte, incluso absoluta (en la cultura europea moderna), como también la identidad que Philippe Lejeune (1996, p.15) postula entre autor, narrador y personaje. Si una de estas condiciones no se cumple, el decir testimonial se desmorona, como lo ha demostrado la suerte del libro *Fragmentos* de Wilkomirski (1998).¹³ Pero si los textos testimoniales sobre las violencias de masas responden a la exigencia formulada por Tzvetan Todorov (2007) con respecto a la literatura –la de ayudar al lector a “comprender la condición humana” (p. 84)– también poseen una particularidad que complejiza el equilibrio entre autenticidad y verdad. Por un lado, son portadores de una dimensión colectiva que el narrador toma a cargo (un sobreviviente, que habla en nombre de los que han desaparecido o de aquellos que por diversas razones no pueden tomar la palabra, o incluso de su comunidad de pertenencia, integra en su testimonio elementos de los que no ha sido directamente testigo); por otro lado, la fractura identitaria acontecida después de su travesía de la muerte hace que el sujeto hable de un lugar ausente, comunique paradójicamente una experiencia de su propia ausencia. El yo del testigo se vuelve habitáculo de estos dos parámetros: la pluralidad de las voces y la carencia ontológica. Referirse a esta palabra o apropiarse de ella permite a la literatura construir una referencialidad perseguida por su propia nada, operación mediante la cual se afirma como parte integrante de la cultura memorial confrontada a la vez con la multiculturalidad y con la cuestión de la desaparición (Jurgenson, 2015).

La puesta en escena del testimonio constituye, junto con la investigación (que se basa, puntualmente, en testimonios), uno de los puntos fuertes de la literatura posmemorial. Pueden citarse, entre los numerosos textos que recurren

12 La exposición tuvo lugar en el Centro Pompidou entre el 28 de marzo de 1985 y el 15 de julio de 1985.

13 Benjamin Wilkomirski (seudónimo de Bruno Grosjean/Dössenker) y autor de *Fragmentos, una infancia 1939-1948* (1998), pretende ser un sobreviviente de la Shoah y haber contado su propia experiencia. Obligado a reconocer su falso testimonio, su libro fue retirado de la venta en 1999.

a este procedimiento, las memorias de Maximilien Aue, criminal nazi ficticio de la novela *Las benévolas* de Jonathan Littell (2007) que se instituye como testigo de la Shoah, e incluso performa la postura de testigo históricamente fiable, según Susan Suleiman (2012). O bien *Jan Karski* de Yannick Haenel (2009), relato en el que se articulan, en tres partes, tres versiones del testimonio del resistente polaco: la versión basada en su entrevista con Claude Lanzmann en la película *Shoah* (1985), la que publica en 1944 con el título *Story of a Secret State* (Karski, 2010), y por último, una versión ficcional escrita en primera persona, en la que Haenel imagina lo que Karski piensa después de la guerra y donde atribuye en parte a los aliados –y en particular a los americanos– la responsabilidad de la matanza de judíos. O aun *Últimos testigos* (1985) y *El fin del “homo sovieticus”* (2015) donde, siguiendo un método ya experimentado en sus libros anteriores, Svetlana Alexiévich (premio Nobel de literatura en 2015), intenta conferir una dimensión coral (categoría que remonta aquí a lo trágico) a las catástrofes del siglo XX (guerra de Afganistán, masacres de civiles soviéticos perpetradas por los nazis, Chernóbil) o la perplejidad del hombre del común ante el acontecimiento histórico (el desmoronamiento de la civilización soviética). Dejando de lado las polémicas que han podido generarse a propósito de este uso del testimonio, que se entiende con frecuencia como una pretensión de suplantar al testigo y/o de confiscarle, de algún modo, la voz,¹⁴ digamos solamente que apunta a una forma de certificación basada en la fidelidad a la palabra de los desaparecidos (Yannick Haenel reivindica el papel de “testigo del testigo”; Jonathan Littell dedica su libro “a los muertos”), que indica al mismo tiempo al lector la distancia que media con esta palabra. Al igual que la investigación, este es un procedimiento que permite equilibrar autenticidad y verdad. De este modo Littell, al mismo tiempo que le da la palabra a un “testigo” que narra hechos históricamente probados, mina la credibilidad de su relato dotándolo de una personalidad inverosímil y contradictoria, a la vez clisé de nazi culto y criminal sádico incestuoso, asesino de sus padres, portador de todos los vicios posibles. Aunque conforme a la realidad histórica su propio relato es inverosímil, por el hecho de que se lo encuentra en todos los lugares emblemáticos de la Shoah, lo que es físicamente imposible. En *Cabezas invertidas* de Leonid Guirchovitch (1995), la investigación comienza en un momento en que el narrador, convencido de que su abuelo había muerto en una masacre en Ucrania, descubre que este había tocado en 1943 en una orquesta alemana. El misterio de esta salvación se elucida al final del libro, pero, a través de una referencia al cuento “El milagro secreto” de Borges (*Ficciones*, 1944), se presenta como una “prórroga” acordada al héroe condenado para que el libro pueda ser escrito. En *Últimos testigos* de Svetlana Alexiévich, el narrador se ausenta dejando al lector solo frente a la

14 Y que ha sido ampliamente analizado por los investigadores (Alexandre Prstojevic, Annette Wieviorka, Galia Ackerman, etc.).

masa de testimonios anónimos y descontextualizados, pero en *El fin del "homo sovieticus"* revela su procedimiento –una serie de entrevistas– explicitando la posición del narrador recolector de historias: dice de ella misma, en efecto, que es “una oreja”, pero una oreja cómplice. El subtítulo del libro, “Cuadernos de un cómplice”, no remite –es cierto– al mismo tipo de complicidad, sino a la culpabilidad de todos los soviéticos (lo que no ha dejado de indignar a algunos de sus lectores). La desestabilización provocada por el desmoronamiento del sistema en el hombre soviético, que veía sus valores destituidos y su marco de vida desrealizado de la noche a la mañana, se mimá de alguna manera a través del paso a la posmodernidad propuesta por el texto, que por otra parte se llama, en ruso, “*Second hand time*”.

Es probable que el “desvío” de la palabra autobiográfica, que consiste en hacer que se exprese en primera persona un testigo que describió además su experiencia en otros lados (Karski), o el autor ficticio de una narración póstuma, como por ejemplo *Cerca de Jedenew* de Kevin Vennemann (2008), sea una de las respuestas posibles a las cuestiones que plantea la representación literaria de la violencia extrema. La interioridad traumática –el trauma supone la persistencia de contenidos interiores vividos como externos por el sujeto– es una interioridad “con focalización externa”, tal como lo muestran algunos textos testimoniales que alternan la primera y la tercera persona (Shalamov, Borowski). Por otra parte, la literatura vuelve así a una de sus fuentes esenciales, la del reportaje ficcional. Después de todo, *Robinson Crusoe* (1719) es un relato en primera persona en el que se encontrarán pocas exploraciones de la subjetividad; su tiempo era el de los nuevos territorios. Se trata de una ficción inspirada en una historia real, la del escocés Alexander Selkirk, contada por Woodes Rogers, construcción mediada comparable a las que acabamos de mencionar aquí.

EL ARCHIVO: INTERIORIDADES DOCUMENTALES

Un cierto número de relatos ficcionales surge a partir del archivo y hace visible lo que llamaré una interioridad documental. Estos relatos, reescrituras o reinterpretaciones de un documento preexistente, complejizan la tríada identitaria autor-narrador-personaje a través de una puesta en abismo y de la adjunción de nuevos estratos e instancias narrativas. De este modo cambian radicalmente el régimen referencial de los artefactos utilizados, planteando como referente ya no la vivencia de los protagonistas, sino su reconstitución, es decir una representación, y por ende desrealizan lo vivido al tiempo que lo convocan para una autentificación ficticia de los hechos (esta vivencia es pura escritura, entonces, y por lo tanto la escritura, solo vivencia). Así es como Olivier Rolin en *El meteorólogo* (2015), David Foenkinos en *Charlotte* (2014), Yannick Haenel en *Jan Karski* (2009) se basan, respectivamente, en una correspondencia y un herbario descubiertos en el museo de los Solovki, en obras autobiográficas y testimoniales

escritas o pictóricas, y en el documental *Shoah* de Claude Lanzmann (1985). Más que poner en escena un dispositivo, cada una de estas tres obras lo vuelve visible. En *El meteorólogo*, la referencia a las fuentes es constante, y está integrada a los pasajes en los que el narrador “imagina” lo que sus fuentes no dicen: las dos instancias narrativas operan conjuntamente sin la mediación de las comillas, creando, aunque no se confundan, una interioridad múltiple. En la novela de Yannick Haenel, el dispositivo se expone en el nivel del paratexto (una nota a modo de preámbulo) y brevemente al comienzo de cada capítulo. En *Charlotte*, se lo explicita en la contratapa misma:

He intentado escribir este libro tantas veces. ¿Pero cómo? ¿Debía estar presente en él? ¿Debía novelar su historia? ¿Qué forma debía tomar mi obsesión? Empezaba, intentaba, abandonaba luego. No llegaba a escribir dos frases seguidas. Me sentía detenida en cada punto. Imposible avanzar. Era una sensación física, una opresión. Sentía la necesidad de pasar al renglón siguiente para respirar (Foenkinos, 2014).

La interioridad no es algo que se dé de entrada; se la construye en un movimiento arqueológico de apropiación de la huella que es también un movimiento de desprendimiento: la huella pertenece al patrimonio común. Los autores se apoderan en efecto de objetos gráficos (¿*Vida?* ¿*o Teatro?*), escriturales (*Mi testimonio ante el mundo*), cinematográficos (*Shoah*), lugares de producción del testimonio o de la construcción de sí, en su origen, pero que no por eso dejan de pertenecer hoy a una cultura memorial compartida. Se hace hincapié en el gesto creativo, que algunos perciben como algo escandaloso (la polémica entre Lanzmann y Haenel lo ha mostrado) y que constituye a veces el único “valor agregado” de la obra (la chatura redundante de *Charlotte* fue señalada por *Le Nouvel Observateur* (Caviglioli, 2014)). Sin entrar en un debate sobre la calidad de estas obras, reconocemos que están diciendo algo –pertinente o no– sobre la ficción misma, que afirma así su potencial ontológico a la vez que muestra su carencia ideológica, ya que la identidad “usurpada” (Karski) o “parasitada” (*El meteorólogo*) es tributaria del documento. La literatura se pone así en peligro, retomando el título de Todorov; juega con sus límites, pero también los esquiva. Los textos en cuestión parecen eludir el esquema según el cual un relato en primera persona daría necesariamente lugar a la focalización interna, con la notable excepción de *El extranjero* de Camus (1942).¹⁵ La profundidad archivística de los protagonistas los libera de su profundidad psicológica, a la cual se sustituye una identidad discursiva atravesada por una fuerte intertextualidad,

15 Véanse Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement* (1991) y Bernard Pingaud *Bernard Pingaud commente L'Etranger* (1992). Cabe recordar que el diálogo entre testimonio y literatura es un diálogo de ida y vuelta: es conocida la importancia que tuvo para Kertesz el dispositivo de Camus durante la escritura de *Ser sin destino*. Ver Clara Royer, Imre Kertész, “L'histoire de mes morts” (2017).

permeable a los debates críticos y filosóficos.¹⁶ El movimiento de catábasis no se efectúa aquí hacia la verdad de un acontecimiento, tampoco hacia los estratos ocultos de una subjetividad frente a dicho acontecimiento, sino hacia las dimensiones inexploradas del archivo. Podría pensarse que, contrariamente a la teoría deconstrucciónista de Derrida o a la teoría de la enunciación de Foucault, el archivo recobra aquí el estatuto de un lugar de autoridad al cual la literatura intenta referirse al apropiárselo, para aspirar, a su vez, de manera explícita y militante, a detentar una parte de la verdad dentro de la cultura. Más que una revuelta contra el predominio del documento –y por ende, contra la racionalidad occidental y lo que esta vehicula en términos políticos (la carga contra los aliados en el libro de Haenel, por ejemplo)–, estos textos proponen una negociación entre la versión dominante de la verdad y las verdades ficcionales alternativas; entre una cierta modestia ontológica de la literatura, que se sabe incapaz de producir un real, y una megalomanía de esta misma literatura, que sabe que no hay real fuera del relato. No puede hablarse verdaderamente de focalización interna en estos textos, en la medida en que la interioridad del protagonista es objeto de una constante reelaboración por parte del narrador. De este modo leemos en *El meteorólogo*:

Me gustaría imaginar, entonces, que Alexeï Fiédossiévitch pensó un día, recostado en la hierba como el Arseniev de Bounin: “¡Qué belleza conmovedora! Subirse a esa nube y salir volando, bogar en esas alturas pavorosas, en la inmensidad de los aires”. De hecho, a lo mejor lo pensó. Creo que la verdad es más simple, más prosaica, sin embargo: fue su padre quien le transmitió su vocación (Rolin, 2015, p. 25-26).¹⁷

La identidad del personaje se construye (como sucede en *Jan Karski*, por otra parte), a través de referencias literarias, del arsenal literario del autor. A falta de una “persona”, lo que se revela aquí es la literatura misma, su ser íntimo, verdadero teatro enunciativo. Tal vez sea la noción de teatro (donde la focalización interna es, de entrada, imposible), ese juego sobre lo interior/exterior en Charlotte Salomon, lo que ha dado origen a la empresa de Foenkinos, conduciendo a un texto en el cual, precisamente, la interioridad del personaje parece ausente, y que da lugar en cambio a una suerte de interioridad discursiva del narrador reducida a pura forma.

La cuestión de lo indecible, clisé que los discursos memoriales no pueden eludir (Jurgenson, 2009), ha incitado sin duda a los escritores a aceptar el

16 Véase la entrevista con Yannick Haenel realizada por Alexandre Gefen y Emilie Brière, 2012.

17 La traducción es nuestra (N. del T.) “J’aimerais imaginer, donc, qu’Alexeï Fiédossiévitch a songé un jour, allongé dans l’herbe comme l’Arseniev de Bounine: ‘Quelle bouleversante beauté! Monter sur ce nuage et s’envoler, voguer sur ces hauteurs effrayantes, dans l’immensité des airs’. D’ailleurs, peut-être l’a-t-il songé. Mais je crois que la vérité est quand même plus simple, plus prosaïque: c’est son père qui lui communiqua sa vocation” (Rolin, 2015, pp. 25-26).

desafío de encontrar maneras de decir lo imposible, lo que ha sido desde siempre la vocación de la literatura. La noción parojoal de “indecible”, que postula una realidad objetiva a la que la representación no puede acceder, se une aquí de algún modo a lo “imposible” de la literatura –y a su apuesta fundamental– que es la de asociar la referencialidad al gesto. Suplementar el archivo a través de una certificación ficticia constituye una respuesta a esta aporía.

LA PALABRA (POST-)COMPROMETIDA

El objetivo de conciliar lo inconciliable a través de una referencialidad autoengendrada recursivamente –en el sentido de que el gesto crea una representación que a su vez remite al gesto y así sucesivamente– se ilustra en la obra de Antonio Volodin (1998). Obra singular, no omite sin embargo ese *topos* del pacto testimonial que consiste en tomar la palabra en nombre y en lugar de los muertos, integrando sus voces en la propia voz. Por medio de numerosos seudónimos y multiplicación de instancias narrativas, se va creando de libro en libro una “comunidad de escritura” representada por “hombres y mujeres que después de años de guerrilla urbana, de violencia y de plomo, se encuentran en un mismo espacio carcelario” (Volodin, 1998, p. 9).¹⁸ Habitantes de territorios devastados, estos personajes funcionan como hipóstasis de la instancia auctorial y comparten con ella la responsabilidad del decir, volcando en ella sus muertes siempre suspendidas. El sujeto volodiano es así, ostensiblemente, múltiple, y llega a exponerse bajo la forma de listas de nombres (1998, p. 14), como en los memoriales dedicados a las violencias de masas o en el preámbulo a *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsyn (1973). Lo caracteriza el plural gramatical: “Los primeros días, Lutz Bassmann los pasó como todos nosotros, entre la vida y la muerte (...) Se sentaba frente a nuestros rostros demacrados y los miraba” (1998, pp. 9-10).¹⁹ Recordemos que Lutz Bassmann es uno de los seudónimos de Volodin. El “nosotros” exhibe de entrada su parte de artificio:

*He dicho nuestros rostros, entre nosotros, estábamos. Este es un procedimiento de la mentira literaria, pero que, aquí, juega con una verdad que acecha antes del texto, con una no-mentira inserta en la realidad real, en un lugar distinto de la ficción (p. 11).*²⁰

18 “... des hommes et des femmes qui après des années de guérilla urbaine, de violence et de plomb, se retrouvent dans un même espace carcéral”. La traducción del francés es nuestra (N. del T.).

19 “Les derniers jours, Lutz Bassmann les passa comme nous tous, entre la vie et la mort (...) Il s’asseyait en face de nos visages abîmés et il les regardait” (pp. 9-10). La traducción del francés es nuestra (N. del T.).

20 “J’ai dit *nos visages*, parmi *nous*, *nous étions*. C’est un procédé du mensonge littéraire, mais qui, ici, joue avec une vérité tapie en amont du texte, avec un non-mensonge inséré dans la réalité réelle, ailleurs que dans la fiction” (p. 11). La traducción del francés es nuestra (N. del T.).

Volodin se refiere a la palabra testimonial sobre el Gulag más que a la Shoah, en la medida en que, en él, la violencia de Estado es correlativa al duelo de la revolución y que el testigo ficticio, portavoz de los muertos, es por ello mismo el de un militarismo difunto. Su autor-narrador-personaje no es fiable, no es una “víctima inocente” sino un disidente asesinado por un régimen totalitario. Esta postura de fantasma militante ofrece la ventaja de un dispositivo que permite captar en directo la crítica, provocarla haciendo estallar el pacto auctorial.

De este modo, el acto creador en Volodin, que emana supuestamente de un espacio de encierro totalitario ficticio, se afirmaría sobre las ruinas de la civilización, en un paisaje apocalíptico que signa el desmoronamiento de toda esperanza de una acción común –especialmente la revolución– y, por ende, del humanismo europeo. Ocupa de manera radical y violenta el lugar mismo de la reflexión sobre la destrucción de lo humano acaecida en el siglo XX, desrealizando la experiencia de las víctimas (como Littell desrealiza la experiencia del verdugo) al mismo tiempo que la universaliza, extendiéndola al conjunto de la cultura europea, adelantándose al investigador, cuyas herramientas forjadas para pensar la representación de la violencia corren el riesgo de estrellarse contra el edificio de la literatura posexótica, entre otras razones porque se lo acorrala en un dispositivo construido para simular una postura militante, y porque de entrada el lugar que se le asigna está entrampado:

Si se quiere reflexionar sobre los valores del post-exotismo, se puede optar entre dos actitudes: la primera es intenta leer, analizar, descubrir, amar o detestar el post-exotismo a partir del mundo oficial; es un método de análisis que postula por principio la existencia de un centro y una periferia, y que intenta mostrar con toda naturalidad la extrañeza del post-exotismo, su marginalidad. La segunda opta por observar el post-exotismo desde dentro, sin preocuparse del resto (...) Se entiende con los narradores y narradoras (...) Esta segunda actitud da origen a los que los escritores post-exóticos llaman lectores y lectoras “simpatizantes” (Volodin, 1998, p. 389).

El dispositivo exige que el lector pruebe su compromiso, validando la interioridad plural (narradores y narradoras, hipóstasis del autor) a través de su adhesión “simpatizante”, sin lo cual queda relegado a los espacios oficiales y, por ello mismo, asignado a una visión obsoleta de la literatura, puesto que –como se sabe– el posmodernismo ha abolido la separación entre centro y periferia.

El proyecto posexótico puede ser considerado también desde la perspectiva de lo testimonial. Una de las preguntas que se formula a los testigos de violencias, expuesta entre otros por Varlam Shalamov (2007), es la de la lengua: contar la experiencia en la lengua de los campos volvería incomprensible el relato para el lector que no estuvo allí; contarla en la lengua del lector, la volvería inauténtica. La palabra del testigo se elabora en este entre-dos, consciente del “desajuste” y en busca de una lengua extranjera en el interior de la propia lengua para volver

visible una interioridad “extranjera”, objetivo que también se propone Volodin. La violencia es “exótica”, pero el posexitismo, en su diálogo con los múltiples “post” de nuestra cultura, nos dice que el narrador se sitúa en un “después”: no se trata de la supervivencia del testigo, sino de la literatura misma frente a la deconstrucción que ella opera.

DIÁLOGOS

Las obras dialogan así con un corpus no ficcional: por un lado, la literatura testimonial –textos referenciales escritos en primera persona–, por otra parte, la historia, la historiografía y su material inicial, el documento de archivo –real o inventado– integrado a veces en la obra. El movimiento por el cual el texto literario opera con el material historiográfico o archivístico no es probablemente distinto del que lleva a ciertos historiadores (como por ejemplo, Iván Jablonka) hacia formas de escritura literaria.²¹ El debate sobre la dimensión narrativa de los trabajos de los historiadores, que remonta a la famosa controversia entre Carlo Ginzburg y Hayden White, ha dejado por sentada la evidencia de que el texto de un historiador no refiere directamente al mundo real sino que pasa por la mediación del archivo (Ricœur, 2000, pp. 165-369); dicho de otro modo: que el estatuto ontológico del texto literario y el de los trabajos de los historiadores son equiparables, como son equiparables los procedimientos de construcción de la verdad.

Las ficciones interactúan, por otra parte, con ese otro tipo de textos no ficcionales que son los trabajos críticos. Más o menos explícito según las obras, este diálogo genera una forma de metalepsis (en el sentido de Genette (1972, p. 243), una inversión de temporalidades: la anterioridad de la obra en relación con la crítica, la dependencia de la crítica para con su objeto, quedan cuestionadas cuando la obra anticipa su recepción o incorpora enunciados exegéticos, o incluso cuando interpela al comentarista. El componente metatextual de los relatos contemporáneos que integran una parte reflexiva sobre su propia emergencia, conduce ciertamente a los autores a apropiarse de la palabra crítica, indisoluble en adelante del dispositivo ficcional. La literatura, por otra parte, siempre tendió a revestir su morada con los espejos que le tendían los críticos. Preocupada por neutralizar los esquemas destinados a capturarla, los desactiva poniéndolos en escena, haciéndolos pasar de fuentes secundarias –lo que suelen ser– a fuentes primarias, transformándolos en una parte de sí misma. Esta “ingestión” de procedimientos críticos termina por agotarlos. Entre los candidatos a la deconstrucción se encuentra la separación entre referencialidad y no referencialidad que estructura la historia de la literatura desde el Romanticismo

21 Este movimiento, que lleva a los historiadores a ocupar nuevamente el ámbito literario, contribuye a reontologizar la literatura. Véase Sabina Loriga, *Petit X, de la biographie à l'histoire* (2010).

y de la cual ciertos estudios recientes buscan liberarse. Las obras que incomodan (o que quieren hacerlo) convocan esta separación tanto para reactualizarla como para invalidarla, en un intento tal vez de terminar con la posteridad del Romanticismo –porque la literatura sigue soñando con una renovación radical– lo que las ancla aún más profundamente en su huella.

Como ejemplo de metalepsis, citemos la aparición repentina del autor en la novela *Schubert en Kiev* de Leonid Guirchovitch (2005). A cargo de un narrador omnisciente, esta novela destaca el referente (borrando en un primer momento el gesto creador): el lector queda inmerso así en Kiev bajo la ocupación alemana, sin sentir la presencia de una mediación entre él mismo (“fingimiento lúdico compartido”) y los acontecimientos. Ahora bien, esta elección se presenta como “la muerte del autor”: ya no hay judíos en esta ciudad de Kiev (tampoco el autor, entonces), puesto que murieron en Babi Yar. Un último efecto sorpresa resucita, sin embargo, al autor-narrador: nos enteramos de que el texto ha sido escrito por uno de los personajes, apenas evocado en el transcurso del relato precisamente porque estaba escondido. El lector percibe entonces, de manera retrospectiva, las vacilaciones enunciativas: las reflexiones de ciertos personajes se deslizaban, imperceptiblemente, hacia el comentario de autor, como los cuadros de lo real se incorporan al sueño en el momento del adormecimiento.

Esta transformación del autor muerto en judío escondido echa luz sobre los ecos que las representaciones de la violencia extrema hacen resonar en lo más profundo de la literatura. La reflexión sobre los procedimientos utilizados por la literatura posmemorial debe ampliarse a una reflexión sobre la literatura en cuanto tal, a la manera como esta se ve y se piensa a sí misma.

LA CUESTIÓN DEL SER

Este breve panorama está lejos de agotar la diversidad de los dispositivos y la complejidad de los desafíos; tampoco ha permitido detenerse en la hibridez de estos textos²² o la intrincación de los procedimientos.

Ya sea que se disfraz de testimonio en sentido amplio (carta, confesión, relato de viaje), que proceda por investigaciones o que suspenda la mediación pseudotestimonial (en este caso, el lector es el testigo directo de los acontecimientos); ya sea que intente borrar la instancia de la escritura (efecto de inmersión en la realidad) o que la ponga en escena ostentosamente, recordando la dimensión imaginaria de los acontecimientos representados; ya sea que pretenda ser mimética o que rompa con los procedimientos tradicionales, la ficción se encuentra de un modo u otro confrontada con la “verdad” –adecuación entre el decir y lo real– que, en nuestra cultura, está vinculada con el ser. Ya

22 Véase en particular el *dossier* “Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine”, dirigido por Aurélie Barjonet, Luba Jurgenson, Philippe Mesnard (2017).

sea que la verdad, en cuanto “cualidad trascendental del ser”, se confunda con este último, o que se la conciba como una entidad de lenguaje, la ficción asume una responsabilidad en relación con ella (a veces para exhibir escandalosamente su no adecuación con lo real), dato esencial para los textos sobre las violencias de masas recientes, sobre las cuales el lector del común posee o cree poseer un saber mínimo que le permite evaluar la veracidad de los hechos descritos y, por ende, la verdad de las aserciones.

Si la literatura no puede ser considerada un “reflejo” de lo real, puede considerársela en cambio como espejo de sí misma, no en el sentido de que se encontraría en ruptura con el mundo y encerrada en su propio universo, sino en la medida en que la representación de lo real está condicionada en ella por la manera en que percibe su relación con el mundo. Para pensar los desafíos de la representación, sería posible entonces desplazar el acento del papel de la literatura en la Ciudad, cuestión que suscita legítimamente inquietudes –recordemos, entre los numerosos libros que abordan este tema, *La literatura en peligro* (2007) de Tzvetan Todorov²³– hacia la dimensión ontológica que se da a sí misma –explorada, entre otros, en *La novela y el sentido de la vida* de Dominique Rabaté (2010)–. La interrogación ya no descansa entonces en “lo que la literatura puede hacer” sino más bien en “lo que la literatura es”. La cuestión ontológica, que remonta a Platón, debe ser disociada de la cuestión de la referencialidad y la performatividad –representación y gesto– y podría enunciarse de la siguiente manera: ¿en qué medida un texto literario tiene un ser en cuanto tal?, ¿en qué medida es un objeto del mundo al igual que los otros objetos? Las ficciones contemporáneas de la violencia ofrecen una nueva perspectiva sobre la manera como la literatura, de modo distinto al de las otras artes, reivindica su porción de ser –y esto incluso (¿o sobre todo?) cuando, siguiendo su vocación íntima, se confronta con su no-ser–.

La ficción contemporánea de la violencia se elabora a partir de una carencia de experiencia y, en tal sentido, como deuda en relación con el testimonio: dado que sus autores no han vivido los acontecimientos que ponen en escena, no pueden pretender validar su decir a partir de la autoridad del “yo estuve ahí” del testigo. Por consiguiente, el documento de archivo, la fotografía, la imagen filmica se interponen entre el narrador y el texto y ofician como certificación ficcional. La ficción exhibe así su fracaso en apropiarse el ser de lo vivido y se ubica en una suerte de nostalgia de este, en el duelo del testigo ya indefectiblemente desaparecido, más acá de la captura de los hechos en el decir. Tiene una “deuda ontológica” con el relato directo de la experiencia. Pero puesto que lo vivido, legado por las violencias de la historia, está también atravesado por el no

23 Pero también *L'Adieu à la littérature* de William Marx, *Tombeaux de la littérature* d'Alexandre Gefen, *Fins de la littérature* de Dominique Viart y Laurent Demanze.

ser y la falta de sujeto, la literatura le acuerda a su vez un plus ontológico y, de este modo, se afirma como dispensadora de ser.

Esta aporía y, en algún sentido, su resolución, se sitúa en el plano de la negociación entre la verdad de la representación y la autenticidad del gesto. En cuanto imitación, la representación es del orden del no ser (al menos en la acepción platónica), mientras que el gesto está anclado en lo real de la vida. Pero, a la inversa, la explicitación del gesto pone barreras a la creencia del lector, desrealiza su experiencia de inmersión mientras que, por el contrario, la representación apunta a lo que se nos escapa y le da vida.

Se trata, por otra parte, de volver a una cuestión tan antigua como la literatura misma, lo que nos permite concluir con unas bien conocidas líneas de Madame de Staël (1879) [1813]:

Los temas históricos cultivan el talento de una manera muy diferente a los temas de invención; pero tal vez sea necesaria aún más imaginación para representar la historia en una tragedia, que para crear a voluntad las situaciones y los personajes. Alterar fundamentalmente los hechos al trasponerlos en un escenario produce siempre una impresión desagradable; uno espera la verdad y queda penosamente sorprendido cuando el autor la sustituye por una ficción cualquiera que tuvo a gusto elegir: la historia, no obstante, debe tener un arreglo artístico para producir un efecto en el teatro, y hay que reunir a la vez, en la tragedia, el talento de pintar lo verdadero y el de volverlo poético (...) La poesía fiel hace resplandecer la verdad como los rayos del sol los colores, y da a los acontecimientos que esboza el brillo que las tinieblas del tiempo les habían arrebatado (pp. 284-287).²⁴

Traducido del francés por Cecilia González

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Asholt, W. y Dambre, M. (Dirs.). (2010). *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.

24 La traducción es nuestra (N. del T.) “Les sujets historiques exercent le talent d'une toute autre manière que les sujets d'invention ; néanmoins il faut peut-être encore plus d'imagination pour représenter l'histoire dans une tragédie, que pour créer à volonté les situations et les personnages. Altérer essentiellement les faits en les transportant sur la scène, c'est toujours produire une impression désagréable ; on s'attend à la vérité, et l'on est péniblement surpris quand l'auteur y substitue la fiction quelconque qu'il lui a plu de choisir : cependant l'histoire a besoin d'être artistement combinée pour faire effet au théâtre, et il faut réunir tout à la fois, dans la tragédie, le talent de peindre le vrai et celui de le rendre poétique. ([...]) La poésie fidèle fait ressortir la vérité comme le rayon du soleil les couleurs, et donne aux événements qu'elle retrace l'éclat que les ténèbres du temps leur avoient ravi” (De Staël, (1879 [1813]), pp. 284-287).

- Barjonet, A., Jurgenson, L. y Mesnard, Ph. (Dirs.). (2017). Enquête sur la littérature mémorielle contemporaine. *Mémoires-en-Jeu*, 5, 41-105.
- Blanckeman, B. (2002). *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris: Précrite éditeur.
- Bakhtine, M. (2002). *Проблемы поэтики Достоевского, Собрание сочинений в 7ми томах* [Problèmes de la poétique de Dostoïevski], Moscú, Izayki slavjanskoj kul'tury [Langues de la culture slave], t. 6. Traducciones francesas: *Problèmes de poétique de Dostoïevski*, traducido por Guy Verret (1970). Lausanne: l'Âge d'Homme; *La Poétique de Dostoïevski*, traducido por Isabelle Kolitcheff (1970). Paris: Le Seuil.
- Benjamin, W. (2001). *Œuvres III*. Paris: Gallimard.
- Borowski, T. (1992). *Le monde de pierre*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Brière, E. y Gefen, A. (2012). Entrevista a Yannick Haenel. Recuperada de <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rccfc/article/view/fx06.15/720>.
- Caviglioli, D. (2014). *Après le Renaudot, le Goncourt des Lycéens. David Foenkinos est le grand vainqueur de la saison littéraire. Avec un roman assez détestable*. Recuperado de https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141118_OBS5400/charlotte-le-probleme-avec-foenkinos.html
- Coleridge, S.T. (1983). *Biographia Literaria* [1817]. En *The Collected Works* (Tomo VII, Vol. 2). Princeton: Princeton University Press.
- Compagnon, A. (2000). Brisacier ou la suspension d'incrédulité. *Fabula*. Recuperado de https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/222.php
- Coquio, C. (2015). *Le Mal de vérité ou l'Utopie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.
- De Staël, G. (1879 [1813]). *De l'Allemagne*. Paris: Garnier frères.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard.
- Foenkinos, D. (2014). *Charlotte*. Paris: Gallimard.
- Ginzburg, C. (1986). Spie. Radici di un paradigma indiziario. En *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (pp. 158-193). Torino: Einaudi.
- Gefen, A. (Dir.). (2009). *Tombeaux de la littérature. LHT*, 6. Recuperado de <https://www.fabula.org/lht/6/>
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: du Seuil.
- Gnedov, V. (2015). *Поэма конца* [El poema del fin]. En *Смерть искусству [Muerte al arte]*. San Petersburgo: Peterburgskij glašataj.
- Guirchovitch, L. (1995). *Обмененные головы* [Têtes inverties]. Moscú: Tekst. [Traducción al francés de Luba Jurgenson. Lagrasse: Verdier, 2007].

- Guirchovitch, L. (2005), «*Вий*, вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя
- [Vii, ciclo vocal de Schubert con texto de Gogol]. Moscú: Tekst. Traducido al francés por Luba Jurgenson: *Schubert à Kiev*. Lagrasse: Verdier, 2012].
- Haenel, Y. (2009). *Jan Karski*. Paris: Gallimard.
- Haenel, Y. (2009). *Jan Karski*. Paris: Gallimard
- Heidegger, M. (1977). *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Gesamtausgabe [El origen de la obra de arte]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Jeannelle, J.-L. y Bionda, R. (2019). *La Mort de l'auteur. LHT*, 22. Recuperado de <https://www.fabula.org/lht/22/>
- Jurgenson, L. (2009). L'indicible: outil d'analyse ou objet esthétique. *Protée*, 37(2). *Avec le génocide, l'indicible*, Michael Rinn (Dir.), 9-19. Recuperado de <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2009-v37-n2-pr3490/038451ar/>
- Jurgenson, L. (2015). La question du silence dans les discours critiques sur les représentations de la Shoah. Cédille, *Revista de estudios franceses, Monografías* 5. Recuperado de <http://cedille.webs.ull.es/>
- Karski, I. (2010 [1944]). *Mon témoignage devant le monde*. Paris: Robert Laffont.
- Kundera, M. (1986). *L'Art du Roman*. Paris: Gallimard.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah* [Documental]. Francia.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris: Le Seuil.
- Litell, J. (2007). *Las benévolas*. Barcelona: BA Libros.
- Loriga, S. (2010). *Petit X, de la biographie à l'histoire*. Paris: Le Seuil.
- Marx, W. (2005). *L'adieu à la littérature*. Paris: Minuit.
- Pingaud, B. (1992). *Bernard Pingaud commente L'Etranger*. Paris: Folio-Gallimard.
- Rabaté, D. (1991). *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti.
- Rabaté, D. (2010). *Le roman et le sens de la vie*, Paris: José Corti.
- Riboulet, M. (2012). *Les œuvres de miséricorde*. Lagrasse: Verdier.
- Ricoeur, P. (1992). Le retour de l'évènement. En *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée* (Tomo 104, 1) (pp. 29-35).
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Deuxième partie « Histoire/Epistémologie »). Paris: le Seuil.
- Rogers, W. (1716). *Voyage autour du monde, commencé en 1708 et fini en 1711*. Amsterdam: Ed. Chez la Veuve de Paul Marret, dans le Beurs-ftraat à la Renommée.
- Rolin, O. (2015). *Le météorologue*. Paris: Le Seuil.
- Royer, C. y Kertész, I. (2017). «L'histoire de mes morts» : Essai biographique (pp. 123-128). Arles: Actes Sud.

- Shalamov, V. (2007). *Relatos de Kolyma*. Barcelona: Minúscula.
- Suleiman, S. (2012). La performance du bourreau: Comment lire Les Bienveillantes? En L. Jurgenson y Prstojevic, A. (Dir.), *Des Témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Paris: Petra.
- Todorov, T. (2007). *La Littérature en péril*. Paris: Flammarion.
- Vennemann, K. (2008). *Cerca de Jedenew*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Viart, D. (2002). Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain. En Braudeau M. P. Lakis, J. P. Salgas y D. Viart, *Le Roman français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires étrangères.
- Viart, D. y Vercier, B. (2005). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.
- Viart, D. y Demanze, L. (Dir.). (2012). *Fins de la littérature* (Tome I *Esthétique et discours de la fin*, Tome 2 *Historicité de la littérature contemporaine*). Paris: Armand Colin.
- Volodin, A. (1998). *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris: Gallimard.
- Wilkomirski, B. (1998). *Fragments, une enfance 1939-1948*. France: Loisirs.

CRISIS DE LA CULTURA Y NUEVOS REGÍMENES DE NARRATIVIDAD

Alexandre Prstojevic
INALCO, Paris

LA CRISIS DE LA LITERATURA

En *El adiós a la literatura*, libro que se editó en 2005 y en pocos años pasó a ser un clásico de la historia literaria, William Marx se interroga sobre la desvalorización de lo escrito, cuyos signos observaba a su alrededor. La literatura ya no atrae, afirmaba. Ha dejado de ser el espacio privilegiado en el que se afrontan las ideas, se revela el espíritu de un tiempo y la identidad de una cultura. Laboratorio de una modernidad a la que condujo a su grado más alto de refinamiento estético entre los siglos XVIII y XIX, va muriendo en una época que ha elegido otros astros para orientarse en lo incierto de la existencia. Este *weltschmerz* fin de siglo se propagó rápidamente en la república de las letras: dos años después de la publicación de *El adiós a la literatura*, Tzvetan Todorov, padre de la narratología francesa, publicaba un breve ensayo titulado *La literatura en peligro* (2007) en el que abogaba –refiriéndose a la recepción de las obras de ficción y no sin cierto espíritu de contradicción– por el retorno a una forma de humanismo que privilegiara el análisis de contenido, la enseñanza moral y ética, frente a la delectación de la forma que había sido, desde los años 60 y la ola del estructuralismo, el principal objeto de los estudios literarios. El mismo año (2007), Antoine Compagnon, alumno de Roland Barthes y Julia Kristeva, cuyo libro *La segunda mano o el trabajo de la cita* (1979) había contribuido al auge de la teoría francesa en los años 70, titulaba su lección inaugural del Collège de France: *La literatura: ¿para qué?* como si en los tiempos posmodernos el arte ya no fuera una evidencia. Esta cuestión fue retomada luego por los autores más

representativos de la teoría francesa: Alexandre Gefen (*Tombeaux de la littérature*, 2009), Jean-Marie Schaeffer (*Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, 2011), Dominique Viart (*Fins de la littérature: esthétique et discours de la fin*, 2012).

Hace tiempo que la inquietud presente en estos escritos ha dejado de ser un simple signo de dandismo culto, hasta tal punto resulta evidente que la mutación actual de la literatura no señala el rumbo natural aunque doloroso del arte, sino un final de vida. Si no se trata de anunciar la muerte del relato en cuanto tal, se trata en cambio de constatar el agotamiento de una manera de escribir y de concebir la existencia humana que el siglo XX consideró la sustancia misma del sentimiento poético. Este era producto de un aparato conceptual heredado de la modernidad, en particular del pensamiento de Nietzsche quien, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), hizo del paradigma estético el fundamento universal del arte. De combate hegeliano de ideas formulado en un lenguaje transparente, la literatura pasó a ser un hecho esencialmente estético destinado a suscitar placer tanto como a estimular la razón. Esto explica la admiración de ciertos escritores por la música, modelo y ejemplo último de la forma pura, la efervescencia de la prosa en el cambio del siglo, cuyas figuras faro fueron Virginia Woolf, James Joyce o Marcel Proust, los experimentos surrealistas de un André Breton o la escritura neonovelesca de un Claude Simon después de la Segunda Guerra Mundial. Durante el siglo que va de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* hasta las *Las Geórgicas* (1981), la estética entendida ya no en el sentido antiguo de la conformidad a las reglas de la retórica, sino como búsqueda de la eficacia emocional –de lo sublime de lo ordinario, en alguna medida– habrá regido la evolución de la literatura occidental. Fue tanto el motor de su desarrollo como el principio de su debilitamiento, dado que la pasión de la forma desvió la escritura hacia placeres refinados que fueron progresivamente alejándose de las realidades de la vida. Esta lectura del pasado, cuyo argumento fue formulado de manera brillante en la obra de William Marx, permite captar la paradoja seminal de la modernidad: *la noción de literatura, que se afirma en la segunda mitad del siglo XIX, lleva en sí el germen de su propio fin*.

Desde los años 1970, sin embargo, un nuevo paradigma parecióemerger en el campo de las artes visuales y plásticas, para afectar luego, aunque de manera menos espectacular, el de las letras. Ya se trate de las cajas *Brillo* de Andy Warhol –simples cajas de mercadería expuestas en una galería de arte– o del cuento “Los perros y los libros” de Danilo Kiš –copia integral, en realidad, de un documento histórico que data de 1320–, la relación entre lo real y la imaginación –y por ende la mimesis, la *aesthesia*, la ficción y la originalidad– vuelve a ponerse a prueba. Para resolver el enigma de estos objetos convertidos en *obras*, el filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Danto propone, en *La transfiguración de lo banal* (1981), considerar como criterio esencial del arte la *intención que*

ha presidido el desplazamiento fenomenológico (exponer un objeto de la vida cotidiana en una galería de arte, convertir un extracto de archivo histórico en texto literario). Sustrae así a este último del ámbito de lo estético y favorece su apertura a la razón filosófica. En *Después del arte* (1997) observará, por otra parte, que el arte se vuelve filosófico en el momento en que solo una decisión intelectual puede determinar lo que es o no es arte. Se trata aquí de abandonar el antiguo sistema caracterizado primero por la concepción clásica de la poesía como conformidad a una *doxa* insuperable, y luego, a partir de la querella de los Antiguos y los Modernos, más particularmente en el siglo XIX, por la antinomia ideal entre genio absoluto y el *savoir faire* adquirido en la prueba de la escritura. Este desplazamiento del punto de vista, que se convierte en algo exterior a su propio espacio de pensamiento durante el siglo XX –la definición de la literatura se formula en adelante a partir de una razón extraliteraria–, explica la sensación de final que experimenta hoy la academia. Lejos de ser el síntoma de un pasatismo reaccionario, es la expresión de la incredulidad que los estudiosos formados bajo el “antiguo régimen” experimentan ante una concepción del arte tan radical. Y mucho más si se tiene en cuenta que el paradigma “filosófico” va acompañado de importantes cambios en el plano social.

Los años 1970-1980 asisten de hecho al auge del movimiento posmoderno, que desbordó con creces el ámbito artístico. La sociedad occidental se ve enteramente afectada por el número de reivindicaciones sobre el estatuto de la mujer, la cuestión del género y la sexualidad, la atención creciente acordada a las minorías étnicas, el cuestionamiento de la naturaleza y los usos del saber, la interrogación sobre el lugar de Occidente en una economía mundial en plena mutación. Las consignas de la nueva generación son: descentramiento, margen, deconstrucción. Sus ídolos: Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault. En *La condición posmoderna* (1979), Jean François Lyotard expone la lógica de estos cambios y anuncia el cercano fin de los “grandes relatos” explicando en particular la metamorfosis de la relación entre ideología, saber y cultura “después de las transformaciones que afectaron la reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir de finales del siglo XIX” (p. 9).¹ Más de un lector considera *La condición posmoderna* como un discurso sobre la salida de la Historia, mientras que su apuesta fundamental es la de revelar la ruptura ideológica que subyace a la descalificación de las principales conquistas de la modernidad. El relato que Lyotard hace de su destrucción es tan conmovedor que cabe preguntarse si el verbo de este evangelio de la posmodernidad no revela

1 “Este estudio tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición ‘posmoderna’ (...) designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán estas transformaciones en relación a la crisis de los relatos” (Lyotard, 2000 [1979], p. 9).

en realidad la desesperación de un hombre que sigue siendo fiel a los valores del mundo que lo ha formado y en cuya orilla todavía se encuentra. Su pluma fija definitivamente el nacimiento de una nueva barbarie: el fin de la moral del conocimiento (“El saber es y será producido para ser vendido (...), deja de ser en sí mismo su propio fin ...” (p. 16)), pero también la desaparición de la universidad independiente, de la relación maestro-discípulo, de la ciencia separada de los intereses bursátiles, del respeto de la tradición y, con ella, de la idea de transmisión. Escribe Lyotard:

... las universidades y las instituciones de enseñanza superior son de ahora en adelante solicitadas para que formen sus competencias, y no sus ideas: tantos médicos, tantos profesores de tal o cual disciplina, tantos ingenieros, tantos administradores, etc. La transmisión de saberes ya no aparece como destinada a formar una élite capaz de guiar a la nación en su emancipación; proporciona al sistema los “jugadores” capaces de asegurar convenientemente su papel en los puestos pragmáticos de los que las instituciones tienen necesidad (p. 90, el subrayado es nuestro).

La cultura es un campo de ruinas sobre las cuales se levanta un sistema enteramente nuevo, posideológico y poshumanista, insensible al progreso, interesado por el valor exclusivamente mercantil de la ciencia. Apoyándose, en el plano social, en un proceso de disgregación, puesto que el principio de unidad nacional y de asimilación que en Francia designa el término “republicano” se ve remplazado hoy por el multiculturalismo, esta revolución favorece la aparición de un movimiento internacional, común en todo caso al Occidente desarrollado, que ha instalado progresivamente la memoria colectiva en el lugar de la Historia. El relato histórico “oficial” –transmitido por la escuela y sostenido por las instituciones del Estado– coexiste con una memoria plural procedente de grupos a menudo considerados minoritarios o marginales. Se cuenta así la Primera Guerra Mundial desde el punto de vista de los soldados rasos, la guerra civil española, a partir de la perspectiva de los combatientes republicanos (o sus descendientes) reducidos a silencio bajo el régimen de Franco; la Segunda Guerra Mundial es presentada sobre todo a partir del prisma de la persecución de los civiles, especialmente judíos; la descolonización, explicada por los antiguos colonizados. En el plano literario, este fenómeno favorece el desarrollo de los géneros íntimos y no ficcionales –biografías, testimonios, estudios sociológicos– que hasta ahora oficiaban como auxiliares de la investigación universitaria, y que están suplantando la historiografía académica en el espacio público.

Desde este contexto de mutación radical conviene leer la “crisis” actual de la literatura y el persistente sentimiento de final que constituye su sustrato. La congruencia de los dos movimientos –el abandono del ideal científico moderno y su corolario: la destitución de la historiografía en cuanto vector principal de la conciencia de la época– contribuye a vaciar de sentido nuestro hábitat

intelectual. Reduce progresivamente el lugar otorgado a la historia académica y vuelve contra ella misma la concepción moderna de la literatura, generando la impresión de un vacío que una modesta parte de la producción novelesca actual intenta colmar.

EL RELATO HÍBRIDO O EL FIN DE LO AUTOTÉLICO

Volvamos una vez más a la obra de Lyotard: en 1979, comenzaba su “informe sobre el saber” acercando la cuestión de la posmodernidad a la de la “crisis de los relatos” porque, afirmaba, las sociedades occidentales estaban atravesadas por la duda y la incertidumbre. La experiencia histórica de la “Edad de los extremos” –término con el que Eric Hobsbawm designaba el siglo XX– contribuyó sin duda a desarrollar el rechazo de los discursos legitimadores que, según el filósofo francés, habían entrado en un período de declive radical. El hombre occidental se le aparecía entonces bajo los rasgos del viejo sabio impasible frente a la ciencia, la sociedad, la economía o la política. En aquellos años posinsurreccionales que habían soñado con un mundo nuevo, fraterno, de izquierdas, atisaba los primeros signos de la letargia que marcaría el final del siglo. “¿Dónde puede residir la legitimidad después de los metarrelatos?” (p. 10) se preguntaba, como si quisiera, a través de esta fórmula lapidaria, significar a sus contemporáneos lo contrario de lo que estos eran capaces de ver en ella: la imposibilidad fenomenológica para el hombre de existir históricamente fuera del principio de creencia.

Cuarenta años más tarde, hay que constatar que los metarrelatos no han desaparecido y que el optimismo de los años setenta era en realidad la apariencia que había elegido el espíritu de la Historia para manifestarse en un momento de transición, que en lugar de la tan esperada tabla rasa de las ideologías advino un sistema económico, político y cultural de proporciones planetarias que el posmodernismo, si intentó saltar de manera definitiva la herencia de la modernidad, no fundó ninguna era verdaderamente superior en el plano de las ideas; que en el nivel artístico, por fin, para retomar la célebre fórmula de Fredric Jameson (2007), fue la “lógica cultural del capitalismo tardío” la que se impuso. La naturaleza de este cambio recuerda el mecanismo descrito a comienzos de los años veinte del siglo pasado por los formalistas rusos, que creían percibir en la cronología literaria la permanente alternancia de las formas antes que una evolución objetiva de las ideas.² Para Shklovski, Eichenbaum y Tinianov (Todorov, 1980), la historia de la literatura podía ser contada observando cómo las formas que se habían vuelto estéticamente inertes eran reemplazadas por nuevas modalidades de enunciación más aptas para revivir las apagadas pasiones de los lectores habituados a géneros y

2 Victor Shklovski afirmaba en tal sentido: “La nueva forma no aparece para expresar un nuevo contenido sino para reemplazar la forma anterior que ha perdido su carácter estético” (en Eichenbaum, 1980, p. 35).

estilos envejecidos. El posmodernismo recuerda esta renovación de los regímenes narrativos en la medida en que parece extraer su vitalidad tanto del contexto histórico en el que se inscribe como del pasado literario.

Prueba de ello es la aparición, en los años 1980, de un nuevo tipo de relatos nacidos del encuentro entre la novela, la historia, la investigación periodística y la (auto)biografía. Publicados generalmente por autores nacidos a finales de los años sesenta o en los años setenta, toman por objeto la historia del siglo XX, pero esta historia es abordada de manera abierta, y por así decirlo programática, a partir de un ángulo íntimo. Inspirándose en el pasado familiar, o retomando las biografías de hombres y mujeres que pudieron conocer en la vida real o a través de testimonios, los autores de estos relatos, situados en una posición equidistante entre la historia y la novela, elaboran una representación alternativa de nuestro pasado. Tal es el caso, en particular, del polémico libro de Yannick Haenel, *Jan Karski*, (2009), dedicado al célebre resistente polaco, uno de los pocos hombres que entró por voluntad propia en un campo de concentración y consiguió salir vivo de él, experiencia que pudo referir a los representantes del gobierno polaco en el exilio en Londres, y luego al presidente de los Estados Unidos. Enteramente escrito a partir de documentos –la entrevista que Jan Karski acordó a Claude Lanzmann en la película *Shoah* (1985) y el libro de recuerdos que publicó al final de la guerra, *Mi testimonio ante el mundo*–, el relato de Yannick Haenel constituye en realidad una crítica de la política norteamericana de los años cuarenta. Lo mismo sucede en *Hammerstein o la intransigencia*, de Hans Magnus Enzensberger (2008). Subtitulado significativamente *Una historia alemana*, este libro genéricamente inclasificable se presenta como una mezcla de diversos tipos de fuentes auténticas –fragmentos de archivos, fotografías de los años treinta y cuarenta, informaciones extraídas de libros de historia– a los que se integran entrevistas ficticias con personajes históricos y comentarios de intención académica sobre la Alemania de los años treinta y cuarenta. Aunque resulte excesivo atribuir a Enzensberger cualquier tipo de motivación política o revisionista, no cabe ninguna duda de que su libro, dedicado al comandante en jefe del ejército alemán del momento en que Adolf Hitler tomó el poder, participa en un “reajuste”, perceptible desde hace unos años, del discurso sobre la Segunda Guerra Mundial y la culpabilidad alemana. Por esta misma razón, cumple el papel de revelar un estado de ánimo y un estado de la cultura alemana actual; su alcance supera así con creces el marco estrictamente estético y literario. El mismo deseo de “ocuparse” de un pasado a la vez doloroso y conflictivo motiva a Ignacio Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos* (2005), relato fundado en una utilización masiva de fotografías, documentos de archivo, testimonios auténticos sobre la vida de José Robles Pazos, traductor y amigos de John Dos Passos, desaparecido durante la Guerra Civil. El comienzo del libro de Martínez de Pisón contiene casi todos los

elementos –signos poéticos, alusiones morales, esbozos de postulados que orillan lo teórico– que participan en la definición del relato híbrido. En la página ocho, una única fotografía: el retrato de José Robles Pazos y, en la página opuesta, el siguiente texto de presentación:

Supe de la existencia de José Robles Pazos por un libro de finales de los setenta titulado John Dos Passos: Rocinante pierde el camino. Partiendo sobre todo de los escritos del propio novelista, su autor, el argentino Héctor Baggio, recreaba en él la relación de Dos Passos con España hasta llegar a la guerra civil, que tan determinante sería en su vida y su obra. El personaje de Robles era en ese libro una figura algo borrosa y secundaria, y solo su desdichado final otorgaba al relato de su amistad con Dos Passos una trascendencia inesperada. La curiosidad me llevó a rastrear esa amistad en otras lecturas. Buscaba nuevos testimonios y noticias, que a su vez conducían a más testimonios y más noticias, y en algún momento tuve la sensación de que eran ellas las que acudían a mí, las que me buscaban. Para entonces esa curiosidad inicial se había convertido ya en una obsesión, y un buen día me descubrí a mí mismo tratando de reconstruir la historia desde el principio, desde que Dos Passos y Robles se encontraron por primera vez en el invierno de 1916 (p. 9).

La literariedad de esta prosa radica en su manera de desviarse aparentemente del arte. *Jan Karski, Hammerstein o la intransigencia, Los hundidos* (Mendelshon, 2007), *El caballo blanco de Lenín* (Robin, 1979), se presentan como relatos factuales que se alejan de la omnisciencia narrativa, la “bella escritura”, la intriga y el análisis psicológico tradicionales todavía dominantes en la novela de grandes tiradas. Se apoyan en materiales dispares reunidos por el escritor en el transcurso de una investigación preliminar. Tanto la cronología de los hechos como las acciones de los principales protagonistas aparecen expuestos bajo la forma de resultados de una investigación histórica conforme a los principios del método positivo. En lugar de sumergirse woolfianamente en el inconsciente del héroe, signo y prueba de lo novelesco puro, se opera aquí una suerte de cálculo de probabilidades; se ofrece supuestamente una base sólida al relato “objetivo” de las tribulaciones de hombres y mujeres cuyas vidas solo han dejado las huellas de sus pasos en la arena de la Historia, sino que presentan la notable ventaja de revelar un aspecto esencial de la época que se los ha tragado. Sometidas al orden de lo real, no a la medida de la poesía, estas vidas minúsculas arrancan el texto a sus amarras novelescas para constituir un discurso de verdad. La mayor parte de los relatos híbridos, por otro lado, no se inscriben oficialmente en el campo literario dado que sus tapas ostentan las palabras “relato”, “investigación” o “biografía”, nunca “novela”, aun cuando se los publique en colecciones dedicadas a la ficción. Pero toda la compleja maquinaria de la demostración que en literatura recibe el nombre de estructura del texto, mezcla ostensible de fuentes diversas –orales, escritas, visuales–, termina por ordenarse en torno a una doble trama que comprende la novela propiamente dicha –su historia principal– y el

relato de su fabricación: historia marginal y como atenuada que amenaza a cada instante con tomar el control y llevar al lector hacia una dirección imprevista. La escritura de Yanick Haenel, de Hans Magnus Enzensberger, de Edmund de Waal, de Daniel Mendelsohn o de Régine Robin muestra su pertenencia al círculo fenomenológico del arte a través de este rechazo manifiesto de la poesía. Al hacerlo, prolonga de una manera por cierto parojoal, pero no carente de lógica, una evolución iniciada hace más de dos siglos, pasando de la autonomía artística que sigue siendo la clave de nuestra concepción de la literatura, a un movimiento retrógrado que la remite al magma premoderno de los estudios inciertos y las disciplinas aun mal delimitadas. La novela se convierte en una forma de periodismo historizante o tal vez en una historia sin método, en todo caso en una forma de investigación que borra las marcas de su poesía. Al igual que el saber en el Occidente profetizado por Lyotard, la literatura deja de ser un fin en sí misma, revelando de este modo una notable similitud de situación entre el mundo social y el de la creación literaria, puesto que, en los dos casos, lo que está en la mira es lo autotélico. Al abandono de la ciencia libre parece corresponder el fin del paradigma estético, en todo caso su mutación, como si la literatura no pudiera seguir siendo lo que es, pero no tuviera más opción que la de convertirse en vasallo de prácticas vecinas como la sociología, la historia, el periodismo. Hay algo de escandaloso en esto, que al espíritu moderno le resulta difícil explicar. La literatura se vacía de sentido en la operación que pretende devolverla a su naturaleza profunda, identificada con una utilidad social cuyas figuras míticas son Voltaire a la vuelta de su exilio o Sartre dirigiéndose a los obreros de la capital. A esta *funcionalización* de lo novelesco de la que dan cuenta los relatos híbridos, responde, en el ámbito de la historiografía académica, una cierta “literaturización” del discurso –poco frecuente de momento, hay que decirlo, pero perceptible– concomitante con la evolución reciente de temas de estudio vinculados ahora con lo individual (personajes desconocidos), lo marginal (historia de la enfermedad mental, la homosexualidad, las minorías étnicas, etc.), de los límites metodológicos (trabajos de A. Corbin, H. White, Ph. Artières, etc.) o de lo íntimo (I. Jablonka, S. Audoin-Rouzau), como si también la historia soñara con algo de “poesía” para que la literatura pueda aspirar a algo de factualidad. Como si el camino hacia una literatura posautónoma tuviera que privar a los dos grandes polos de nuestra cultura –la Historia y la novela– de su singularidad para volver posible la constitución de un nuevo espacio narrativo marcado por la indistinción genérica (relación con el género literario) y epistemológica (relación con la verdad).

RETORNO PAROJOAL

Es entonces una vuelta a la premodernidad lo que está en juego en los relatos híbridos. Pero una vuelta desfasada que no consiste en abandonar por completo

el plano estético por el plano social. Estamos más bien ante una modificación de la relación entre los dos polos de atracción –lo poético, lo real– que han operado en la escritura literaria de todas las épocas. En este contexto, la forma compuesta del relato híbrido, que tendría que confirmar su naturaleza documental, tiene una función propiamente estética puesto que no garantiza en nada la veracidad de su contenido. Con frecuencia es solo un envoltorio sin consistencia real, una suerte de estructura visual que permite aumentar la plasticidad de una pintura intimista del mundo. El escritor se dice poeta y científico *amateur*, probablemente también, en algún modo, filósofo. Lo que equivale a decir que la hibridez intrínseca a este género remite al lector a un pasado en el que la diferencia entre estos dos registros de escritura no era tan rigurosa como hoy. Este retorno desajustado a otras épocas no se limita a repetir la misma escena histórica sino que crea una variación contemporánea de algo que ya ha tenido lugar. El resultado es un discurso que contesta el centro, la autoridad, el canon –noción dominantes hasta los años 1970–; un contradiscurso que se apoya ahora en lo íntimo, lo minoritario, lo memorial y que amenaza con producir, como lo han subrayado Annette Wieviorka y Claude Lanzmann con respecto al caso *Jan Karski*, una Historia-ficción.

La paradoja de la nueva escritura reside en el anacronismo de los medios que despliega para renovar su potencia social. Al volver a ocupar el campo de la historiografía académica, prolonga la pasión de la novela moderna por la ciencia. No hay que olvidar que el siglo XIX funda nuestra concepción de la literatura como acto estético y que nos ha legado, también, la idea del progreso científico, o, en otros términos, que la autonomización del arte fue concomitante con la ramificación del árbol genealógico de las ciencias. Esta relación no se observa únicamente en las producciones de las vanguardias que componían poemas en honor a los trenes o a los aviones, sino también –y de manera mucho más durable– en la teoría literaria. Recordemos que, en 1927, Tinianov proponía considerar a la literatura, al igual que a cada obra singular, como un “sistema”, dado que “es únicamente sobre la base de la convención como puede construirse una *ciencia literaria* que, insatisfecha de la imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas, se propone estudiarlos” (1980, p. 91). Esta pasión por el modelo interpretativo será retomada más adelante por el Círculo lingüístico de Praga, antes de convertirse en la expresión máxima del estructuralismo francés. Si se tiene presente esta evolución del pensamiento teórico, se entiende más cabalmente la aspiración de la literatura actual por liberarse de una autonomía que se vive como marginalidad social, pero también el hecho de que este “recentramiento” social de lo literario se realiza a través de un acto eminentemente moderno, a saber, la imitación de los modelos científicos dominantes. A través de este anacronismo se apunta a un estado –considerado, de manera consciente o no, como origen relativamente mítico por parte de los escritores de los que aquí se trata– de mezcla de disciplinas que convierte a la historia en una forma de

literatura, puesto que la literatura también era historia al igual que era filosofía y religión, y por el hecho de que ambas pertenecían a las Bellas Letras. La novela contemporánea opera una vez más, y con innegable fuga, un retorno al *alma mater* de la cultura moderna. Contribuye así a fundar una nueva mitología literaria basada en la idea de una contrahistoria ciudadana que se sustrae a la morgue del mundo académico. Pero sin método ni rigor, privada de esa defensa última frente a los detractores de todo tipo que le procuraba precisamente el estatuto de autonomía referencial, ¿esta literatura no corre el riesgo de morir por su propia ambición, dejando de ser literatura sin que eso la convierta en historia?

Esta es la pregunta que los relatos híbridos plantean hoy a la literatura y a nuestra conciencia de la Historia.

Traducido del francés por Cecilia González

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: du Seuil.
- Danto, A. (1989 [1981]). *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris : du Seuil. [La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte. Barcelona: Paidós,
- Danto, A. (2000 [1997]). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: du Seuil. [Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 2010].
- Eichenbaum, B. (1980). La teoría del método formal (pp. 21-54). En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI Editores.
- Enzensberg, H.M. (2010), *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande*. Paris: Gallimard.
- Gefen, A. (2009). *Tombeaux de la littérature. LHT*, 6. Recuperado de: <https://www.fabula.org/lht/6/>
- Hobsbawm, E. (1994). *L'âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle*. Paris: Agone. [Historia del siglo XX. Barcelona: Crítica, 2011].
- Jameson, F. (2007). *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-arts de Paris [El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991].
- Haenel, Y. (2009). *Jan Karski*. Paris: Gallimard.
- Karski, I. (2010 [1944]). *Mon témoignage devant le monde*. Paris: Robert Laffont.
- Kiš, D. (1979). *Un tombeau pour Boris Davidovich. Sept chapitres d'une même histoire*. Paris: Gallimard.

- Lanzmann, C. (1985). *Shoah* [Documental]. Francia.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de minuit. [Traducción al español de Mariano Antolín Rato: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 2000].
- Martínez de Pisón, I. (2009). *L'Encre et le Sang. Histoire d'une trahison*. Paris: Editions Marcus Heller. [Edición original: *Enterrar a los muertos*. Barcelona: Seix Barral, 2005].
- Marx, W. (2005). *L'adieu à la littérature*. Paris: Minuit.
- Mendelshon, D. (2007). *Les disparus*. Paris: Flammarion. [Los hundidos. Barcelona: Seix Barral, 2019].
- Nietzsche, F. (2004 [1872]). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Robin, R. (1979). *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*. Bruxelles: Complexe.
- Schaeffer, J. M. (2011). *Petite écologie des études littéraires, pourquoi et comment étudier la littérature*. Vincennes: T. Marchaisse.
- Simon, C. (1981). *Les géorgiques*. Paris: Minuit. [Las géorgicas. Barcelona: Seix Barral, 1993].
- Tinianov, I. (1980). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 89-101). México: Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (1980), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (2007). *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.
- Viart, D. y Demanze, L. (Dirs.). (2012). *Fins de la littérature* (Tome I *Esthétique et discours de la fin*, Tome 2 *Historicité de la littérature contemporaine*). Paris: Armand Colin.

ACERCA DE LAS EDITORAS

Teresa Basile es Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata-Argentina donde se desempeña como profesora titular de Problemas de Literatura Latinoamericana y es Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Directora (desde 2018) del Centro de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-CONICET-UNLP). Es miembro del Comité Asesor de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, violencia, política y memoria en las literaturas latinoamericanas de las últimas décadas. Ha publicado *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-III, Pittsburgh, 2018) e *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS* (EDUVIM, 2019) y varios volúmenes colectivos, entre los que se encuentran *Avatares del testimonio en el Cono Sur. Cartografías, voces, experiencias* (EDULP, 2020, coeditado con M. Chiani) y *Bolaño en sus cuentos* (Almenara-Leiden, coeditado con P. Aguilar, 2015).

Cecilia González es Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires, Doctora en Literaturas Comparadas por la Universidad Bordeaux Montaigne y titular de una *Habilitation à diriger des recherches* por la Universidad Paris 8. Desde 2016, ocupa un cargo de catedrática de literatura y cine latinoamericanos en la UBM, donde coordina el seminario de investigaciones interdisciplinarias Narración e Historia (SIRENH) y codirige el Master de Estudios Culturales. Entre sus publicaciones figuran los volúmenes *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI* (Postmetrópolis/Prohistoria, 2016, Aránzazu Sarría Buil coeditora), *Mobilisations politiques et effervescences révolutionnaires dans le Côte Sud* (PUF, 2015), escrito con Stéphane Boisard y Eugenia Palieraki, *Femmes, écritures et enfermements en Amérique Latine* (PUB, 2012, Caroline Lepage, Laurence Mullaly, Antoine Ventura coeditores) y *Las armas y las letras. La violencia política en las culturas del Río de la Plata* (PUB, 2010, Dardo Scavino y Antoine Ventura coeditores).

¿Es posible delimitar en Europa y en América Latina una producción intelectual, cultural y artística, así como una praxis política, militante y jurídica, propia de las generaciones del después? ¿Qué aproximación a las violencias políticas del siglo XX europeo y latinoamericano las caracteriza? ¿Qué operatividad presentan conceptos y reflexiones vinculados con la constitución de una memoria transcultural (travelling memory, connective memory, diasporic memory), que instauran un complejo movimiento de interacción en los debates memoriales de un espacio globalizado? ¿Qué premisas teóricas fundan la diversidad de categorías que intentan cernir la naturaleza compleja de estas memorias: postmemory, mémoire interdite, mémoire trouée/blessée, mémoire absente, prosthetic memory, entre otras? ¿Qué roles ensayan estos hijos/as, estos herederos, que reciben el peso de una historia violenta de la que no han sido protagonistas y que sin embargo reelaboran? Las historias contadas por estas diversas capas de generaciones del después constituyen la materia de este libro coral, que convoca a 28 investigadores especializados en diversas áreas lingüísticas y culturales para proponer síntesis o estudios de caso sobre “las posmemorias” de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Perú, América Central, por un lado; de España, Italia, Portugal, Europa central y los países del antiguo bloque soviético, por otro.



Pasados/Presentes, 4

ISBN 978-950-34-2104-8

