

ÉTICAS Y ESTÉTICAS DE LA POSMEMORIA EN EL AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO

Laia Quílez*

* Universitat Rovira i Virgili, España. Email: laia.quilez@urv.cat

Recibido: 5 septiembre 2014 / Revisado: 9 febrero 2015 / Aceptado: 4 junio 2015 / Publicado: 15 octubre 2015

Resumen: si bien el concepto de la posmemoria se fragua a partir de las reflexiones derivadas en torno a la representación y transmisión del Holocausto, es cierto que en los últimos años dicho término también ha sido utilizado para designar un conjunto de producciones gestadas en otros contextos geográficos (España, Argentina, Chile...) que apelan, por ello, a pasados traumáticos igualmente diversos. La comunicación que aquí presentamos pretende rastrear las bases y nudos conceptuales de lo que podríamos considerar las "estéticas (y éticas) de la posmemoria". Con este objetivo, trataremos de desentrañar los planteamientos que a nivel, formal e ideológico subyacen en gran parte de las producciones audiovisuales contemporáneas que recuperan, desde una marcada distancia generacional, el complejo y escurridizo material de la memoria.

Palabras claves: Posmemoria, memoria generacional, Guerra civil española, cine documental, fotografía, trauma, Holocausto.

Abstract: although the concept of postmemory is forged from the reflections arising around the representation and transmission of the Holocaust, recently this term has also been used to describe a set of productions engendered in other geographical contexts (Spain, Argentina, Chile...), appealing, consequently, to various traumatic pasts. This paper aims to trace the conceptual bases and knots of what we might consider the "aesthetics (and ethics) of postmemory". To

this end, we try to unravel the different approaches that, in a narrative, ideological and formal level, underlie much of contemporary audiovisual productions that recover, from a marked generation gap, the complex and elusive material of memory.

Keywords: Postmemory, generational memory, Spanish Civil War, documentary film, photography, trauma, Holocaust.

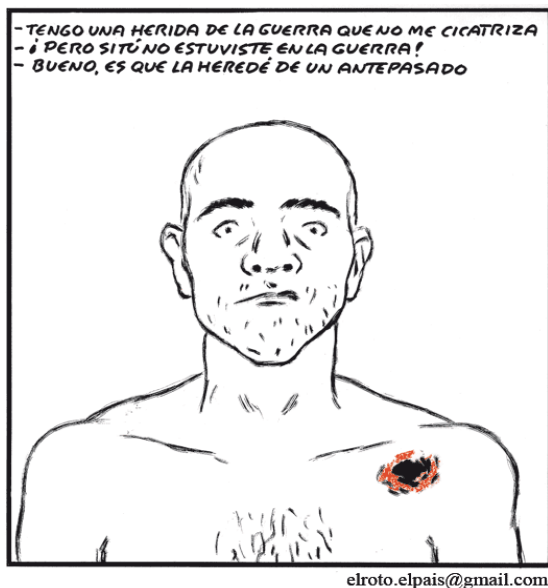
1. A MODO DE PREÁMBULO: APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE POSMEMORIA¹

La memoria, especialmente cuando borbotea de una experiencia traumática, siempre resulta conflictiva. El trabajo del recuerdo, cuyo fin consiste en última instancia en recuperar y representar un pasado para intentar comprenderlo, lleva impreso, en su dorso, las marcas del silenciamiento, de la duda, de la fractura, e incluso de la culpabilidad. De ahí que el olvido, en muchos casos, se convierta en la única manera de seguir (sobre) viviendo: "el relato que me arrancaba de la memoria, trozo a

¹ La realización de este artículo se enmarca en el desarrollo de los proyectos "Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la España del siglo XXI" (URV y Banco de Santander, 2013-LINE-01); y "Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea" (Ministerio de Economía y Competitividad, CSO2013-41594-P).

trozo, frase a frase, me devoraba la vida”, reconoce Jorge Semprún en *La escritura o la vida*².

Figura 1



Los supervivientes de las guerras, los campos de concentración, los genocidios y otros actos de extrema y generalizada violencia deben lidiar, pues, con el fracaso de la palabra y, con ello, con el de la representación –o, por lo menos, el de la representación absoluta, fehaciente y plena del pasado. Sin embargo, la sombra del silencio que planea sobre el decir de aquellos que tratan de dar forma a lo *irrepresentable* no impide que dicha narración tenga lugar de manera efectiva. Así, por ejemplo, el silencio que atraviesa el gesto poético –críptico, pero no por ello menos punzante– de Paul Celan constituye la ‘verdad’ de una obra que ha sido y es leída como testimonio-límite, como voz que dice la ausencia, lo no-dicho, lo humano desaparecido³. Aquí callar no implica retirarse del campo de juego de la memoria, sino transformar esa mudez en materia narrativa que, aunque incompleta, ambigua e incluso confusa, lucha para que esa destrucción a la que apela y que la constituye no vuelva a repetirse; porque, tal y como apunta Giorgio Agamben, “decir que Auschwitz es *indecible* o *incomunicable* equivale a *euphêmeîn*, a

adorarle en silencio, como se hace con un dios”⁴.

Ahora bien, ¿cómo salvar de las ruinas la experiencia del horror desde la posición de quien sólo puede vivirla en segundo grado, a partir del relato de otro? ¿Qué forma y qué dimensiones adquiere esa “herida que no cicatriza” (como constata El Roto en su viñeta⁵) que uno recibe como herencia irrenunciable de las generaciones precedentes? Cuando acecha el riesgo de la desaparición irreversible del superviviente (por su muerte física o por la pérdida progresiva de sus recuerdos), es decir, cuando la memoria comunicativa, cuando el relato del *superstes* –de quien ha vivido en primera persona, según su acepción latina, aquello de lo que ahora da cuenta– entra en peligro de extinción, emerge en su rescate la memoria cultural, un tipo de memoria que se basa en las producciones audiovisuales, literarias y artísticas en general, y que se alimenta de los relatos conservados de esos testigos que con el tiempo van languideciendo. Desde esta perspectiva, el puente por excelencia –o, en este caso, el receptáculo– que hereda esa memoria primigenia y la transforma en memoria delegada lo constituye, tal y como lo reivindica Paul Ricoeur, la figura del allegado, esto es, un “prójimo privilegiado” en tanto que se ubica “en una gama de variación de las distancias en la relación entre el sí y los otros”⁶. Es así como el hijo, el nieto o el sobrino del superviviente se ven impelidos a escuchar a ese otro prójimo que los supera en edad y en experiencia para, de este modo, convertirse en garantes no sólo de la memoria familiar, sino también de una memoria que, habiendo sido sometida a la reelaboración crítica, ética y artística, alimenta y se inscribe en la memoria colectiva. En este sentido podríamos decir que el “escucha”, tal y como lo denominará Ana Amado, se convierte en una figura clave dentro de la “cadena de una post historia”, erigiéndose como el “elegido para guardar la memoria de lo aciago, para pensar la catástrofe y, al mismo

² Semprún, J., *La escritura y la vida*, Barcelona, Tusquets, 1997, 211.

³ Celan, P., *Obras completas*. Madrid, Trotta, 1999.

⁴ Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo sacer III)*, Valencia, Pre-Textos, 2000, 32.

⁵ La viñeta fue publicada en *El País* el 20 de abril de 2010.

⁶ Ricoeur, P., *Historia, memoria, olvido*, Madrid, Trotta, 2003, 172.

tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del ‘haber estado’⁷.

Tomar en cuenta las producciones culturales sobre pasados traumáticos que segundas y terceras generaciones hilvanan a partir del rastreo de las huellas mnemotécnicas de padres y abuelos exige, en primer lugar, abordar el concepto de ‘posmemoria’, un término que empieza a utilizarse en los años noventa del siglo XX a raíz de los estudios realizados sobre la transmisión intergeneracional del Holocausto y que, desde entonces hasta día de hoy, no ha estado exenta de controversia. Son todas ellas reflexiones que si bien traen a colación problemáticas vinculadas al ámbito de la memoria (esto es, cuestiones relativas a los límites de la representación de lo traumático, a los usos y abusos de los materiales de archivo o a las fisuras de la voz testimonial), inciden en las contrariedades e incertidumbres concretas con las que se encuentran segundas y terceras generaciones a la hora de vehicular artísticamente esa memoria *otra*. Bautizada de variopintas maneras –‘memoria agujereada’⁸, ‘memoria heredada’⁹, ‘memoria tardía’, ‘memoria vicaria’¹⁰, ‘memoria protésica’¹¹–, lo cierto es que los planteamientos conceptuales que se han llevado a cabo con respecto a la ‘posmemoria’¹² parten de dos posiciones

contrapuestas: la de quienes defienden su especificidad, en tanto que producciones cuyo grado de creatividad y autocrítica con respecto al pasado sólo puede darse por la distancia generacional que sus autores mantienen con ese tiempo (y esos *otros*) que interrogan; y la de quienes consideran poco pertinente su estatuto de categoría o de paradigma, al detectar en ella las mismas problemáticas que las que afectan a cualquier acto mnemotécnico.

Del primer grupo de teóricos que ha reflexionado sobre la posmemoria y respalda la pertinencia del término, destaca Marianne Hirsch, sin duda la pensadora más citada en los estudios sobre este campo. En *Family Frames: Photography, Narrative, and Posmemory*, ensayo sobre la importancia del álbum familiar tanto en la construcción individual e identitaria del sujeto, Hirsch define la posmemoria como “la experiencia de quienes crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento”¹³. Se trata de historias marcadas por acontecimientos traumáticos de tal calibre que además de resistirse a ser comprendidas y recreadas, han logrado modelar (aunque con retraso) las propias historias de las generaciones posteriores. Pese a que a lo largo de su ensayo Hirsch se centra sobre todo en el Holocausto, para ella el paraguas de la posmemoria puede aplicarse a numerosos contextos externos a ese acontecimiento – como el de la esclavitud americana, la guerra del Vietnam, el Apartheid, el estalinismo, los genocidios armenios y camboyanos o la ‘guerra sucia’ en Argentina. En todos los casos la conexión que la segunda generación establece con los recuerdos de la generación anterior debe ser, según Hirsch, tan profunda y emotiva que el tipo de memoria que de ella se desprenda adquiera, pese a su carácter indirecto, la misma fuerza y compromiso que si se tratara de un trabajo de memoria propiamente dicho. La posmemoria es, por lo tanto, una memoria mediada y afectiva, en tanto que, por un lado, tiene como recipiente a la generación siguiente (posterior) a la que fue testigo directo del acontecimiento histórico en

para referirnos a este tipo de artefactos literarios, audiovisuales y artísticos.

¹³ Hirsch, M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard University Press, 1997, 22.

⁷ Amado, A., “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, en Andújar, A., D’Antonio, D., Domínguez, N. (et. al.), *Historia, género y política en los 70’*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2005, 235.

⁸ Raczymow, H., “Memory Shot through with Holes”, en *Yale French Studies*, Núm. 85, 1994. 98-106.

⁹ Lury, C., *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity*, Londres, Routledge, 1998.

¹⁰ Young, J., *At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000.

¹¹ Landsberg, A., *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Nueva York, Columbia University Press, 2004.

¹² Hirsch, M., “Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 15 (2), Invierno de 1992/1993, 3-29.

Esta es la etiqueta que más éxito ha tenido hasta la fecha entre los investigadores y estudiosos de ese ámbito y la que utilizaremos de ahora en adelante

cuestión y, por el otro, la transmisión entre la una y la otra no tiene lugar de modo ‘profesional’ y objetivo, sino, contrariamente, íntimo y personal¹⁴. Así, al desvincular la posmemoria con la labor puramente archivística o recopilatoria del historiador o de los agentes responsables de lo que podríamos llamar memoria pública u oficial, Hirsch no sólo subraya el grado de creatividad que tal modalidad de la memoria conlleva, sino que, además, le otorga al concepto de recordar una dimensión más privada y subjetiva.

Sin embargo, no todas las reflexiones que ha generado el concepto han sido benevolentes con él. En Argentina, la voz más destacada al respecto es la de Beatriz Sarlo, quien, en *Tiempo pasado*, empieza su ensayo resiguiendo las lecturas que se han hecho sobre la posmemoria para cuestionar después la validez y utilidad de esta etiqueta. Sarlo parte de la base de que el carácter vicario y fragmentario que Hirsch (y también Young) le otorgan a la posmemoria como algo específico y distintivo de ésta, es común a la memoria, en tanto que “toda narración del pasado es una representación, algo dicho en lugar de un hecho”¹⁵. La fragmentariedad que atañe a la posmemoria no sería, pues, algo específico de ella, sino un rasgo constitutivo de la sociedad contemporánea:

“O se quiere decir algo más, o simplemente se está adosando a la posmemoria aquello que se acepta muy universalmente desde el momento en que entraron en crisis las grandes síntesis y las grandes totalizaciones:

¹⁴ Según la existencia o inexistencia del lazo familiar en dicha transmisión, Hirsch distinguirá entre la «familiar postmemory» —aquella en que la identificación entre hijo y padre es intergeneracional y vertical y tiene lugar dentro del ámbito familiar— y la «affiliative postmemory» —aquella que surge a partir de la identificación intrageneracional y horizontal entre el hijo y sus compañeros de generación, quienes, imbuidos por este tipo de transmisiones, mediaciones y memorias, se animan a producir sus obras dentro de los límites de este campo.

Hirsch, M. “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, Vol. 29, Nº 1, Primavera de 2008, 114-115.

¹⁵ Sarlo, B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005, 129-130.

todo es fragmentario desde mediados del siglo XX”¹⁶.

Por otro lado, y recurriendo a una justificación parecida, tampoco la mediación sería, para Sarlo, una característica exclusiva de la posmemoria: en primer lugar porque, en la sociedad de masas en la que estamos inmersos, los discursos mediados se han convertido en algo siempre presente e “ineliminable”¹⁷; y en segundo lugar, porque la reescritura del pasado mediante los documentos, testimonios y representaciones de la época no es una estrategia original de la memoria, sino que también es común a la historia. Así, para la intelectual argentina, la única especificidad de la posmemoria —un término que ella considera ampuloso, redundante y carente, en consecuencia, de toda eficacia teórica— sería el grado de implicación subjetiva del sujeto que, desde su presente de hijo, nieto o sobrino, invoca un pasado que, pese a no haberlo vivido —y sufrido— en su propia piel, de algún modo le pertenece y le constituye. Sin embargo, dicha consanguinidad no volvería más mediada ni más fragmentaria la investigación que sobre sus orígenes pudiera llevar a cabo esta joven generación que la que pudiera encabezar un científico. Así lo subraya Sarlo cuando se pregunta, aludiendo a la dictadura argentina, hasta qué punto diverge la búsqueda del pasado por parte de un hijo de desaparecidos de la de un arqueólogo forense o un historiador:

“¿Qué, que no provenga del orden de la experiencia subjetiva y de la formación disciplinar, lo diferencia [al hijo] del historiador o del fiscal? Sólo la memoria del padre; si el discurso que provoca en el hijo quiere ser llamado posmemoria, lo será por la trama biográfica y moral de la transmisión, por la dimensión subjetiva y moral. No es en principio necesariamente ni más o menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria, ni más ni menos mediada que la reconstrucción realizada por un tercero”¹⁸.

¹⁶ Sarlo, B. Op. Cit., 2005, 136.

¹⁷ Sarlo, B. Op. Cit., 2005, 130.

¹⁸ Sarlo, B. Op. Cit., 2005, 130-131.

En defensa de Hirsch y Young, hay que decir que ni uno ni otro plantean el carácter fragmentario de los discursos englobados dentro de la posmemoria como algo intrínseco a éstos, sino que simplemente subrayan que en ellos aquél es más evidente, en tanto que la mediación es doble. Es decir, la posmemoria debe lidiar, por un lado, con el vacío que marca todo acto conmemorativo –el *vacuum* que opera entre el pasado y el recuerdo del mismo– y, por otro, con el vacío que existe en toda transmisión intergeneracional. Asimismo, y tal y como trataremos de ilustrar en los siguientes apartados, la diferencia entre el trabajo de investigación de la segunda generación y el que pueda realizar un historiador no radica sólo en la subjetividad y la afectividad de la labor, sino en los materiales a los que unos y otros recurren para llevarla a cabo. En el último de sus artículos publicados sobre la posmemoria, Hirsch arguye que en la contemporaneidad existe todo un ‘repertorio’ de fuentes de memoria a las que un historiador –o por lo menos un historiador ‘tradicional’– nunca daría validez. Hirsch se refiere a los archivos de historia oral, a las colecciones y exposiciones fotográficas, a las performances, a los memoriales y a la nueva museología¹⁹. A ello hay que añadir algo más que, de nuevo, no situaría en el mismo plano al hijo que al historiador, por muy ferviente actor que éste último que fuera de la *Nouvelle Histoire*: los relatos que uno y otro ‘heredan’ de los testimonios no pueden ser los mismos, porque el grado de proximidad (de familiaridad, de confianza, si se quiere) que media entre unos y otros lo marca precisamente una consanguineidad que al historiador o al científico le faltan. Los objetivos, finalmente, tampoco coinciden con exactitud: uno busca dar cuenta del pasado; el otro persigue, además, encontrarse en él para entenderse (éticamente, estéticamente, identitariamente). Veámoslo a continuación.

2. ÉTICAS DE LA POSMEMORIA: ENTRE EL HOMENAJE, EL CONTRAMONUMENTO Y LA BÚSQUEDA IDENTITARIA

Uno de los rasgos que con mayor frecuencia se suele rastrear en las obra auspiciadas bajo los

signos de la posmemoria –para precisamente desmarcarlas de aquellas otras selladas por el recuerdo traumático del superviviente– es la presencia de una ausencia atávica: la del familiar desaparecido, ese ‘íntimo extraño’²⁰ cuya vida se desvaneció durante la primera infancia o incluso antes del nacimiento de quien ahora trata de evocar. Faltos o bien de una sepultura donde llorar al muerto, y por tanto encauzar el duelo –que queda en insoportable suspenso–, o bien de relatos clarividentes que pongan fin al misterio de ese ‘alguien’ del que sólo se conservan cuatro fotografías empañadas por el olvido y los silencios, quienes firman estos relatos se posicionan con contundencia y atrevimiento frente a esta precaria situación. Y lo hacen dando pie a unas obras que quieren ser sepulcros, diálogos fantasmales, procesos catárticos, diarios íntimos, homenajes e, incluso, investigaciones de carácter policiaco-detectivesco. Perseverantes y obstinados, no desfallecen en su tarea de preguntar al otro (al familiar, al experto, al militante) sobre la trayectoria personal y política del desaparecido, incluso a sabiendas de las imposibilidades que debilitan al testigo superviviente, en tanto que es alguien que, como señala de sí mismo Jean Améry, sólo puede hablar desde su caso particular, desde “la situación de un prisionero que pasaba hambre, pero que no llegó a morir de inanición, que recibía palizas, pero ninguna resultó mortal”²¹. Visibilizando sin complejos tales fisuras, e incluso reflexionando sobre ellas en sus obras, logran triunfar sobre el silencio y dar cuenta, más que de los hechos, de la memoria de los mismos, o, dicho de otra manera, del modo en que hechos y memoria persisten en un presente que somos todos. De ahí que en estas obras el desacomodo generacional característico de la posmemoria emerja sin tapujos dentro del propio discurrir narrativo, caracterizado así por la discrepancia de relatos

²⁰ Esta antinómica etiqueta se inspira en *Intimate Stranger* (1991), el documental en el que su director, Alan Berliner, evidencia las extremas dificultades con las que se encuentra a la hora de intentar descubrir la verdadera personalidad de su abuelo Joseph Cassuto, casi un completo desconocido para sus propios hijos.

²¹ Améry, J. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia, Pre-Textos, 2001, 63.

¹⁹ Hirsch, M., Op. Cit, 2008, 105.

y de interpretaciones, esto es, por una “estética de la contradicción” que permite a los autores “desplazar el retrato de los padres dentro del sistema representativo” y abrir la posibilidad de una “comunidad fraternal”²².

Figura 2



Quizás uno de los ejemplos que mejor ilustran esta compleja y dificultosa búsqueda sea *Papá Iván* (2000), un documental de la argentina María Inés Roqué que gravita justamente entre la filiación biológica y la autoafirmación identitaria, entre el homenaje personal y la evocación colectiva, entre la veneración a la heroica militancia del progenitor y el reproche a su débil papel como padre de familia. Recurriendo a la intimidad que le ofrece el relato homodiegético de la autobiografía, el género epistolar y el retrato familiar, Roqué da voz al padre ausente mediante el recuerdo que de él conservan quienes pudieron conocerle (el hermano, su ex mujer y madre de la cineasta, compañeros de militancia y de trabajo), y también mediante la lectura en voz alta de la

carta que éste escribió en 1972, cuando entró en la clandestinidad y casi cinco años antes de que muriera en un tiroteo en su refugio de Haedo. Es a partir de ese legado que la cineasta intentará resucitar al “héroe muerto” —como ella misma lo llama— en que se convirtió su padre, cuestionando —que no negándola— la imagen laudatoria y virtuosa que la historia oficial fue forjando de él y de otros líderes montoneros a lo largo de la restauración democrática. Así, si bien es ella quien pone su voz para ir leyendo la carta paterna, también recurre a este medio para ir respondiéndola y para ir reflexionando, a modo de un diario personal o de un cuaderno de viaje, sobre la magnitud de esa ausencia en su vida. Sin embargo, abrumada por la trágica muerte del revolucionario apelado “Iván”, y todavía impotente por un abandono que ella no pudo impedir de ningún modo, Roqué descubre que ni la carta, ni los testimonios, ni la familia, ni, en definitiva, el mismo documental al que tanto esfuerzo y años dedicó pueden ofrecerle la respuesta que busca: la explicación a “por qué había hecho lo que había hecho y quién era él en medio de todo eso”. Y al final de la cinta añade, escondida tras una cámara que registra, en un barrido desestabilizado, una arboleda en blanco y negro: “Creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente”. Contrasta su renuncia —dicha con voz temblorosa, casi de niña al borde del llanto— con la seguridad y contundencia con que su padre termina la carta y con la que ella decide concluir también su documental. Ante unas fotografías de la cineasta y su hermano en México —país que acogió a estos ‘medio huérfanos’²³ cuando su madre no tuvo más remedio que emprender el camino del exilio—, Roqué lee: “Si me toca morir antes de volver a verlos estén seguros de que

²² Amado, A. Op. Cit, 2005, 116.

Una comunidad fraternal es la que nace justamente del proyecto *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 1999-2001), conformado por 35 composiciones fotográficas, de las cuales hemos elegido una (la protagonizada por la propia Quieto y su padre, desaparecido durante la dictadura argentina) para abrir este apartado. El proyecto lo conforman una serie de retratos que parten siempre de la puesta en escena del cuerpo del hijo huérfano sobre la proyección de una o varias fotografías de los padres ausentes.

²³ Así es como se autodenomina Mariela, la protagonista de *Es un decir*, la cuarta y hasta ahora última novela de la joven Jenn Díaz, publicada en Lumen en 2014. Mariela se queda “medio huérfana”, como ella dice, el día en que cumple 11 años y su padre es asesinado. La novela transcurre en un pueblo de la España de la postguerra y trata justamente del empeño de una niña por conocer la verdad en un mundo en que el recuerdo de la guerra civil todavía pesa demasiado en la memoria y en la vida cotidiana de sus recelosos habitantes. Díaz, J., *Es un decir*. Barcelona, Lumen, 2014.

caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí". En realidad, la carta concluye con las siguientes palabras: "...de un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos". Consejo dogmático, sentencia heroica, la directora reproduce la lengua del padre pero logra insertar, en esa transcripción, su lectura personal e íntima de ese idioma tan cercano y a la vez tan extraño para ella. Concluido el documental, Roqué sigue sin poder descifrarlo del todo. El fracaso es evidente, pero el camino que la ha conducido hasta él no ha sido en balde: la herida sigue abierta, pero ahora muestra, con sutil rigor y valiente respeto, su profundidad exacta.

Papá Iván no es un caso aislado en lo que se refiere a los documentales de búsqueda que exploran, desde la primera persona y, por lo tanto, desde una subjetividad que casi siempre se torna problemática, un mundo familiar que, si bien puede resultarles 'extraño' (por misterioso y desconocido) a sus directores, parece albergar no sólo información crucial sobre sus orígenes, sino también, y en consecuencia, la respuesta sobre quiénes son ellos en el presente de la filmación. En Argentina cabe mencionar películas como *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), *M* (Nicolás Prividera, 2007) o *La sensibilidad* (Germán Scelso, 2011), todos ellos títulos representativos en tanto que, en menor o mayor grado, parten de lo íntimo para entroncar con lo colectivo, esto es, con un pasado con cuya evocación privada y pública, familiar y oficial, sus autores sienten cierta inconformidad, cierto desacomodo. En Chile, destacan por motivos similares, *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2013), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010) o *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), tres trabajos en los que se entrelaza (pos)memoria, historia y subjetividad a partir de la experiencia del exilio que las documentalistas tuvieron que sufrir durante su infancia a causa de una dictadura que aniquiló o expulsó del país a todo aquél que fuera contrario al régimen de Augusto Pinochet. Y, finalmente, en España, destaca el cortometraje *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005), viaje mnemotécnico de

la cineasta a los años primeros años de su existencia a través de un tenso diálogo con unos padres que lo que no quieren hacer es, precisamente, recordar su tranquila y normalizada vida durante el franquismo; *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012), persistente y magna búsqueda por parte de Alvarado de la identidad de su abuelo (aunque también, y en última instancia, de la suya), un malagueño que emigró a Argentina después de la guerra civil y nunca más regresó a España; y también *Nadar* (Carla Subirana, 2008), documental al que nos referiremos más adelante.

Tras el ejercicio performativo que hallamos en las obras anteriormente referidas, emerge una actitud que también es política y que tiene que ver con la terca voluntad de esta segunda y tercera generación no sólo de alimentar y fortalecer la memoria colectiva de los 'vencidos', sino también de detectar y denunciar las fallas y silenciamientos que, por una cuestión de consensos e intereses de todo tipo, suelen volver dudosa (por manipulada, por autocomplaciente, por monopolizadora) a la memoria oficial. Se trata aquí ya no sólo de recordar lo vivido por otros, ya no sólo de reconstruir (deconstruyendo) un árbol genealógico medio carcomido por el silencio del trauma, el miedo e incluso la culpa, sino también de poner de manifiesto aquellas cuestiones por lo general no tematizadas en los presentes democráticos. La posmemoria funcionaría en este sentido, pues, como una contramemoria, como un relato que se esfuerza en rescatar del olvido voces, espacios y tiempos soterrados por la memoria pública, proclive a simplificar el pasado para que éste no entre en incómodo conflicto con el presente y el futuro. Así ocurre en *Tierra encima*, el falso documental dirigido por Sergio Morcillo en 2005. El metraje se aproxima a la figura ficticia –aunque totalmente verosímil– de Félix Costa Pujadas, un anarquista catalán que rememora desde la Barcelona contemporánea su militancia en las Juventudes Libertarias, su papel en la guerra civil, su encarcelamiento en un campo de concentración francés y su exilio canadiense. De vuelta a la ciudad condal, Costa Pujadas recorrerá (y el espectador lo hará con él) los lugares que puntearon su periplo vital de aquellos años convulsos y que, ahora, tras la

explosión del neocapitalismo avanzado, se muestran como lo contrario de lo que antaño fueron: como rincones apacibles, transitables, deferentes. El primer enclave que requiere su presencia es lo que fuera el Camp de la Bota, un arenal que en los años cuarenta quedaba lo suficientemente apartado del núcleo urbano para que se perpetraran, con aparente normalidad y cruel rutina, miles de fusilamientos. Ya no queda nada del horror, la sangre y la muerte que impregnaron ese paraje durante aquellos años de violencia totalitaria. En su lugar, hoy se asienta una tranquila y cimentada plaza, en cuyo centro se erige el Monumento de la Fraternidad, inaugurado en 1992 por el Ayuntamiento de Barcelona para evocar la memoria de los hechos fatales que ocurrieron allí. Es justamente lo que este emblema representa, en tanto que santo y seña de la memoria institucional -simplificadora, inmutable y artificiosa- del pasado, contra lo que *Tierra encima* se posiciona, esto es, como un 'contramonumento' que abre el espacio a un diálogo y un análisis críticos capaces de excavar y horadar esa 'tierra' -ese olvido- que peligra con caer encima de la memoria de aquellos años²⁴. Y Morcillo lo consigue no sólo escuchando el detenido relato de su ficticio personaje y de otros testimonios reales (como el del historiador Josep Maria Solé o el de los tres anarquistas y supervivientes de la guerra y la posguerra Luis Andrés Edo, Adolfo Castaño y Juan Luis Colorado); y no sólo recurriendo a la recreación de aquellos momentos del pasado de los cuales no se ha conservado ninguna prueba audiovisual (y aquí nos referimos a la

decisión del cineasta de poner en escena, enmarcándolo en el visor de la segunda cámara del equipo, uno de los muchos fusilamientos que tuvieron lugar en ese punto de la costa barcelonesa). Morcillo también logra zarandear al espectador mediante la elección de un tipo de escritura, la del *fake* o falso documental, que es esencialmente subversiva, pues, además de reflexionar 'jugando' (mediante lo irónico y/o lo paródico) sobre un pasado y presente complejos, cuestiona y desmantela las formas documentales y sus tradicionales vínculos con la producción de verdades y certezas. "Hay que crear un espectador crítico, que cuestione los mensajes, tanto su contenido como su forma", escribió Morcillo en una ocasión²⁵. Y así lo hace el de *Tierra encima* en la última secuencia del film, cuando, en su visita al Fossar de la Pedrera, Costa Pujadas se acerca a paso lento a las austeras columnas dedicadas a las víctimas de la guerra y del franquismo. Las inscripciones que las cubren y que la cámara resigue vomitan al espectador nombre y apellidos que le son desconocidos, pero que remiten a vidas y familias sesgadas por el horror de la guerra y el totalitarismo. Pero hay un nombre de una víctima que resulta familiar (Félix), y un par de apellidos (Costa y Pujadas) de otros dos republicanos aniquilados por la historia que terminan revelando, en el plano final, que la identidad del anciano protagonista ha sido construida artificialmente. Es así cómo se desvela el carácter ficticio de la historia central de la película, su condición de escritura híbrida: Félix Costa no existió, pero su testimonio desafía con certera puntería las limitaciones de la memoria oficial y nos sacude esa 'tierra' que muchas veces puede volver invisible un pasado que es necesario, siempre, recordar. Porque, tal y como el personaje de Costa reconoce con tristeza al final del film:

"Estos monumentos los hicieron para tirar "tierra encima" y hacer que nos olvidáramos más rápidamente. Nos recuerdan como víctimas, pero han olvidado lo que defendimos. Hasta nuestros propios hijos han olvidado nuestras vidas. De todas las

²⁴ Entiendo el concepto de 'contramonumento' a la manera en que lo hace Young en su artículo "Cuando las piedras hablan", aunque amplió su significación a otros contextos históricos y a otro tipo de representaciones artísticas que, en el caso que nos concierne, van más allá de lo escultórico. Para Young, todo contramonumento debe, por su alto grado de autorreflexividad y subversión, desafiar las limitaciones del monumento y sacudir al espectador, otorgándole así visibilidad al pasado. Refiriéndose a los 'contramonumentos' alemanes, sostiene que "con este objetivo han intentado encarnar la ambigüedad y la dificultad de la memorialización del Holocausto en Alemania con formas conceptuales, escultóricas y arquitectónicas que puedan devolver la memoria a quienes van a buscarla". Young, J. "Cuando las piedras hablan", *Puentes*, Año 1, Nº 1, Agosto de 2000, 93.

²⁵ Morcillo, S., "La sempre present manipulació de la memòria històrica", *Butlletí Estel Negre*, Nº 164, 3.

derrotas que sufrimos, esta ha sido la peor”²⁶.

3. ESTÉTICAS DE LA POSMEMORIA: META-LINGUAJE, AUTOFICCIÓN, HIBRIDACIONES Y OTROS VIRAJES POSMODERNOS²⁷

Si algo caracteriza la mayor parte de las producciones literarias, visuales y audiovisuales fraguadas a partir de una labor (pos)mnemotécnica por recuperar el pasado traumático de las generaciones precedentes es su clara adhesión a una estética y narrativa marcadamente pos modernas. Con lo posmoderno, la posmemoria comparte su prefijo, que en este caso no sólo alude únicamente a la diferencia generacional que media entre quienes vivieron los hechos y quienes los reconstruyen, sino que además remite al resto de los otros ‘posts’ -postsecular, posthumano, poscolonial, posthistoria- que circulan en el pensamiento contemporáneo, compartiendo con ellos la tendencia a la citación y la mediación de la información, así como su voluntad de definir el pasado desde presente (y viceversa). Es en este sentido que, como defiende Hirsch, la posmemoria no puede dissociarse de la sociedad posmoderna, caracterizada, entre otros aspectos, por la fragmentación, la citación, la intertextualidad y la reflexividad de los discursos que produce y enmarca²⁸.

²⁶ Desde lo puramente documental, cabe destacar dos títulos que, como *Tierra encima*, dejan muy clara su denuncia con respecto a las políticas de la memoria implantados por los distintos gobiernos que han asumido el poder en la democracia española. Así es, tanto *Muerte en El Valle* (Christina M. Hardt, 1996) como *El muro de los olvidados* (Joseph Gordillo, 2008) parten de la necesidad de sus directores –ambos nietos de abuelos fusilados durante la posguerra– de realizar una búsqueda que surge de lo genealógico pero que desemboca en la lucha colectiva por la memoria histórica.

²⁷ La viñeta que encabeza este apartado está extraída del cómic *Maus*. En ella el autor reflexiona, convertido en personaje, reflexiona sobre éxito que obtuvo la primera parte del cómic y también sobre su decaído estado de ánimo. Spiegelman, A., *Maus*. Barcelona, Mondadori, 2007, 201.

²⁸ Hirsch, M. “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, Vol. 29. Nº. 1. Primavera de 2008, 106.

Figura 3



Crecidos en sociedades plenamente democráticas y con una educación sentimental y un bagaje cultural que comúnmente parte más de lo audiovisual (del cine, del cómic, de la (post)televisión...) que de lo literario, los ‘hijos de las postdictaduras’ han sabido reformular, muchas veces con las marcas propias de la juventud, las estrategias heredadas de la tradición. Y lo han hecho enhebrando nuevos códigos y puntos de vista que pasan por cierto escepticismo (hacia las verdades absolutas y las versiones legítimas e unívocas del pasado), por la experimentación (del lenguaje literario y audiovisual), por la hibridez (de formatos, géneros y realidades –factuales y ficticias–) y, en definitiva, por considerar que toda representación es discurso, construcción. A partir de esta última argumentación podría explicarse la tendencia de este tipo de trabajos a, por un lado, hacer visible la subjetividad (del autor, pero también del testimonio oral que les brinda sus recuerdos) inherente a todo relato, y, por el otro, a evidenciar sin tapujos las trazas, estrategias y construcciones discursivas que lo hacen posible. De este modo, y en tanto que en los trabajos de esta segunda generación predomina la función metalingüística del lenguaje, es habitual que, en lo que a géneros narrativos se refiere, éstos incurran de manera habitual a terrenos marcadamente autorreferenciales, como pueden ser los de la autoficción –el autor es a la vez personaje (ficcionalizado) de su obra– o la metaficción –el autor enfatiza, conscientemente, el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre realidad y ficción. Tanto la autoficción como la metaficción tienen en común el hecho de englobar obras visiblemente

autorreflexivas e hipertextuales, es decir, que, además de remitirse a sí mismas y a sus propios mecanismos de creación –o a los de otras obras propias o ajenas–, tejen su discurso como si de un mosaico o un *collage* de citas –a otras obras o a otros lenguajes– se tratase, incursionando muchas veces, de este modo, en el pastiche y la parodia.

Por otro lado, la nueva lectura que estos autores hacen del pasado pivota, también, alrededor de una clara incorporación de lo ficticio al lo factual, de lo escenificado al puro registro documental, del personaje a la persona, de la copia al original. Obras en su mayor parte performativas y, protagonizadas, por tanto, por el propio sujeto que las firma, en ellas éste se presenta como alguien que desempeña el papel del relator, es decir, de aquél que sólo puede recuperar el pasado de forma imaginaria, imprimiendo –y en estos casos también visibilizando– las marcas de su subjetividad, su modo de leerlo e interpretarlo²⁹. Es a partir de este distanciamiento urdido por el entrelazamiento de temporalidades –de pasado, presente y proyección al futuro– que los trabajos englobados dentro del paraguas de la posmemoria optan por alejarse de los mecanismos de la representación realista para perseguir lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico. Así, frente a las narrativas clásicas, que priorizaban la uniformidad y la homogeneidad en un relato clausurado de antemano, los “sutiles pretéritos”³⁰ que dan forma a estos discursos, se caracterizan por la ambigüedad, la discontinuidad y la mezcla.

Si tomamos en cuenta toda esta comunión de modos habituales de hacer, nos vemos obligados a destacar, porque los reúne todos, *Los Rubios* (2003), un documental que Albertina

Carri, su directora, realizó más de dos décadas después del secuestro y posterior desaparición de sus padres, militantes montoneros y, por ello, víctimas del terror totalitario encabezado por Jorge Rafael Videla. Acompañada por el equipo técnico de la película, Carri recorre la provincia de Buenos Aires buscando alguna respuesta que pueda arrojar algo de luz a la violenta y oscura muerte de sus progenitores. Sin embargo, ni sus familiares, ni los que fueron compañeros de militancia de sus padres, ni sus antiguos vecinos, pueden ayudarla. A partir de esa decepción Carri decide reflexionar sobre las distorsiones de la memoria y el inevitable peso que adquiere el olvido en toda reconstrucción del pasado por la vía de la imaginación y la creatividad artística. De ahí que *Los Rubios* pueda definirse de muchas maneras: como un documental político, como el registro del proceso de filmación de una película documental, como una autoficción, como un autorretrato fílmico y/o como un film de búsqueda. Lo cierto es que si algo no es la película de Carri es un retrato biográfico o un canto elegíaco a quienes dieron su vida por la causa revolucionaria. Debido a la corta edad que tenía cuando secuestraron a sus padres, la cineasta no pudo retener de ellos ningún recuerdo real. De esta amnesia natural, así como de las fantasías que sobre sus progenitores y su destino final inventó cuando era niña, se explica que no se proponga encarar su película ‘desde ellos’, sino desde su situación particular. Resultan significativas a este respecto las escenas protagonizadas por muñecos Playmobil, evocaciones ficcionalizadas, mediante la técnica del *stop-motion*, de los recuerdos de Carri que remiten desde el tiempo que pasó en la granja de sus tíos hasta el secuestro de sus padres, que ella representa como si hubiesen sido abducidos por unos extraterrestres.

Documental vehiculado a través de la voz y la participación de Carri frente a cámara, a su vez en él hallamos la presencia de Analía Couceyro, una actriz que comparte protagonismo con la cineasta y que, de hecho, la interpreta en determinados momentos. De este modo, es Couceyro quien, haciéndose pasar por ella, entrevista a la mayor parte de los testimonios que aparecen en el film y quien los reproduce luego en fríos monitores que relativizan la

²⁹ White, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

³⁰ Tomo prestada esta poética denominación de la novela homónima en la que Sergio Chefec se dedica a “reconstruir y recordar un pasado que no me [le] pertenecía realmente”: el de sus abuelos –víctimas del nazismo– y su padre, que se vio obligado a emprender un éxodo definitivo a Argentina, país natal del escritor. Chefec, S., *Lenta biografía*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

trascendencia que en otros contextos hubieran podido llegar a tener. Asimismo, los momentos en los que Couceyro adopta la identidad de Carri –escenas en color que formarían parte de la cara más ficcional de la película–, se combinan en *Los rubios* con otros planos filmados en blanco y negro en los que aparece la cineasta ‘real’ para dar instrucciones a la actriz sobre cómo debe interpretarla. La intrusión de Carri en el espacio diegético de su película pone en evidencia el carácter de simulacro inherente a cualquier intento de registrar el mundo histórico, al tiempo que tiene que ver con la voluntad de la realizadora de no ofrecer una verdad absoluta sobre su historia familiar. Falsificando lo real –mediante la actuación, pero también mediante el disfraz y la animación con Playmobils– Carri consigue poner en escena una imposibilidad, un fracaso, una ausencia o, dicho en otras palabras, logra apelar a una identidad incansablemente diferida: Albertina se proyecta en Analía y ésta en Albertina, en una especie de baile de máscaras sobre el que se proyecta la alargada y trágica sombra de la desaparición.

Con similar objetivo de vindicar el pasado mediante la aparentemente paradójica mezcla de recuerdo e invención, de testimonio y recreación, hallamos un segundo ejemplo que apunta a otras latitudes geográficas y pasados traumáticos. En España, Carla Subirana se aproxima, en *Nadar* (2008), al desdibujado perfil de un abuelo cuya desaparición está rodeada de misterio. Cual detective rastreando pistas (algunas fútiles, otras reveladoras) en pos de algo que ilumine por fin la oscura verdad de los hechos, la directora catalana tiene el convencimiento de que, recurriendo a las palabras de Pablo Martín Sánchez en su prólogo a *El anarquista que se llamaba como yo*, “una historia sin relato es una historia que aún no existe: alguien tiene que tejer el hilo de los acontecimientos”³¹. Sin

³¹ Martín Sánchez, P., *El anarquista que se llamaba como yo*. Barcelona, Acantilado, 2012, 15. La novela de Martín Sánchez formaría parte del corpus de obras que, desde lo literario, apelan a una (pos)memoria que, aun y no siendo familiar, es igualmente generacional y vicaria. En ella Martín Sánchez entremezcla realidad y ficción, archivo y testimonio oral, novela histórica y novela sentimental, para trazar la vida y aventuras de su

embargo, todo son obstáculos en el intento de Subirana de dar forma y sentido a la biografía de su abuelo. En efecto, a lo largo de los noventa minutos que dura el documental, la cineasta deberá lidiar no sólo con el oscurantismo que envuelve la vida y muerte de su abuelo –fusilado en 1940 por las fuerzas franquistas tras atracar a mano armada una zapatería–, sino también con el deterioro (que llega a la liquidación absoluta) de la memoria de su abuela Leonor y de su madre, ambas carcomidas por el Alzheimer y la demencia presenil respectivamente. Como esa agua que la ampara, y bajo la cual sólo escucha sus propios latidos, la memoria que tratará de aprehender se tornará líquida ya desde el principio de su investigación. Subirana quiere y necesita saber qué pasó realmente con su abuelo, pero no puede hallar respuesta alguna en los muros de su hogar. Es por ello que a lo largo del film recurrirá a la voz de aquel que, siendo totalmente ajeno a su familia (el cineasta y maestro Joaquim Jordà, el escritor y militante anarcosindicalista Abel Paz, el propietario de una armería) pueda fortalecer mínimamente su hipótesis de partida: la que sostiene que su abuelo en realidad formaba parte de la resistencia y que el atraco que cometió se debía únicamente a motivos políticos. Sin embargo, las informaciones que irá recogiendo tendrán la debilidad de la especulación, la tentativa e incluso el consejo, incapaces todas de brindarle un retrato que, al final de la película, seguirá partiendo de su imaginación. Así es, el Juan Arroniz que el espectador verá en pantalla se presenta como un personaje mítico, aunque ahora, y gracias al dominio exquisito que su nieta tiene del lenguaje cinematográfico, se ha metamorfoseado en un auténtico antihéroe propio del cine negro. En blanco y negro y sin que le falte la gabardina y el cigarrillo colgando eternamente de la boca, el actor que interpreta a Arroniz protagoniza las posibles situaciones que éste pudo haber vivido según las ensoñaciones de Subirana: el atraco a mano armada, los encuentros amorosos con Leonor, el viaje en tren a Mont-ros de la pareja, o su encierro carcelario justo antes de morir. Sin embargo, el rostro y figura del abuelo no ha dejado de ser

homónimo anarquista, condenado a garrote vil en 1924.

nunca un interrogante perpetuo que obliga, por ello, a la cineasta a seguir nadando al final de la película, a no poner fin a su buceo incansable por las profundidades de la memoria y la historia de sus ancestros:

“El agua es la memoria. Nadar para reencontrarse con ella, un zambullido en busca de unas respuestas imposibles e intangibles [...] El agua como el primer líquido presente en nuestras vidas, el amniótico, al que vuelvo para reconciliarme con lo más primigenio, con lo más esencial. Es un punto de partida del presente, una necesidad física que se traduce en un medio para simbolizar todo un viaje interior hacia un pasado tan escurridizo como una pastilla de jabón”,

termina reconociendo en una entrevista (Cáceres, 2008)³².

CONCLUSIONES

No cabe duda de que hay muchas maneras de aproximarse al pasado traumático, de que existen variados modos de interrogarlo y de integrarlo a nuestro presente, y de que todos estos caminos de recuperación de algo que ya pasó pero que sigue entre nosotros tomarán curvas distintas según quién (el historiador, el literato, el político, el artista plástico o el filósofo, pero también el vencedor o el vencido, el superviviente, el exiliado, el torturado o el hijo o nieto de todos ellos) tenga o haga suyo el cometido de conservarlos y de hacerlos crecer y avanzar.

Ya sea desde la experiencia personal de la orfandad o del exilio, ya sea desde la simple pertenencia a la generación de esos hijos o nietos ‘heridos’ por una genealogía traumatizada por los horrores de la guerra y las dictaduras, lo cierto es que quienes eligen labrar el sendero de la posmemoria tienden a hacerlo (quizás porque no encuentran otro modo) aunando lo personal con lo colectivo, lo

³² Cáceres, J. D. “Entrevista a Carla Subirana”, *Miradas de cine. Revista de actualidad y análisis cinematográfico*, Año VIII, Nº 88, Julio de 2009. Disponible en: <http://www.miradas.net/2009/07/actualidad/entrevista-carla-subirana.html>. [Fecha de la última consulta: 2 de abril de 2014].

público con lo doméstico, la denuncia con el duelo, lo factual con lo ficticio y, en definitiva, la dimensión estética –tan relevante en estos trabajos, generadores, como hemos visto, de nuevas formas de expresión– con la dimensión ética que todo intento por representar el pasado necesita para posibilitar el tan necesario y fructífero diálogo entre generaciones.

La posmemoria es así una relectura de los usos estético-políticos de la memoria pública, de la memoria oficial. Mediante una distancia respecto a los hechos evocados que podría ir en su contra, mermando la eficacia de su discurrir narrativo, los documentales, instalaciones fotográficas, obras teatrales y textos literarios que dan vida a la compleja amalgama que resulta ser esta etiqueta convierten el pasado en un elemento de disputa constante, en una materia prima que en sus manos deviene artefacto artístico, puño en alto con el que definirse como sujetos de una genealogía, pero también como integrantes políticos de una sociedad presente.

A lo largo de estas líneas hemos tratado de dar voz y respuesta a los interrogantes que planean alrededor de este tipo de producciones autorreferenciales y autorreflexivas, hijas de una generación que comparte el mismo compromiso ético que la de sus mayores: el de descubrir las cicatrices y medir el dolor que en ellas se esconde para, de este modo, poder amortiguar el horror de una historia, la universal, “casi sólo compuesta por calamidades”, como bien apunta el narrador de *Los anillos de Saturno*³³. Se trata éste de un compromiso que, consiguientemente, los convierte en herederos y guardianes de una memoria colectiva e histórica que, pese a sus ausencias y vacíos, les permite habitar éticamente el presente. En estas obras, por lo tanto, lo biográfico se insiere, por lo general, en lo público para, tal y como hace notar Arfuch a propósito de la obra de Boltanski, transfigurarse, más allá de toda auto-ironía, “en un espacio de configuración grupal, generacional”³⁴. Y lo documental –conformado por testimonios orales y escritos, archivos,

³³ Sebald, W. G., *Los anillos de Saturno*. Madrid, Debate, 2002, 300.

³⁴ Arfuch, L., “Álbum de familia”, *Punto de vista. Revista de cultura*. Nº 56, Diciembre de 1996, 9.

cartas o, entre otros elementos, fotografías de las víctimas y supervivientes de la tortura y el asesinato masivo— se funde de tal modo con lo estético —en el proceso creativo, en lo artístico—, que la artificiosidad de la dicotomía que por lo común siempre se ha establecido entre ambos —esto es, entre lo factual y lo ficticio, entre la prueba y la recreación— cae, en todas estas obras, por su propio peso.