

MILENA GALLARDO  
*Universidad de Chile*  
mgallardovillagas@gmail.com

KAREN SABAN  
*Instituto de Romanística-Departamento de Filología Hispanoamericana*  
*Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Alemania*  
Karen.Saban@rose.uni-heidelberg.de

BÚSQUEDAS ESTÉTICAS PARA EL AFECTO Y LA DESAFECCIÓN.  
LA MEMORIA DE HIJOS DE SOBREVIVIENTES  
Y DESAPARECIDOS EN CHILE Y ARGENTINA<sup>1</sup>  
AESTHETIC SEARCHES FOR AFFECTION AND DISAFFECTION.  
THE MEMORY OF CHILDREN OF SURVIVORS  
AND MISSING PERSONS IN CHILE AND ARGENTINA

PALABRAS CLAVE:  
Estudios culturales,  
novela, filme,  
desaparición forzada,  
mundo afectivo.

Tomando como marco metodológico los estudios culturales de la memoria transgeneracional y el trauma, por un lado, así como los aportes teóricos sobre el afecto y las emociones, por otro, en este artículo se analizan y comparan una serie de novelas y de películas escritas y realizadas por novelistas y realizadores/as chilenos/as y argentinos/as en las que se reflexiona sobre el exilio, la desaparición forzada y la violencia perpetrada por las dictaduras del Cono Sur. En particular se indaga en el modo como se codifican los afectos en la producción literaria y audiovisual contemporánea de estos hijos e hijas de desaparecidos y de ex militantes. Se analizan para ello las relaciones de tensión, resignificación, diálogo y/o cuestionamiento en torno al papel de los padres y madres en la vida de esos hijos y su configuración en algunas

<sup>1</sup> Este artículo se publica en el marco del Proyecto FONDECYT N° 1180331 “Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur. 1990-2017”. Este proyecto, a cargo de la investigadora Alicia Salomone (Universidad de Chile) y desarrollado entre los años 2018 y 2020. Las autoras participan como coinvestigadora, Milena Gallardo, y como colaboradora internacional, Karen Saban.

obras ilustrativas. El análisis parte del relevamiento de los recursos compositivos y formales de dichos relatos para luego, en un nivel interpretativo, vincular estas decisiones estéticas con distintas estrategias que son utilizadas para lidiar con las complejas experiencias vividas en la infancia y con las relaciones con los progenitores. Finalmente, la interpretación conduce a identificar distintas elecciones estéticas y resoluciones posibles vinculadas con el mundo de lo afectivo para hacer memoria y construir un presente y una identidad.

KEYWORDS:  
Cultural Studies,  
Novel, Film, Forced  
Disappearance,  
Affective World.

*Using a methodological framework based on cultural studies concerning transgenerational memory and trauma, on the one hand, and theoretical contributions on affection and emotions, on the other, this article analyzes and compares a series of novels and films written and made by Chilean and Argentine novelists and filmmakers in which they reflect on exile, forced disappearance and the violence perpetrated by the dictatorships of the Southern Cone. In particular, it investigates the way in which affection is encoded in the contemporary literary and audiovisual production of these sons and daughters of the disappeared and of former militants. For this purpose, the relationships of tension, resignification, dialogue and / or questioning about the role of fathers and mothers in the lives of these children and their configuration in some illustrative works are analyzed. We begin with a consideration of the compositional and formal resources of these stories in order to then, on an interpretive level, link these aesthetic decisions with different strategies that are used to deal with the complex situations experienced in childhood and with relationships with parents. Finally, the interpretation leads to identifying different aesthetic choices and possible resolutions related to the affective world that help to promote memory and build a present and an identity.*

## 1. Trauma histórico y afectos

**A**sistimos a un creciente interés por el afecto y las emociones en la teoría literaria y cultural. Especialmente en el continente latinoamericano, cuyas producciones culturales tan cerca han estado de ese universo (de la novela sentimental del siglo XIX al realismo mágico del boom, del tango y el bolero a la telenovela), esta vertiente de la crítica empieza a tener gran acogida en los trabajos académicos sobre literatura. El “giro afectivo” (Clough 2007), la transformación de los afectos en el capitalismo

avanzado (Illouz 2007) y “la política cultural de las emociones” (Ahmed 2014) son conceptos asociados a los estudios *queer*, feministas o de género, preocupados por revelar los procesos ideológicos y políticos que subyacen a la representación del cuerpo y los afectos. Incipiente es, en cambio, este enfoque en el ámbito de los estudios de memoria cuando se trata de la transmisión del trauma de las víctimas de la represión dictatorial a sus hijos o del trauma en los hijos de desaparecidos durante las dictaduras de los años setenta en el Cono Sur. La reluctancia que existe en algunos sectores de las sociedades argentina y chilena, y aun en los familiares directos, para abordar el tema de los afectos asociados con la pérdida de los padres o con las secuelas individuales y familiares de la violencia, pareciera relacionarse con el temor a que se pueda banalizar la experiencia revolucionaria y mitigar la envergadura violenta de los acontecimientos históricos.<sup>2</sup> La gran cantidad de novelas y películas producidas durante las últimas décadas en estos países constituyen un fenómeno opuesto o reactivo a esta renuencia. Aparentemente, la trama ficcional ofrece un espacio propicio para narrar en forma más desprejuiciada el trauma asociado con los afectos.

En este artículo se investiga la configuración de los afectos en la producción literaria y audiovisual contemporánea de hijos de desaparecidos y de sobrevivientes en Chile y Argentina, para lo cual se analizan los modos de codificación de las experiencias vividas en la infancia, así como las relaciones de tensión, resignificación, diálogo y/o cuestionamiento en torno al papel de los padres y madres en la vida de esos hijos. El análisis partirá del relevamiento de los recursos compositivos y formales de dichos relatos, para luego vincular estas decisiones estéticas con las distintas estrategias escogidas para hacer memoria y construir el presente. Los relatos ponen en escena un amplio espectro de emociones y de afectos en torno a la propia identidad, surgida sobre la base de vínculos complejos con esos progenitores amados, idealizados, influyentes y/o amonestados (muchas veces, incluso, desconocidos), ya por llevar adelante procesos revolucionarios o también por “abandonar” a sus hijos y exponerlos a la violencia política, según los casos.

<sup>2</sup> Esta incomodidad podría relacionarse según Reati con el miedo de que una condena explícita fuera a abonar los discursos negacionistas que todavía circulan en la sociedad o, al menos, con el miedo de que una exposición de ese tipo se leyera como amonestación a la ideología de los padres y que los condujo, en definitiva y no en pocas ocasiones, a poner en peligro la vida de sus hijos (“Entre el amor y el reclamo”).

### 1.1. Postmemoria, memoria vicaria, transmisión transgeneracional

Enmarcan teóricamente nuestra lectura algunas nociones clave de la narratología y del análisis psicosocial, así como también de la teoría cultural de los afectos. Un concepto que tuvo resonancia en el ámbito hispanoamericano para pensar las articulaciones entre afectos y trauma es el de *postmemoria* [*postmemory*]. Marianne Hirsch se sirve de esta categoría narratológica para analizar la herencia transgeneracional de la memoria y el trauma en descendientes de víctimas del Holocausto. Según la tesis expuesta en trabajos como *Family frames. Photography, Narrative, and Postmemory* (1997) y *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after The Holocaust* (2012), las fotografías y los relatos que circulan en las familias, pero también los modos de vinculación entre generaciones, pueden conectar poderosamente las memorias de abuelos, hijos y nietos a través del tiempo. Aun tratándose de memorias de segunda mano, los recuerdos de los antecesores les son transmitidos a los descendientes con una carga emocional de tal intensidad que tienen el valor de recuerdos propiamente dichos. De tal modo, el pasado puede constituir una carga opresiva para los hijos e incluso los nietos de las víctimas, quienes se sienten tan comprometidos con el pasado de los progenitores que corren el peligro de relegar su propia vida en favor de la de aquellos. Esta suerte de prolongación de la experiencia hace que sea posible hablar de memoria heredada o “postmemoria”.

Por otro lado, y a pesar de esa presencia irrefutable, para Hirsch la conexión con el pasado se produce en forma indirecta, por eso la distancia tiene que ser salvada a través de la imaginación, la proyección y la creación. Esta idea tuvo una positiva recepción entre investigadores del Holocausto como James Young, quien analiza en *At memory's Edge* (2000), la producción artística y arquitectónica de las generaciones post-Holocausto. Partiendo de la teoría de Hirsch, habla de “memorias vicarias” para plantear que la memoria de quienes no vivieron los acontecimientos es esencialmente diferente al discurso del testimonio, no sólo indirecta sino también hipermediada, y experimenta con materiales estéticos que rechazan la representación y descreen del carácter redentor del arte.

Frente a estas perspectivas se han planteado algunas objeciones, sobre todo desde la crítica latinoamericana. Beatriz Sarlo (2005) ha cuestionado la pertinencia del concepto de *postmemoria* debido a su falta de especificidad, en tanto que buscaría definir una problemática ya cubierta por otras nociones, tales como memoria o recuerdo. Por otro lado, y

quizás más importante, impugna la condición mediada de la *postmemoria*, en cuanto se trataría de una característica común a toda representación discursiva y/o artística, independientemente de que ésta se plasme en la voz de un narrador que testimonia en primera persona o en la de quienes construyen relatos que no tienen origen en una vivencia directa. Por su parte, Jordana Blejmar y Natalia Fortuny (2013) sostienen que el concepto de *postmemoria*, dado su anclaje genealógico en la experiencia de los descendientes del Holocausto, obstaculizaría los procesos locales latinoamericanos que poseen particularidades específicas que van más allá de lo generacional, tales como la clase, el género y la posición política.

Aunque el concepto ya se utiliza hace algunos años en América Latina para analizar el arte y la narrativa de los hijos de desaparecidos, podría considerarse que no conviene hacer una trasposición acrítica del término. Hirsch piensa en los hijos de los sobrevivientes del Holocausto nacidos en la diáspora que tienen una relación mediada, especialmente por lo visual, con el pasado en cuestión. En cambio, muchos de los hijos de desaparecidos que desde hace unos años empiezan a reflexionar en sus novelas o películas sobre la experiencia de la dictadura no pertenecen cabalmente a la segunda generación, ya que vivieron como niños o jóvenes muchas veces en carne propia el terror de las dictaduras: fueron testigos oculares del secuestro de sus padres y madres, apresados con ellos o nacidos en cautiverio, vivieron con ellos en la clandestinidad o tuvieron que exiliarse, e incluso, en los casos más extremos, fueron apropiados por los represores y criados por familias adoptivas, muchas veces sin tener acceso a su identidad de origen. Si llegaron a conocer a sus padres, tienen recuerdos propios o sufrieron la violencia ellos mismos. En el caso de los hijos secuestrados tras el parto, el asesinato de la madre biológica y el robo de la propia identidad son crímenes de lesa humanidad, tanto como la tortura o la desaparición de personas. De modo que la memoria y el trauma son, en estos casos, mucho más complejos (Logie y Willem 2015) o tienen al menos características específicas. Susan Rubin Suleiman propone por ello hablar de la “generación 1.5” (2002).

El correlato de este fenómeno en las teorías psicoanalíticas contemporáneas europeas y estadounidenses, que reflexionan sobre los efectos a largo plazo del Holocausto y la repetición del trauma psíquico masivo (Krystal 1968) en la generación siguiente, es el concepto de “transmisión transgeneracional del trauma”. Según esta concepción, el trauma ya no tendría, como en la teoría freudiana, el carácter de un shock, sino que sería procesual y acumulativo. Así, las vivencias dolorosas excederían al sujeto

sufriente y se heredarían a través de las prácticas sociales, continuando al menos hasta la segunda y acaso la tercera generación (Keilson 1979; Kestenberg 1993; Adelman 1995; Chaitin 2000; Bar-On y Chaitin 2002; Straub y Grünberg 2001; Hardtmann 2001; Faúndez 2010; entre otros).

Respecto de estos mecanismos de transmisión, Levine (1982) ha expuesto ciertas claves para comprender la experiencia particular de los hijos de sobrevivientes, lo que puede ayudarnos a distinguirlos de otros grupos de víctimas, como pueden ser los ejecutados o desaparecidos. Así, el autor define lo que llama “complejo de los hijos de sobrevivientes”: la transmisión está mediada 1) por la capacidad de empatía de los padres en relación a sus hijos; 2) por el impacto del trauma en la personalidad de los padres, frente a lo cual los hijos se identifican o se rebelan; 3) por la elaboración que los hijos están en condiciones de realizar a partir del conocimiento de lo sucedido a sus padres. Por su parte, Adelman (1995) identifica la dificultad de los sobrevivientes para verbalizar los afectos ligados a la experiencia del trauma, que impacta fuertemente en la relación paternofilial.<sup>3</sup>

Para comprender la herencia del trauma en hijos de desaparecidos en la Argentina, las psicoterapeutas Diana Kordon y Lucila Edelman (2005), miembros del Equipo Argentino de Trabajo e Investigación Psicosocial, proponen hablar, en cambio, de “memoria transgeneracional” y de un movimiento pendular entre la identificación y el rechazo respecto de la figura de los padres. Según estas autoras, a diferencia del caso de hijos de sobrevivientes, los hijos de desaparecidos establecen una relación con respecto al pasado que puede ser de tres tipos: desconocen, conocen en forma racional o conocen en el sentido de reconocer. Este último tipo de relación sería el único que posibilitaría una identificación emocional con los hechos y daría paso, por lo tanto, al trabajo de memoria propiamente dicho. Según las autoras suele desatarse por alguna marca biográfica que deriva en la investigación personal: una crisis, el comienzo o la ruptura en las relaciones de pareja, una publicación, el nacimiento de un hijo, un juicio, etc. A partir de una cesura comienza la construcción subjetiva sobre el silencio, que es siempre diferente al recuerdo personal, porque está hecha del recuerdo de otros y necesita de una socialización de la experiencia (la actividad en algún colectivo de DDHHS) o al menos de un vínculo intersubjetivo.

<sup>3</sup> Cfr. Gómez Castro, Elena. *Trauma relacional temprano. Hijos de personas afectadas por traumatización de origen político*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 74-79.

## 1.2. ¿Segunda generación? Silencios y contra-archivos

Por otra parte, desde Chile, el grupo de investigación que compone el Centro de Salud Mental y Derechos Humanos (CINTRAS) determinó que el daño producido por las experiencias traumáticas de la dictadura militar en Chile fue multigeneracional, pues afectó a varias generaciones, intergeneracional, en tanto se traduce en conflictos entre las generaciones y transgeneracional, porque se hereda y sus efectos aparecen en las generaciones siguientes (CINTRAS: 51). El equipo de investigadores de CINTRAS se hace parte de la discusión latinoamericana en torno a las especificidades locales de lo que se ha llamado “segunda generación”,<sup>4</sup> y opta por acotar la definición a los hijos de víctimas directas nacidos una vez finalizada la dictadura, pues establecen que esta elección metodológica permitiría percibir con mayor nitidez cómo viaja el trauma en el tiempo y cómo es influido por los nuevos escenarios sociopolíticos (CINTRAS: 54). Según esta definición, entonces los hijos de desaparecidos en Argentina de ningún modo pertenecerían a la segunda generación porque nacieron durante la dictadura, en cautiverio, fueron secuestrados y/o apropiados. Lo mismo ocurriría en el caso de los hijos chilenos, quienes vivieron junto a sus padres las experiencias de allanamientos, persecuciones, exilios, clandestinidad y, en muchos casos, incluso la tortura y el secuestro junto a sus padres o como medio de extorsión. Finalmente, en ambos casos, los hijos argentinos y chilenos al menos vivieron en carne propia la ausencia contundente de los padres y el salto generacional al ser criados, a veces, por abuelos.

## 1.3. Teorías que vinculan el afecto y el trauma

Las teorizaciones de los afectos actualmente proponen significativos aportes a la hora de pensar las representaciones estéticas que configuran los relatos de las “generaciones de hijos” desde América Latina. Desta-

<sup>4</sup> El caso chileno comporta una particularidad en relación al caso argentino, pues la extensión de la dictadura (1973-1990) posibilita la existencia de, al menos, dos generaciones de hijos que, aun cuando se distancian significativamente en términos etarios, comparten el haber nacido durante el periodo dictatorial y, por lo tanto, experimentan la represión de manera directa. Podemos encontrar, entonces, distintos casos de hijos, según la década en cuestión, incluida una última generación de víctimas directas que podría ocupar el lugar de “hijos menores” o incluso de “nietos” en la trama familiar vinculada a la militancia política, en el caso de que sus abuelos hayan sido militantes durante la época de la Unidad Popular (1970-1973).



camos entre ellos la posibilidad de dar forma al silencio por medio de lo que Cecilia Macón llama “contra-archivo de sentimientos” (75), lo que permitiría vincular determinados afectos con temporalidades que al mismo tiempo reponen y quiebran dicho silencio. La autora analiza el documental de Chantal Akerman, *No home movie* (2015), en el que la directora filma las conversaciones con su madre, sobreviviente de Auschwitz, y reflexiona sobre su silencio y su dificultad para narrar las vivencias en el campo de concentración. Macón afirma que las operaciones retóricas utilizadas en el filme ofrecerían una representación del silencio traumático desde una “espesura afectiva” (75) propia, que le permitiría exponer una dimensión emocional que no necesita referir directamente a lo sucedido, pero que sí puede nombrar la “dislocación afectiva generada por el sufrimiento” (77). El silencio no sería ya un vacío sin significado, sino que allí estaría contenido un reducto de afectividad. En este sentido, nos interesa explorar las posibilidades que el silencio adquiere para los hijos de desaparecidos y sobrevivientes en Argentina y Chile.

Por otra parte, Anthony Nuckols plantea que el afecto puede funcionar como un “antídoto” contra la privatización de la memoria y la despolitización de la narrativa, fenómenos que identifica en el modo de abordar la memoria del pasado violento en España. En particular reflexiona cómo entran en diálogo dos tipos de memoria diferente: la memoria de la guerra civil española con la experiencia sudamericana de la desaparición. Su reflexión se sostiene en la propuesta de Meera Atkinson y Michael Richardson en *Traumatic affect* (2013). Sabemos que la experiencia traumática es por definición intransferible, en tanto es vivida individualmente de formas distintas. Además, no ignoramos que el trauma en una sociedad puede ser silenciado, justificado o despolitizado y reducido al ámbito privado. Entonces, lo único realmente transmisible y posible de sobrevivir es el afecto, es decir, la reacción ligada al trauma. En este sentido, Nuckols se pregunta por las razones que movilizan a los narradores a seguir hablando de la guerra civil, activando con ese ejercicio creativo la posibilidad de afectarse y afectar a otros (90). Así pues, poner el foco en los afectos, tal como los tratan el arte y la literatura, nos permitiría observar los vínculos que se establecen entre el trauma pasado y la acción presente, entre las generaciones de los protagonistas de la historia y los hijos y también, en última instancia, entre el texto y el lector.

Natalia Taccetta, por su parte, ofrece una novedosa perspectiva para pensar lo que denomina “temporalidad estallada” (55), a partir del análisis de los documentales *El edificio de los chilenos* (2010), de la realizadora



chilena Macarena Aguiló, y *La guardería* (2015), dirigido por la argentina Virginia Croatto. Siguiendo la línea de Aby Warburg, Taccetta propone que el uso de los archivos en estas películas remite a un pasado que no es lineal ni normativo. Según esta idea, los filmes construyen una suerte de *pathos* compuesto de “[...] motivos iconográficos que van de las fotos familiares típicas hasta las postales de juegos infantiles, pasando por las imágenes turísticas más tradicionales”, todas ellas “figuraciones del afecto” (64).

En la teoría cultural inglesa, los términos “*affect*” y “*emotion*” no suelen usarse como sinónimos, como sí se hace a menudo en castellano. Jo Labanyi explica la utilidad de diferenciar los conceptos para pensar en las emociones ya no como estados, sino como prácticas que influyen tanto en la subjetividad como en la convivencia social, y también con el fin de integrar a la reflexión no sólo los sentimientos conscientes, sino también aquellos afectos que operan al nivel del cuerpo y que escapan al lenguaje. De este modo establece una diferenciación entre “*affect*” que sería “*the body’s response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level*” (224) y “*emotion*” que sería, en cambio, consciente y permitiría entonces poner palabras, es decir, nombrar los sentimientos en cuestión. Mientras las emociones incluirían un juicio de valor, una interpretación de las informaciones sensoriales que se registran y traducen como odio, amor, resentimiento, miedo, etc.; el afecto ocurre tan rápido e intensamente que no se puede medir psicológicamente. Según Massumi, a quien Labanyi cita en su artículo, el afecto sería lo primero en ocurrir, segundos antes de que el sujeto se dé cuenta de lo que le pasa y sobrevenga entonces la sensación, por ejemplo, del miedo, que ya es consciente y da enseguida lugar al sentimiento. Por último, ocurre la reflexión sobre ese sentimiento; esto sería la emoción (cit. por Labanyi: 224). Afecto y emoción estarían, pues, en los dos extremos de una secuencia neurológica.

Si llevamos la distinción terminológica al terreno de nuestro estudio, podrían relacionarse el afecto y la emoción con los términos psicoanalíticos del trauma y la represión. Mientras que el afecto no alcanza a la conciencia, y permanece en un momento previo a la adquisición del lenguaje, es decir, fuera del discurso; la emoción estaría sujeta a las leyes de la represión, basada en estrategias de negligencia u omisión. Según Freud, el olvido aplacador dado por la represión opera en el inconsciente, pero si se aplica a la lectura de los textos la teoría psicoanalítica con la que trabaja el profesional en su consultorio, podría devolverse a los textos un sentido que se entreteje por lo bajo, ya que —según la teoría— nada se olvida, sino que todo lo importante sigue existiendo, aunque no esté disponible

para la conciencia. Del mismo modo como el psicoanalista descubre elementos mínimos en el discurso del paciente que llevan consigo las claves para reconstituir la trama que se ha soltado y consigue hacer una “transcripción consciente de la idea reprimida” (Freud: 108), así el crítico interpreta en función de indicios en la superficie del texto. A más tardar desde Freud, el concepto de trauma quedaría asociado a experiencias sumamente extremas que no pueden ser comprendidas en forma cognitiva y por ende escapan a las herramientas y los usos de la memoria. El afecto parece compartir el mismo destino.

Si para que lo reprimido vuelva a la memoria el psicoanálisis usa la libre asociación o la interpretación de los sueños, para el tratamiento del trauma propone la técnica de la reconstrucción, que tiene por supuesto el carácter de una hipótesis. El método consiste en reconstruir en forma ficcional ese tramo de la historia del paciente que había quedado sin palabras. Bajo esta premisa, el pasaje de lo imaginario a lo simbólico no consiste en hacer una reconstrucción de todas las huellas, sino en volver a tejer el punto que se soltó de la trama. La aparición del sujeto sólo es posible cuando lo olvidado (en este caso, lo reprimido en forma primigenia) vuelve a olvidarse (se reprime efectivamente). El psicoanálisis no hace sino imitar el proceso de la represión secundaria en el escenario acotado y controlado del consultorio. Para que la memoria fluya, habrá que nombrar aunque no sea más que mínimamente, tramar con pocos hilos, darle sólo un contorno, a lo que no puede ser relatado.<sup>5</sup> La idea de un contorno y no de un sentido es lo que retoma Labanyi al sostener que “*to analyse a literary text in terms of affect would mean exploring the ways in which it offers forms of embodied knowledge [...]*”; tras lo cual concluye: “*If structuralism made us think about ‘what texts are’ rather than ‘what texts mean’, the affective turn can make us attentive to ‘what texts do’ [...]. So affect takes us back to meaning, but to forms of meaning that are not restricted to the cognitive*” (230).

En los análisis que efectuamos a continuación atendemos entonces, no tanto a los argumentos y a las razones de los autores y autoras para encontrar sentido, como a la memoria de los cuerpos y al conocimiento hecho materia en el lenguaje. Así nos detenemos en ritmos, imágenes, intensidades y silencios que resultan ser “dislocaciones afectivas” o “contra-archivos de sentimientos”; figuraciones que, según los trabajos

<sup>5</sup> Para el vínculo entre los conceptos psicoanalíticos y el análisis literario ver: *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*, de Karen Saban, pp. 121-127.

de Tacetta y Nuckols, afectan justamente por tener efectos en la recepción de estos textos y películas por parte de los lectores.

## 2. *Relatos fílmicos y literarios de Chile y Argentina, el tratamiento de los afectos*

### 2.1. Inmersión y resiliencia

El documental *Guerrero. Una vida, muchas batallas* (2017), del chileno Sebastián Moreno, reconstruye la trayectoria vital de Manuel Guerrero Antequera, hijo de Manuel Guerrero Ceballos, militante comunista asesinado en 1985 en el marco del incidente conocido como “caso degollados”.<sup>6</sup> El filme propone un relato lineal que, por medio de entrevistas y un testimonio en primera persona de Manuel Guerrero A., acompaña la reconstrucción de la experiencia de vida del protagonista por distintos lugares geográficos y afectivos. Nos interesa analizar la construcción de determinadas imágenes poéticas asociadas a la capacidad de resiliencia y sanación, que aportan el restablecimiento de una afectividad reconfortante, ligada a la capacidad de sobreponerse y de sobrevivir.

Entendemos la utilización del lenguaje poético al interior del lenguaje documental como una herramienta que, en palabras de Alicia Genovese, permite una vuelta a “lo inicial o lo elemental, ese volver a mirar sin la carga de lo conocido que ya ha sido visto o enunciado, ese regreso asombrado a lo conocido” (2011: 118). Así, observamos determinadas escenas que representan la idea de la inmersión y la introspección. Simbólicamente, la inmersión en las aguas significa “el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (Cirlot: 69). Son las imágenes que encontramos cuando Manuel llega a Hungría para reconstruir el relato sobre su infancia y lo recibe una tormenta de nieve que la cámara registra dejando que el plano se cubra por completo, mostrando

<sup>6</sup> El caso alude al secuestro, tortura y asesinato de tres militantes del Partido Comunista a finales del año 1985 por parte de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICO-MCAR). Las víctimas fueron Santiago Nattino Allende, pintor y miembro de la Asociación Gremial de Educadores de Chile (AGECH); Manuel Guerrero Ceballos, profesor y dirigente de la misma organización; y José Manuel Parada Maluenda, sociólogo y funcionario de la Vicaría de la Solidaridad, organismo de la Iglesia Católica dedicado a la defensa de los derechos humanos. Considerado uno de los hitos de la represión dictatorial durante los años ochenta, el “caso degollados” conmovió a la sociedad chilena de la época.

al protagonista completamente inmerso en esa densidad. El mismo fenómeno resuena cuando se sumerge en las termas de agua caliente donde su padre lo lleva durante los años del exilio, con el objetivo, según el propio Manuel, de abstraerse y reflexionar, el padre, y de jugar y entretenerse, el hijo. En la escena actual, el adulto Manuel se introduce en el agua y el vapor que emana de ésta cubre y nubla el plano, ofreciendo una nueva pausa en el ritmo del filme. En la descripción de esta escena, Manuel señala que, por esos días, su padre buscaba sanar su reciente experiencia de secuestro, prisión política y tortura, a través de estos momentos de disfrute y reposo. Es decir que la ocasión puede entenderse como una instancia de reparación, en la cual el padre conecta en silencio con sus propios recursos de sobrevivencia, los que se transmiten al hijo por medio de canales imperceptibles que son representados por el vapor y el agua. Finalmente, encontramos otra imagen de inmersión en la escena del funeral del padre, en el año 1985, cuando el protagonista señala que, aun estando en medio de miles de personas que lo acompañan en lo que se transformó en una protesta popular en contra de la dictadura, él se sentía solo, abstraído, encogido / inmerso en sí mismo.

De tal modo, el filme complejiza un discurso que a ratos no permite explicar ni justificar la experiencia del dolor y los afectos implicados en ella, frente a lo cual emergen la imagen y la poesía como recursos que refieren al lenguaje tensionado por la experiencia. Genovese afirma que el poema “no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa [...] no le importa sumergirse en el contrasentido, lo deja vivir dentro de su densidad, dentro de sus antítesis y paradojas” (2011: 19). De este modo, señala, el sentido literal se abre hacia otros significados que lo rondan “en su espacio fantasmático”, completando los enunciados de historias y experiencias que no logran ser contenidas en el lenguaje testimonial (Genovese 2010; Salomone 2015). En este recurso, el documental profundiza su potencia comunicativa y apunta, como el poema, a restablecer “las relaciones perdidas entre subjetividad y objetividad [reacomodando] el mundo con una percepción reactualizada” (Genovese 2011: 19).

Finalmente, en esta estrategia formal se trabaja la puesta en escena de paisajes que refieren a la sobrevivencia por medio de distintas imágenes de *inmersión*: en la nieve, en el agua, en los otros, en sí mismo. Observamos, a través de este recurso, la representación de ciertos lugares de la experiencia de los hijos, relacionados con el acto de sumergirse en las historias de vida y de dolor de sus padres y propias, para encontrar, en esa espesura, puntos de comunicación con el *sí mismo*, que contribuyan

al despliegue de los procesos de resiliencia. De este modo, el documental busca curar los afectos asociados al sufrimiento a través de ideas que sugieren el consuelo y el renacimiento como ejes de la capacidad de resistir y sobreponerse al dolor.

## 2.2. “El tiempo estallado” del archivo<sup>7</sup>

*El eco de las canciones* de Antonia Rossi (2010) pone en escena distintos nudos problemáticos propios de las vivencias y las herencias de los hijos del exilio. El formato es el de un documental autobiográfico con tintes experimentales, que combina variados recursos técnicos que expresan diferentes niveles de realidad y de ficción, explorando los cruces entre imaginación y memoria. El filme aglutina secuencias de diversas materialidades audiovisuales en un montaje estructurado por la voz de una narradora protagonista que enuncia su relato haciendo uso del lenguaje poético y que, como corroboramos en los créditos, construye un personaje que testimonia a partir de las historias de hijos de exiliados políticos, entre las que se cuenta la propia experiencia infantil de la realizadora. Se trata de una generación de niños que vivieron junto a sus padres la experiencia del desarraigo, o bien nacieron en el exterior y luego, en la mayoría de los casos, retornaron a un país hostil y en nada parecido a lo que desde el exilio imaginaron.

Observamos en este documental el uso de una estrategia compositiva que dialoga con la propuesta de Natalia Taccetta en torno a la construcción de archivos en algunos filmes de hijos, los que se caracterizan por poner en escena una “temporalidad estallada”. Este ejercicio aporta densidad a las representaciones de la memoria traumática que refieren a los efectos de la violencia política en la infancia y sus complejas proyecciones en el tiempo. En este caso, nos encontramos con una superposición de materialidades de archivos visuales y sonoros que posibilitan la aparición de múltiples voces y temporalidades. Esta amalgama de archivos construye una afectividad ambivalente, que evidencia las tensiones transgeneracionales, así como los pliegues y espacios sinuosos de la memoria. De esta forma, en el estallido de tiempos, voces y materiales, procede la

<sup>7</sup> Este análisis es ampliado en la tesis doctoral de Milena Gallardo: “Estéticas documentales e imaginaciones políticas: ausencias, presencias, afectos y legados en la producción fílmica documental de hijas y nietas en Chile y Argentina (2000-2016)”, defendida el año 2019 en la Universidad de Chile, próximamente en Editorial Corregidor en Buenos Aires.

representación de afectos incómodos y disonantes, que son difíciles de definir y que ponen en tensión también las emociones más cómodas en relación a las experiencias del pasado, como pueden ser la nostalgia y/o la remembranza de una época idealizada.

En términos estéticos, el archivo de la obra amalgama filmaciones familiares, registros televisivos de archivo, publicidades, capturas de cámara del Santiago de los ochenta y capturas actuales, canciones, animaciones, cine de ficción, fotografías, registros radiofónicos, entre otros recursos, complejizando y enriqueciendo la propuesta estética documental. En esta línea, Catalina Donoso señala que la recopilación y recomposición de un archivo múltiple que no pertenece estrictamente a la realizadora, sino que está compuesto por materiales privados y públicos, provenientes de distintos orígenes, permite la puesta en escena de una “materia prima” que estaría en la base de una particular “textura de la memoria” (27). Esta textura específica de la experiencia de memoria que presenta la obra remite a una afectividad rugosa o porosa, contradictoria y con dobleces, que no hace de la recuperación de estas vivencias un ejercicio fácil. Ahora bien, la posibilidad de representar esta memoria por medio de una suma de temporalidades superpuestas, abre una suerte de túnel del tiempo que nos permite el libre tránsito entre la actualidad postdictatorial y pasajes del pasado que se buscan recuperar. Así, el presente no tiene límites definidos y se expresa como una especie de sueño o lugar indeterminado. Si seguimos el ejercicio propuesto por Taccetta, podríamos dar con algunas claves del *pathos* o la afectividad específica de los hijos del exilio, que se expresa en estas fronteras temporales y emotivas difusas, vinculadas al desarraigo y a la sensación de extrañamiento que trae consigo la espera constante por “retornar” a un lugar prometido / prohibido / hostil / desconocido que, en el caso específico de los hijos e hijas del exilio, corresponde al sujeto por filiación y no por identificación o reconocimiento propio.

### 2.3. Autoficción y metafiction

Otra de las estrategias observadas para reconstruir el recuerdo de una experiencia traumática sin sucumbir a los afectos contradictorios y dolorosos derivados de ella es la metapoiesis. *La casa de los conejos* (2008), ficción autobiográfica de la escritora argentino-francesa, Laura Alcoba, es una de las primeras novelas que narran la violencia de la dictadura argentina desde la perspectiva infantil. La historia se desarrolla entre 1975 y 1976 en la ciudad

bonaerense de La Plata, durante la clandestinidad de Laura, una niña de diez años, y su madre, en la casa operativa que ocultaba, tras un supuesto criadero de conejos, la principal imprenta de montoneros. Por avatares del azar, Laura y su madre consiguen exiliarse en Francia. Los otros compañeros no tendrán la misma suerte y serán secuestrados o asesinados tras el ataque brutal de las fuerzas armadas; entre ellos, Diana, amiga de la niña y embarazada en el momento del secuestro. Veintisiete años más tarde, una Laura adulta y novel madre de una hija regresa al lugar de los hechos, se entrevista con algunos familiares de las víctimas y empieza a reconstruir la historia con las piezas sueltas de los propios recuerdos y auxiliada por el relato ajeno así como por la imaginación. La maternidad es en este caso la cesura de la que hablaban Kordon y Estelmann, el punto de partida de la identificación que desencadena la búsqueda y el relato. En palabras de la autora, ella estaba volviendo:

a una casa en que una madre había sido separada de su hija. Esa situación provocó una serie de espejos invertidos y tuvo que ver con el proceso de la memoria y el regreso de una serie de imágenes [...] el libro está dedicado a Diana [...]. La novela se cierra tendiendo una mano a Clara Anahí, su hija todavía no recuperada. La novela está pensada como ese hilo entre una madre y una hija (Alcoba 2010: 249).

Los lazos filiales y maternos rotos (el de Diana con su hija desaparecida), por construir (el de Laura con su propia hija que trae por primera vez a la Argentina), puestos en tela de juicio (entre Laura y su madre militante, ausente de tantos cuidados), sustitutivos (el de Diana con Laura a quienes las une una profunda amistad) o estéticos (la dialéctica que se genera entre la narradora Laura niña inmersa en los acontecimientos y la narradora adulta que enmarca la historia), se constituyen en uno de los ejes temáticos principales de la novela. Aunque en la trama el reproche a la madre no es directo ni evidente, sí está presente, en todo caso, como efecto de lectura, porque seguimos de cerca el relato en primera persona de la niña que narra desde dentro de una casa sitiada, sin distancia temporal y con el pretérito perfecto de quien escribe en un diario íntimo y relata fragilidad de su existencia en huida junto a su madre, simulando en el barrio, en coches robados, en la soledad de una casa-trampa.

Los recuerdos de Laura, que hacen gran parte del relato, hablan de una niña que queda expuesta a situaciones aterradoras, obligada a hacerse adulta prematuramente al tener que merendar mientras los compañeros



de militancia de su madre limpian armas en la mesa, a jugar disimulando que monta guardia en las calles o a mentir sobre su verdadera identidad en la escuela o ante los vecinos. El de su recuerdo es un tiempo sin principio ni fin, potencialmente infinito. La inmediatez episódica acentúa su verosimilitud y nos precipita en aquella época inhóspita de comienzos de la dictadura, haciéndonos sentir la desprotección y el peligro de esa infancia al abandonarnos en la casa de los conejos con la niña. La precariedad espacial del escondite tiene su correlato en la precariedad del tiempo histórico en cuestión. El gesto autobiográfico genera en el lector empatía emocional. Consecuentemente, el tiempo que separa al lector del terror de los años setenta vivido por la niña se desvanece (cercanía reproducida además al nivel del espacio por la sensación de claustrofobia) y se repone en el presente la experiencia del pasado como si estuviera todavía viva, un rasgo que ya observábamos en una película como *El eco de las canciones*, con la superposición de temporalidades que permiten dar expresión a los afectos asociados al trauma (en ese caso, los afectos incómodos asociados a las vivencias del desarraigo y al exilio).

En cambio, desde el relato enmarcado por la narradora adulta se pone límite a la continuidad del sufrimiento mediante la deixis (tanto el comienzo de la novela con la Carta a Diana como el epílogo están fechados). Si según la lógica autobiográfica de la novela, los hechos se desenvuelven en forma veloz, lineal y cronológica hacia un futuro insospechado (los habitantes de la casa llegan con los ojos vendados a la casa, se enfrentan a ciegas a su destino y arrastran consigo a la niña en su aventura), en la lógica metaficcional, los hechos de desarrollan de atrás hacia delante. El regreso del exilio, el encuentro con los lugares y con ciertos informantes son las instancias que le ofrecen a la narradora adulta la certeza de que la historia ha terminado y puede articularse en la ficción. La retrospectiva temporal introduce un cambio de calidad en la percepción del tiempo. El tiempo ya no se extiende indefectiblemente desde el pasado para continuar en el futuro sino que es posible leerlo a contrapelo, poniéndole además un marco que lo acote. Desde ese enmarque extradiegético y metaliterario así como en un capítulo crucial de la novela en que la narradora adulta reflexiona sobre la desaparecida palabra “embute” con la que los montoneros llamaban a la casa-trampa, la focalización es externa. El discurso adulto y reflexivo interrumpe de este modo el registro intimista que había llevado al lector a revivir junto con la joven protagonista aquellos días de miedo, persecución y ocultamiento. En este sentido la estrategia utilizada para elaborar el recuerdo apabullante de la vivencia traumática consiste en el desdo-

blamiento de Laura en el personaje de la niña, víctima del tiempo atrapada en la casa, y en la narradora adulta que le pone un punto final a la historia, rescatando a la niña del pasado como si fuera su propia hija, hasta traerla hasta el presente de la enunciación; un presente subrayado, por un lado, por la actividad creadora de Laura Alcoba como madre y, por otro, por su actividad creativa como autora del libro. En suma: el proceso del recuerdo en *La casa de los conejos* y la resolución de los afectos traumáticos vividos por una generación de niños herederos de la lógica revolucionaria es doble: un camino que se abre a través del tiempo, hacia atrás de mano de la niña descuidada, pero también hacia adelante, con vistas a un ser que se libera del pasado doloroso, en dirección a un programa futuro. *La casa de los conejos* es un entonces donde a la vez “habita y muda el tiempo” (Saban: 144) traumático de la experiencia dictatorial.

Como en el documental *Guerrero*, también aquí la dimensión de futuro es fundamental. Allí el lenguaje poético se usaba para representar la capacidad de resistir y sobrellevar el dolor. En *La casa de los conejos* la vuelta de tuerca a los afectos a través del uso de la metaficción estaría marcando la posibilidad de resiliencia o al impulso de sobrevida.

#### 2.4. Collage, parodia y (auto)ironía

Otra técnica utilizada para la construcción del relato de los afectos involucrados en la memoria de los hijos es el humor, que puede considerarse un afecto en sí mismo en el sentido de la definición de Atkinson y Richardson, es decir, una respuesta fuerte al estímulo del dolor. En *Diario de una princesa montonera* (2012), Mariana Eva Perez enfrenta estos dos afectos con una ficción híbrida, mezcla de novela, diario íntimo, blog, testimonio y autobiografía para reflexionar sobre su propia infancia huérfana y su adolescencia como militante en organizaciones de Derechos Humanos. Con autoironía, esta narradora que se nombra “niña precoz de los derechos humanos” (Perez: 34), esta “militonta que fui” (32), emprende a través de este texto, como en un *Bildungsroman* al revés, el camino de regreso. Si el camino de ida fue haber cumplido con “todo lo que indica el protocolo” (28) para una hija de desaparecidos modelo; a través de la escritura del blog-novela, la narradora se desprende de un pasado sufriente y de la imposición de responsabilizarse por ese pasado a través de la formación militante, para encontrar nuevos caminos más auténticos, medidos (mediados) y propios de lidiar con el dolor.

El pasado se le había venido literalmente encima y su carga se reproduce gráficamente con frases que se transcriben sin pausas ni espacios, a lo sumo unidas por guiones, como rótulos en su vida: “Compañerosdetenidosdesaparecidosyasesinados”, “Gustavo (su hermano recuperado) “localizado-en-2000-restituido-en-2004”, “mi-abuela-que-me-crió” (Perez: 52-53). La cercanía e identificación extremas de ese pasado o con ese pasado hacen imposible seguir viviendo. Tras una fiesta de la organización H.I.J.O.S en la que termina borracha y con dos días de resaca “vomitando Historia” (64), se pone a dieta con una decisión inaudita: tomar distancia al decidir no reaccionar ante el correo solícito de un hombre que habría conocido a su padre y que quiere encontrarse con ella para contarle su historia (64). Más tarde, abandonar la asociación en que milita, salir del país para hacer un doctorado, publicar el *Diario de una princesa montonera*, son actos de irreverencia con los que empezará a poner distancia respecto del pasado.

Muchos de los capítulos del libro consisten en mensajes de correo electrónico. En uno de ellos, destinado a una de las vecinas de Almagro que está organizando la acción de las baldosas conmemorativas para poner en las veredas frente a las casas de las cuales fueron secuestrados algunos compañeros del barrio, la narradora del *Diario...* tiene la voluntad de recordarle ciertos datos acerca de sus padres. Así va acotando entre paréntesis pensamientos que por supuesto quedan elididos del mensaje original pero, en cambio, comparte con el lector. Se trata de un subtexto no dicho y de carácter personal que, por su carga angustiante, es la contracara de la comunicación fútil y amigable típica del género “mail”. Allí leemos que también la protagonista, no sólo su madre, fue secuestrada a los 15 meses de edad de esa casa de Almagro y mantenida durante horas en alguna comisaría, antes de que fuera entregada a su familia paterna: “¿Necesitan alguna información más? (Yo sí, toda [...] necesito saber qué les hicieron, dónde, cuándo, no tanto quiénes, ellos no me importan, pero mis viejos sí, cada cosa que les pasó, todo, aunque sea terrible, aunque no duerma Nunca Más, porque si no lo sé, si nadie lo sabe, están tan pero tan solos en su no-muerte)” (Perez: 33).

El capítulo (que no titula el asunto del mensaje, pero sí enmarca el correo como paratexto) se llama “Refresco” y alude tanto al objetivo de hacer de ayuda-memoria para la destinataria, como a la gaseosa burbujeante que tiene el fin de “refrescar” la memoria, también en el sentido de que calme una sed antigua pero para hacerla liviana. Si las pesadillas que le impedirían dormir llevan el sello del lugar de memoria por antonomasia

de la democracia argentina, esa institución que erige el *Nunca Más*, y la incertidumbre acerca del destino de sus padres es una carga insoportable, entonces la necesidad de recordar (o de saber) es tan urgente como la del olvido. Esta contradicción es la que da a su vez forma a afectos encontrados, violentos, aparentemente insolubles, salvo que sea con el gesto de la distancia irónica. Reírse de sí misma, no tomarse tan en serio, es una opción estética y ética.

El uso de las fotos trucadas e insertas en el libro cual ilustraciones de un cuento infantil son uno de los recursos para quebrar con la solemnidad del gesto conmemorativo más corriente en las narraciones o los discursos acerca de los desaparecidos. Ejemplos de esto son la supuesta foto de su madre Paty (Perez: 113) oscurecida en los rebordes de modo que sólo el rostro y un mechón de pelo sobresalen brillantes y que a la narradora le recuerda a un fantasma o a un episodio del *Superagente 86*, o la “primera foto con mi papá” (102) que, al estilo del trabajo fotográfico de Lucila Quieto (“Arqueología de la ausencia”), pero esta vez con buscada autoironía, junta en un mismo plano la foto del padre joven desaparecido con la imagen de la hija en el presente y los hace ver como un pareja de enamorados sonrientes, manipulada a la vez digitalmente con un margen de corazones, puntitos y estrellas.

La remisión a los espíritus, las princesas y a los castillos construye además una subtrama siniestra que va muy a tono con la historia de primer nivel que se relata, la de la búsqueda y conjuro de los padres desaparecidos en su memoria. Cuando la narradora se separa de su ex pareja y queda sola en la casa que pudo comprar con la indemnización que recibe del estado por ser hija de desaparecidos — “si yo tenía esa casa era porque mi casa familiar había sido arrasada” (85), dirá en otro lugar— decide subalquilar una pieza. En una de las entrevistas la interesada, “una chica yanqui”, le pide permiso para mirar debajo de la cama. Al despedirse en la puerta la chica le pregunta en inglés: “*Is this house haunted?*”. El diálogo sigue de este modo:

Montoneros Princess: Haunted? Like... ghosts?

Girl: Yes.

Montoneros Princess (sure): No. Not at all. This house is not haunted.

Girl (ashamed): That's why I asked you to look under the bed.

Montoneros Princess: To see if there was a ghost there?

Girl: Yes...

Montoneros Princess: No, there are no ghosts in this house.

No la tomé por loquita. Pero siempre supe que cometía una injusticia, que la piba no era ninguna loquita y que le mentí (Perez: 86).

A menudo este tipo de relatos insertados genera en el lector la risa y el llanto al mismo tiempo, reproduciendo como afecto (en el efecto de lectura), la contradicción que vive la narradora. Así habría que distinguir entre los afectos que derivan en emociones que buscan ser representadas (dolor, odio, impotencia, rabia), entre la elaboración estética que se les da en el *Diario...* como procedimientos narrativos (humor, terror) y los que son generados por la obra a nivel de la recepción (lágrimas y risa).

Otro intertexto genérico del que se sirve para expresar estas emociones violentas contenidas con ironía es el de la película de acción o de terror. En la escena en la cual la narradora presencia uno de los juicios orales y públicos a Astiz y a otros represores, ella teje e imagina que en sus manos las agujas son armas. Entonces tiene un sueño diurno en el que “pasa al acto”, un acto de justicia por mano propia que a comienzos de los 2000 era todavía propio de una trama ficcional más que del orden de lo fáctico: “se abalanza sobre él [...] enarbolando la aguja de crochet de su abuela y se la clava en la yugular, a él, al penitenciario, al empleado del juzgado [...] a uno, dos, mil policías [...] a los curas de la Iglesia Stella Maris que intentan exorcizarla mientras ella vomita historia para todos lados en medio de un estanque de sangre” (81).

Odio, euforia, violencia, impotencia, rabia, y luego carcajada, profunda tristeza, dolor son algunas de las emociones que el lector compromete con la lectura de este pasaje como con cualquier película taquillera de Hollywood en la que muere el villano a manos de un héroe al estilo Rambo.

La exaltación en los sentimientos no sólo se produce ante los represores. El miedo y el amor, el desprecio y la ternura, la dependencia emocional y la necesidad de liberación son sentimientos encontrados respecto de sus padres y su destino que se proyectan sobre el personaje del Nene, un ex detenido y sobreviviente, jefe de la narradora en una organización de Derechos Humanos que queda anónima, figura ambigua en el *Diario...*, que a veces la protege y la ayuda y otras la explota y chantajea y a quien “la princesa le entrega su corazón” porque tiene “un hambre insaciable de padre” (Perez: 69). Los sentimientos en eclosión, por causa de los afectos involucrados, se hacen patentes también cuando tras la muerte de su abuela Argentina, con quien se había criado, sueña que pierde las cenizas,<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Una escena que resulta ser, por otra parte, una cita intertextual de la novela de Silvia Molloy, *El común olvido* (2002), donde también se relata la búsqueda que un hijo

o cuando descubre una paloma horrible en su balcón “vieja, de ojos profundos, prendida de la baranda con todas las fuerzas que le quedan” a quien no consigue espantar. “Tengo miedo de que se muera, o de tener que matarla” (167), concluye sobre este símbolo, paloma mensajera del pasado que trae consigo la muerte.

La “filiación paradójal” es una zona de afectos confusos y dislocados. El vacío dejado por los padres desaparecidos lleva a que el encuentro afectuoso con ex amigos o compañeros que ofrecen acercarle información desate emociones desmedidas e infantiles, de las que la narradora finalmente, en la ficción, podrá reír. Así, al leer un mensaje de texto que empieza con las palabras “Hola corazón”, “la princesita montonera quiere salir corriendo al encuentro del cumpa y pedirle caballito, un copo de azúcar y una vuelta en calesita de la plaza de Caseros” (83). La autoironía, sin embargo, hace pensar en el pasaje por la consciencia de este afecto, que ahora a través de su escritura se transforma en una emoción contradictoria sobre la que la narradora está en condiciones de pensar. Con desparpajo también razona sobre la idealización de sus padres y la trampa de buscar en la imaginación la mirada de los progenitores sobre su hija, como cuando está en Argel y dice: “Me detengo al borde de la catarata de pensamientos capciosos que conozco bien: que estoy acá porque ellos no, que estarían orgullosos de mí, toda esa mierda teleológica” (131). También es el recurso del chiste el que logra canalizar el rencor y la impotencia. El apartado que se titula “Feliz día del padre” va dedicado a los apropiadores de su hermano y a “todos aquellos que con goce perverso disfrutaban en este día de los hijos ajenos que se afanaron [...]. Desde aquí, nuestros mejores deseos de cirrosis, cáncer con metástasis *par tout* y bobazo” (116). La risa provocada por la gracia es liberadora. En referencia a otros estudiantes que militan con ella, “una subcélula nerd dentro del grupo de hijis” (109), habla de la sobrecalificación y del enciclopedismo que poseen sobre “el temita” porque están “en la pomada del terror” (110).

En suma, el chiste, la autoironía, la sátira de películas de terror y acción, el híbrido genérico, el collage fotográfico, el sarcasmo, el pastiche idiomático o de registros son recursos que sirven para tomar distancia respecto de afectos violentos y sumamente dolorosos, que no dejan de doler pero, que en cambio, permiten seguir viviendo.

---

hace de las huellas de su madre muerta para armar su propia biografía. El protagonista de *El común olvido* ha perdido literalmente los restos de su madre y escribe la novela a modo de restauración. En ambas novelas, aunque por distintos motivos, se trata de renunciar al monumento funerario y sustituirlo por la escritura ficcional.



### 3. Conclusiones

Las producciones literarias y audiovisuales del Cono Sur que trabajan con la memoria de los hijos se encuadran en la posmodernidad y en el arte contemporáneo, de la que toman sus formas de trabajo: fragmentación, polifonía, cita, intertextualidad, reflexividad del discurso, a través de las cuales cuestionan la legitimidad de los relatos totalizadores de sentido, la búsqueda de la verdad o la certeza y la objetividad en la representación (Quílez Esteve: 64). Y, agregamos, a través de las cuales ponen en escena la construcción de afectos sensibles, encontrados y complejos, difíciles de pronunciar o incluso impronunciables, que a menudo dificultan la formación de una identidad. Esta afirmación es común a todas las obras aquí analizadas que, en cierto sentido, ilustran al menos un rasgo particular de la “posmemoria”, en tanto comprueban que la “transmisión transgeneracional del trauma” (o, en algunos casos incluso, el trauma a secas) asociado a las experiencias históricas de las dictaduras vividas por los más jóvenes es primordialmente afectiva y emocional. Las películas y novelas analizadas presentan diferentes medios concretos, estrategias propias de los aparatos estéticos, por medio de los cuales los problemas teóricos acerca del afecto y la memoria se articulan en el plano formal y, al revés, observamos de qué modo este grupo de textos literarios y audiovisuales chilenos y argentinos elaboran procedimientos novedosos para ilustrar o resolver los problemas antes referidos.

En este sentido, destacamos una serie de estrategias de comunicación que hacen ininteligibles los afectos. La obra media entre el afecto impronunciable y su elaboración para poder tramitar algo de lo que estaba relacionado con el trauma. En primer lugar, el uso de la superposición de archivos provenientes de distintas facturas y texturas, así como inscritos en diferentes épocas. Identificamos la utilización recurrente de esta estrategia de representación en las producciones audiovisuales de hijos<sup>9</sup> y, particularmente, la relacionamos en esta ocasión a partir del análisis de *El eco de las canciones* a una serie de afectos asociados a las memorias y discursos de los “hijos del exilio”. De este modo, las sensaciones de desarraigo y disociación conectan con el tratamiento de superposición de tiempos y materialidades, ofrecido por el montaje de archivos, dando lugar a la crea-

<sup>9</sup> Pensamos también en otros documentales tales como *Buscando a M* (2004) de Natalia Bruchstein, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roque, *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti Allende, *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, *Mi vida con Carlos* (2010) de German Berger-Hertz, entre otros.



ción de una trama afectiva particular que contrasta con nostalgias totalizadoras del pasado y se abre a las representaciones de nuevas experiencias del exilio. Quizá las principales marcas afectivas de esta experiencia no sean la sensación de lejanía, impotencia y desgarró que implica el corte radical e intempestivo con lo familiar, lo que se suma a un complejo proceso de inserción en un espacio social desconocido; sino que estaríamos frente a la constatación de una pérdida lejana, un corte que impide completar significados y se expresa en una sensación de falta, de espacios afectivos por completar, por conocer, por construir. El exilio de los hijos estaría vinculado entonces a afectos con un mandato específico: la promesa del retorno a un espacio inalcanzable e irreparable como es el país de los padres que, aunque presente y constitutivo, ya no existe.

En esta misma línea destacamos la estrategia enunciativa que constituye la autoficción que, como ocurre en el caso de *La casa de los conejos*, se produce a través del desdoblamiento de una narradora adulta en un personaje infantil, que puede regresar en el tiempo y habitar nuevamente el pasado desde el presente. Esta estrategia permite el libre tránsito de los afectos por las distintas temporalidades de la memoria, así como el intercambio de roles en relación a los personajes que componen la ficción, de forma tal que la niña Laura, quien vive atrapada en un pasado doloroso, intolerable en sus puntos de máximo horror, puede ahora ser contenida y acogida por la Laura adulta. Así, los afectos asociados al dolor de ese pasado traumático pueden asomarse al presente de la enunciación e integrarse al relato de vida, abriendo paso a emociones y prácticas concretas de resiliencia hacia el futuro. En suma, la autoficción emerge como recurso que permite, por una parte, el viaje de los afectos dolorosos del pasado hacia el presente, y, por otra, posibilita la intervención de herramientas reparatorias, cognitivas y emotivas del presente en el pasado, en un ejercicio que posee el potencial de resolver, sanar, ajusticiar, hasta los límites en que eso es posible.

Esta dimensión afectiva es la que también representa el documental *Guerrero. Una vida, muchas batallas*, por medio de la creación de una serie de imágenes poéticas que expresan lo que hemos llamado la *inmersión en el sí mismo* y la consecuente capacidad de resiliencia que en ese gesto se recupera. El uso de los recursos poéticos (metáforas, metonimias, ironías, entre otras) para complejizar el registro testimonial del filme, que muchas veces no alcanza para explicar el dolor asociado a estas experiencias, es un rasgo recurrente en estas producciones artísticas. Particularmente, las imágenes que representan la *inmersión* evocan en este tipo de obras las mu-

chas ocasiones en que los hijos desplazan sus propias experiencias para sumergirse en las historias dolorosas de ese pasado que los constituye, profundidad en la que encuentran sentidos y conexiones con la propia subjetividad, lo que, a su vez, les permite volver a flotar desde la densidad de esta experiencia y sobrevivir a ella.

En diálogo con esta estrategia de representación, identificamos el uso de la parodia y la (auto)ironía como formas de canalizar, a través del humor, la suma de afectos violentos que se ven implicados en la experiencia radical de la orfandad y la desaparición de los padres. Identificamos las distintas opciones de representación, éticas y estéticas, que ofrece el uso de la distancia irónica para mediar entre el dolor, la violencia y la sobrevivencia. El recurso abre camino a la canalización en distintos niveles de estos afectos, cuando, por ejemplo, en el plano de la recepción, es posible vivenciar la contradicción que producen los afectos de la risa y el llanto. En el nivel de los afectos que buscan ser representados, en el plano del enunciado, es posible encontrar expresión para el odio, la impotencia, la rabia y el desgarramiento, emociones radicales que, por lo general, con dificultad encuentran representación en el espacio público. Por otra parte, desde la enunciación, los afectos comprometidos se resuelven con recursos de humor, terror o acción, que funcionan como medios que contienen y multiplican los significados de las emociones, facilitan la comunicabilidad de la experiencia y, muy probablemente, incluso habilitan el espacio del duelo.

En síntesis, este trabajo identificó algunas de las estrategias y formas expresivas a través de las cuales se procesan estéticamente los distintos afectos asociados a las experiencias traumáticas o al menos profundamente dolorosas de los hijos de desaparecidos y de los hijos de sobrevivientes en Chile y en Argentina. Si bien estas estrategias han sido analizadas en otras oportunidades por la crítica, en esta ocasión nos interesó pensar estas elecciones estéticas no tanto como procedimientos artísticos esencialmente cognitivos, formales, sino como resoluciones posibles, frágiles y seguramente pasajeras, vinculadas con el mundo de lo afectivo. Tal vez aquí entonces convenga no hablar ya de estrategias, sino de pasajes o caminos que conduzcan de los afectos paralizantes a los afectos disruptivos, esos que abren paso a una constelación nueva de emociones, diversas y representativas, no sólo de la experiencia concreta de los hijos e hijas. Estos textos, leídos a contraluz de la teoría del afecto, podrían quedar a disposición para afectar, es decir, convocar a otros: lectores futuros que idealmente recibirán estas lecturas afectuosamente.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ALCOBA, LAURA. *La casa de los conejos*. Trad. L.Brizuela. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- MOLLOY, SILVIA. *El común olvido*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- PEREZ, MARIANA EVA. *Diario de una princesa montonera –110% verdad–*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

## FILMOGRAFÍA

- AGUILÓ, MACARENA, Dir. *El edificio de los chilenos*. 2010.
- AKERMAN, CHANTAL, Dir. *No home movie*. 2015 .
- BRUCHSTEINEN, NATALIA, Dir. *Buscando a M*. 2004.
- CROATTO, VIRGINIA, Dir. *La guardería*. 2015.
- GERMAN BERGER-HERTZ, Dir. *Mi vida con Carlos*. 2010.
- MORENO, SEBASTIÁN, Dir. *La ciudad de los fotógrafos*. 2006.
- MORENO, SEBASTIÁN, Dir. *Guerrero, una vida muchas batallas*. 2017.
- ROQUE, MARÍA INÉS, Dir. *Papá Iván*. 2004.
- ROSSI, ANTONIA, Dir. *El eco de las canciones*. 2010.
- TAMBUTTI, MARCIA, Dir. *Allende mi abuelo Allende*. 2015.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ADELMAN, ANNE. “Traumatic memory, intergeneration transmission holocaust narratives”, en *The Psychoanalytic Study of the Child* 50 (1995): 343-367.
- AHMED, SARA. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- ALCOBA, LAURA. “Un carrusel de recuerdos”. Entrevista de Karen Saban, en *Iberoamericana*, 10: 39 (2010): 246-251.

- ATKINSON, MEERA y MICHAEL RICHARDSON. *Traumatic affect*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- BAR-ON, DAN y JULIA CHAITIN. “Emotional memories of family relationships during the Holocaust”, en *Journal of Loss and Trauma*, 7 (2002): 299-326.
- BLEJMAR, JORDANA y NATALIA FORTUNY. “Introduction”, en *Special Issue: Revisiting postmemory: The intergenerational transmission of trauma in post-dictatorship Latin American culture*. *Journal of Romance Studies*, 13:3 (2013): 1-5.
- CHAITIN, JULIA. “Facing the Holocaust in generations of families of survivors: The case of partial relevance and interpersonal values”, en *Contemporary Family Therapy*, 22:3 (2000): 289-313.
- CINTRAS (Centro de Salud Mental y Derechos Humanos). *Daño transgeneracional. Consecuencias de la represión política en el Cono Sur*. Santiago: LOM, 2009.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- CLOUGH, PATRICIA TICINETON, ed. *The affective turn: theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- DONOSO, CATALINA. “Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental”, *Revista Comunicación y Medios* 26 (2012): 23-30. Disponible en: < <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/24791/27994> > [4-v-2018].
- FAÚNDEZ, XIMENA y MARCELA CORNEJO. “Aproximaciones al estudio de la Transmisión Transgeneracional del Trauma Psicosocial”, en *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*, 19:2 (2010): 31-54.
- FREUD, SIGMUND. “La represión” (1915), en *Obras completas: Sigmund Freud*. Tomo XIV. Ed. J. Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- GALLARDO, MILENA. “Estéticas documentales e imaginaciones políticas: ausencias, presencias, afectos y legados en la producción fílmica documental de hijas y nietas en Chile y Argentina (2000-2016)”. Santiago: Universidad de Chile, 2019 [Tesis].

- GATTI, GABRIEL. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008.
- GENOVESE, ALICIA. “Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética”, en vv. AA., *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago: Ediciones Böll Cono Sur, 2010. 69-76.
- GENOVESE, ALICIA. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- GÓMEZ CASTRO, ELENA. *Trauma relacional temprano. Hijos de personas afectadas por traumatización de origen político*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- HARDTMANN, GERTRUD. “Lebensgeschichte und Identität. Die zweite Generation – Opfer und Täter”, en *Unverlierbare Zeit. Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern*. Ed. Kurt Grünberg. Tübingen: Diskord, 2001. 39-56.
- HIRSCH, MARIANNE. *Family frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, MARIANNE. *The generation of Postmemory: Writing and visual culture after The Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- ILLOUZ, EVA. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe Universität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- KEILSON, H. *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Deskriptiv-klinische und quantifizierend-statistische follow up Untersuchung zum Schicksal der jüdischen Kriegswaisen in den Niederlanden*. Stuttgart: Enke, 1979.
- KESTENBERG, J.R. “What a psychoanalyst learned from the holocaust and genocide”, en *The International Journal of Psychoanalysis*, 7:6 (1993): 1117-1130.
- KRYSTAL, HENRY. *Massive Psychic Trauma*. New York: International Universities Press, 1968.
- KORDON, DIANA y LUCILA EDELMAN. “Hijos, a secas. Efectos multigeneracionales de la represión”. *Página 12*, 18 de noviembre de 2004. Disponible en:

- <<https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-43783-2004-11-18.html>> [23-x-2020].
- LABANYI, JO. “Doing things: emotion, affect, and materiality”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*. 11:3-4 (september-december 2010): 223-233.
- LEVINE, H.B. “Children or survivors of the holocaust”, en *Psychoanalytic Association*, 33 (1982): 708-712.
- LOGIE, ILSE y BIEKE WILLEM. “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”, en *Alternativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos* 5 (2015): 1-25. Disponible en: <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>> [23-x-2020].
- MACÓN, CECILIA. “No Word movie: Chantal Akerman y el silencio como contra-archivo de sentimientos”, en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18 (2018): 74-87. Disponible en: <<https://452f.com/cecilia-macon/>> [23-x-2020].
- NUCKOLS, ANTHONY. “El afecto como antídoto contra la privatización y despolitización de la memoria”, en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18 (2018): 87-104. Disponible en: <<https://452f.com/afecto-memoria-nuckols/>> [23-x-2020].
- QUÍLEZ ESTEVE, LAIA. “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, en *Historiografías*, 8 (2014): 57-75. Disponible en: <<http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>> [23-x-2020].
- REATI, FERNANDO. “Entre el amor y el reclamo. La literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina”, en *Alternativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 5 (2015): 1-45. Disponible en: <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html>> [23-x-2020].
- RUBIN SULEIMAN, SUSAN. “The 1.5 Generation: Thinking about child survivors and the Holocaust”, en *American Imago* 59:3 (2002): 277-95.
- SABAN, KAREN. *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Heidelberg: Winter, 2013. 139-155.

- SALOMONE, ALICIA, ed. *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur 1960-2010*. Buenos Aires: Corregidor, 2015.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- STRAUB, JÜRGEN y Kurt Grünberg. “Die Gegenwart der Vergangenheit. Vorbemerkungen zur unverlierbaren Zeit”, en *Unverlierbare Zeit. Psycho-soziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern*. Ed. Kurt Grünberg Tübingen: Diskord, 2001: 7-38.
- TACCETTA, NATALIA. “Memorias de infancia en dictadura: de la potencia del documento al afecto de archivo”, en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18 (2018): 53-73. Disponible en: <[https://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/18\\_452F\\_Taccetta\\_orgnl.pdf](https://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/18_452F_Taccetta_orgnl.pdf)> [28-IV-2018].
- YOUNG, JAMES EDWARD. *At memory's Edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

## MILENA GALLARDO

Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Es docente en la Universidad Diego Portales y en la Universidad de Chile. Su línea de especialización principal es el estudio de las representaciones artísticas, especialmente cinematográficas y literarias, de las memorias políticas del Cono Sur de América Latina. Entre sus publicaciones recientes, destacan los libros actualmente en prensa, *Estéticas documentales e imaginaciones políticas: ausencias, presencias, afectos y legados en documentales autobiográficos de hijas y nietas en Chile y Argentina* (2000-2020) e *Indagaciones, afectos e imágenes: prácticas y procesos creativos en torno a la transmisión transgeneracional de las memorias* (Chile, 2017-2019), este último coeditado junto a Tania Medalla.



## KAREN SABAN

Doctora en Filología Hispanoamericana, es docente e investigadora en la Universidad de Heidelberg. Sus ámbitos de especialización son la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi, los estudios de memoria, violencia y trauma, así como fenómenos de transculturación y cultura popular. Además de diversos artículos en revistas especializadas, publicó el estudio monográfico *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina* y compiló el volumen *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata*. Paralelamente a su actividad académica, ejerce como traductora literaria y colabora con agencias literarias y fundaciones de promoción del libro y de la traducción.