

Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional

Towards a Theory of Postmemory. Reflections on the Representations of Generational Memory¹

Laia Quílez Esteve
Universitat Rovira i Virgili. España
laia.quilez@urv.cat

Abstract

This article attempts to address, from the theoretical field, the different approaches to “postmemory” that have emerged in Western culture since the 1990s. After mapping the genealogical origins of this term, paying attention to its transformations and to discussions that this category has prompted, we shall examine the formal issues that govern most of this kind of cultural productions. To this end we expose three examples that have been produced in very different artistic fields, periods, geographies, and traumatic pasts: *Maus*, a graphic novel by Art Spiegelman; *Arqueología de la ausencia*, a photographic project by the Argentinian Lucila Quieto; and *Haciendo memoria*, a short documentary by the Spanish Sandra Ruesga.

Key Words

Postmemory, generational memory, memory mediatisation, traumatic past, audiovisual culture, contemporary narratives.

Resumen

El presente artículo se propone abordar desde el ámbito teórico las distintas aproximaciones que desde los años noventa del pasado siglo se han hecho al concepto de la “posmemoria”. Tras este repaso genealógico por los orígenes, transformaciones y debates que ha suscitado dicha categoría, se delinearán las cuestiones formales que rigen la mayor parte de las producciones culturales inspiradas por la posmemoria. Para tal fin se han seleccionado tres ejemplos que abarcan ámbitos artísticos, épocas, geografías y pasados traumáticos muy diversos: *Maus*, la novela gráfica de Art Spiegelman; *Arqueología de la ausencia*, el proyecto fotográfico de la argentina Lucila Quieto; y *Haciendo memoria*, un cortometraje documental de la española Sandra Ruesga.

Palabras clave

¹ La realización de este artículo se enmarca en el desarrollo del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento), “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la guerra civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea” (Ref. CSO2013-41594-P).

Posmemoria, memoria generacional, mediatización de la memoria, cultura audiovisual, pasado traumático, narrativa contemporánea.

Genealogía de la posmemoria

Abordar la posmemoria – tanto en su vertiente más conceptual y teórica, como en lo que se refiere al estudio de sus representaciones –, implica tener en cuenta un conjunto de autores y textos que desde hace algunas décadas vienen reflexionando sobre las imbricaciones entre memoria e historia, trauma personal e imaginario colectivo, testimonio y ficción, recuerdo y olvido.

Para comprender la ampliación del campo de interés hacia nuevas formas de apelar al pasado que se está llevando a cabo desde hace algún tiempo en los estudios culturales, hay que tomar en cuenta primero el debate abierto en el ámbito de la historiografía durante la década de los años sesenta. Con la aparición de lo que se conoce como *Nouvelle Histoire*² esta concepción de la Historia en mayúsculas sufrió algunas transformaciones. En otras palabras, la historia, entendida según el paradigma tradicional, se vio obligada a reformular, por un lado, sus objetos de estudio, que se vieron desplazados, como apunta Burke, de “las grandes hazañas de los grandes hombres” – de lo universal – hacia “la historia desde abajo”³ – lo particular –, incluyendo en sus intereses a las minorías, ya fueran éstas nacionales, de género, étnicas o lingüísticas, e interesándose, novedosamente, por la cultura popular. Por otro lado, la historia tuvo que replantear asimismo su metodología, que se volvió interdisciplinar, y sus fuentes de investigación, que se vieron ampliadas, en parte gracias a la revolución tecnológica, a los testimonios orales, despreciados e invalidados por la historia positivista, basada fundamentalmente en documentos oficiales conservados en archivos. La vieja historia, es decir, aquella que se aproximaba al pasado desde una visión totalizadora y que, al hacerlo, lo asentaba como algo monódico y definitivo, quedó, pues, resquebrajada por el florecimiento de las “microhistorias”, relatos personales y por ello siempre subjetivos que, lejos de perseguir el objetivo omnicomprensivo, universal y unívoco que regiría la historiografía tradicional, someten su investigación a una escala mucho más reducida en la que los elementos individuales no quedan sacrificados a una generalización más amplia. Finalmente, es necesario añadir que la ‘nueva historia’ rechaza las pretensiones de objetividad de la historia tradicional, en tanto que asume que toda lectura del pasado se hace desde una perspectiva personal que debe convivir, asimismo, con una pluralidad de puntos de vista diversos. En definitiva, podemos decir que en las últimas décadas “nos hemos desplazado de la Voz de la Historia a la heteroglosia, definida como un conjunto de “voces diversas y opuestas”.⁴ Es este un mosaico de voces que, alentado por los medios e instrumentos de la

² La “*Nouvelle Histoire*” o “*Nueva Historia*” empieza a gestarse en 1929 con la fundación de la revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, a mano de Marc Bloch y Lucien Febvre, y se consolida definitivamente con las contribuciones teóricas de las generaciones siguientes, encabezadas por Fernand Braudel y Jacques Le Goff. En palabras de Peter Burke, la Nueva Historia podría definirse precisamente como “una historia escrita como reacción deliberada contra el ‘paradigma’ tradicional” que se extiende a lo largo de todo el mundo – desde Japón a la India, pasando por América Latina – durante las décadas de 1970 y 1980. Véase Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 16.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, 18.

comunicación de masas, marcha, en palabras de Le Goff, “hacia la fabricación de un número siempre mayor de memorias colectivas”, haciendo que la historia se escriba “mucho más que hacia delante, bajo la presión de estas memorias”.⁵

Es precisamente teniendo en cuenta este cambio de paradigma dentro de los estudios historiográficos que debemos entender el contexto de profuso fervor conmemorativo – de “pretéritos presentes” –⁶ en el que nos encontramos actualmente. En efecto, hemos entrado de lleno en la época de la conmemoración, en la época de la nostalgia, esto es, en un presente cuya relación con el pasado ha adquirido una amplia variedad de formas y ha replanteado un sinfín de debates y reflexiones en torno a ellas.⁷ Dentro de este panorama, regido asimismo por la globalización y las políticas neoliberales, abundan por doquier críticas y replanteamientos de la memoria oficialmente establecida en la escena pública, tienen lugar numerosas demandas para recuperar áreas de la historia previamente silenciadas y para dar voz a los sujetos que, en otro tiempo, estuvieron marginados en lo que a las narraciones del pasado se refiere. Asimismo, proliferan monumentos, memoriales, homenajes, conmemoraciones y museos que tratan de recordar traumas históricos de distinta índole. Paralelamente, en el mercado editorial se publican novelas históricas, biografías, memorias, diarios y confesiones al mismo ritmo con el que, en televisión, los reportajes y documentales históricos ocupan importantes franjas de la parrilla y, en el campo de las artes visuales, se inauguran exhibiciones que difunden igualmente prácticas diversas de la memoria. Todo ello subraya y a la vez provoca en la sociedad un profundo respeto por el pasado, al tiempo que incentiva en ella el sentimiento de colectividad y de identidad nacional.

Esta preocupación constante, tanto en el ámbito cultural como en el político, por la memoria histórica y la memoria individual, familiar y colectiva, ha alentado nuevas categorizaciones y subclasificaciones de los modos en que supervivientes y descendientes de los mismos recuerdan el pasado traumático. Entre estas recientes etiquetas destaca la de la “posmemoria”, un neologismo que toma forma en el seno de los debates y las reflexiones en torno a la representación (y sus problemas) del Holocausto, metáfora por excelencia de otros capítulos traumáticos de la historia universal.

Cuando *Holocausto*, la serie de origen estadounidense emitida en 1978 en la cadena NBC, se estrenó en Alemania, el éxito de audiencias fue inaudito. Más de 20 millones de espectadores vieron este docudrama creado por Marvin J. Chomsky, una ficción histórica que por primera vez se centraba en el genocidio nazi de los judíos desde la perspectiva de las víctimas. La serie provocó acaloradas críticas y alentó la

⁵ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991), 178-179.

⁶ Así lo constata Andreas Huyssen cuando subraya el desplazamiento de la mirada hacia el futuro propia de la cultura modernista –una cultura “impulsada por lo que podría denominarse *futuros presentes*”– por un “giro hacia el pasado”, en el que imperan lo que él llama “pretéritos presentes”, esto es, una preocupación constante por la memoria histórica y social, tanto en el ámbito cultural como en el político. Según Huyssen este cambio se iniciaría en Occidente a finales de los años sesenta con los masivos procesos de descolonización y la democratización de los actores de la historia –a raíz de la revolución cubana y de la de Mayo del 68–, y se instauraría definitivamente a partir de la década de los ochenta, con la globalización de los discursos y debates sobre la memoria del Holocausto. Véase Andreas Huyssen, *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: F.C.E., 2002), 13.

⁷ Jeffrey K. Olick y Joyce Robbins, “Social Memory Studies: From ‘Collective’ Memory to the Historical Sociology of Mnemonic Practices”, *Annual Review of Sociology*, Vol. 24 (1998): 117 y 120.

creación de archivos de memorias de los supervivientes por parte de instituciones como la Universidad de Yale, que temieron que fenómenos “massmediáticos” como *Holocausto* terminaran por trivializar y falsificar la historia, en tanto la convertían en un espectáculo melodramático y reduccionista, esclavo de las leyes de la narrativa clásica hollywoodiense.⁸ Pese a las encendidas reacciones que la serie provocó en los círculos intelectuales, *Holocausto* despertó la memoria y el duelo colectivos de una sociedad hasta entonces aletargada por la culpa, por la responsabilidad de darle nombre y forma a un horror de inabarcables dimensiones, y también por un opaco silencio proveniente de aquellos que sobrevivieron y no podían recordar (y con ello revivir) el trauma de los campos.

Tal y como apunta Alejandro Baer, el éxito de *Holocausto* – tanto en Estados Unidos como en Alemania, como en Occidente en general – puede explicarse, también, por la propia coyuntura en la que esté se forjó y distribuyó. Así es, a finales de la década de los setenta ya se había producido el relevo generacional en lo que al trabajo de la memoria de la Shoah se refiere, esto es, la opción por no contar de los supervivientes empezaba a ser sustituida por la determinación – instigadora y crítica – de los hijos por saber todos los detalles de lo que habían vivido sus padres:

En la nueva generación ha desaparecido la culpa personal y emergido una clara voluntad de asumir una responsabilidad política o moral colectiva. Ya no hay motivos para desterrar la autocrítica y el conocimiento del pasado nazi. Los ochenta están marcados en Alemania por una efervescencia de interés en su propio pasado.⁹

Según Clément Chéroux, la primera causa que mueve, por un lado, a las generaciones más jóvenes a trabajar artísticamente la memoria traumática de sus predecesores, y, por el otro, a sociólogos, filósofos y teóricos del cine y del arte a reivindicar el valor ético y estético de dichas creaciones, es la paulatina e inevitable desaparición de los supervivientes directos del horror. En efecto, la muerte de quienes lo sufrieron o lo perpetraron conlleva, irrefutablemente, “la pérdida de la memoria colectiva de la cual éstos son detentores”¹⁰ y la traslación, en consecuencia, de la prueba al documento, del testimonio a la representación. Es precisamente a raíz de este progresivo silenciamiento de las víctimas – provocado tanto por su distanciamiento temporal de los hechos (que obnubila su recuerdo), como por su propia desaparición física (que lo destruye del todo) –, que tiene lugar una lenta pero imparable sustitución de la memoria comunicativa por la memoria cultural. Es decir, la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión – una memoria, por tanto, de duración limitada, en tanto que su transmisión abarca tres o cuatro generaciones como máximo –, iría cediendo terreno a una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de esos testigos, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro.

⁸ Una de las críticas más feroces provino de Elie Wiesel, escritor y superviviente de Auschwitz y Buchenwald. Tras el estreno de la serie, Wiesel dejó constancia de su indignación en el rotativo *New York Times* cuando la tildó de producto “falso, barato, ofensivo”. Según él, la serie trataba de mostrar aquello que ni siquiera era imaginable, transformando un acontecimiento ontológico en una *soap opera*. Véase Elie Wiesel, “Trivializing the Holocaust: Semifact and Semifiction”, *New York Times* (Nueva York, 16 de abril de 1978).

⁹ Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid: Losada, 2006), 119.

¹⁰ Clément Chéroux (dir.), *Mémoire des Camps, photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)* (Paris: Marval, 2001), 221.

En el caso de los campos de concentración nazis, la emergencia de esta memoria cultural que apelaba, desde la posición del “prójimo privilegiado”,¹¹ a un pasado para que éste no volviera a repetirse, se explica como un fenómeno paralelo e intrínsecamente relacionado con el de la serie televisiva, en tanto producto concebido, realizado y distribuido desde un país y unos sujetos muy alejados geográfica y temporalmente de los campos de concentración del nacionalsocialismo. *Holocausto* marcó el punto de inicio de un conjunto de productos culturales que, desde un ejercicio de posmemoria, reflexionaron sobre el genocidio recurriendo a una variada gama de medios y lenguajes que abrazaron desde lo visual (fotografías), a lo audiovisual (documentales, películas de ficción, series de televisión), pasando por lo literario (novelas, cómics, teatro, poesía).

Una de las obras que dentro de este contexto tuvo mayor repercusión en la esfera pública y en el ámbito académico fue *Maus*, de Art Spiegelman, una novela gráfica que se serializó en la revista *Raw* de 1980 hasta 1991. Ganador del Premio Pulitzer en 1992, el cómic del historietista estadounidense se centraba, por un lado, en la dramática biografía de sus padres, judíos polacos que lograron salir con vida de Auschwitz, y, por el otro, en la relación del propio Spiegelman con su padre y su esfuerzo por transcribir lo mejor posible el horror que este último sufrió durante aquellos años. El mérito de Spiegelman fue, precisamente, lograr que dicha ‘transcripción’ se concretara mediante el uso de dibujos de animales (ratones, gatos, cerdos y perros) que representaban, respectivamente, a los judíos, los nazis, los polacos y los estadounidenses de aquella época. Además de dicha alegorización de las víctimas y de los victimarios, para la creación de su novela gráfica Spiegelman incorporó tres fotografías extraídas del álbum familiar y se reapropió, modificándolo mediante la técnica del dibujo, de todo un corpus de imágenes de archivo de los campos de concentración mundialmente famosas, como aquella de Margaret Bourke-White, tomada en Buchenwald en 1945 y publicada en la revista *Life* en 1960 (Fig. 1), o las que muestran cientos de cadáveres amontonados en una fosa de Auschwitz (Fig. 3). Spiegelman introdujo en su cómic este tipo de materiales con una doble voluntad: por un lado, recrear la traumática historia de su padre, convirtiéndola en un híbrido entre biografía, autobiografía y ficción; y, por otro, subrayar el modo en que fue recomponiéndola en su cabeza a lo largo de los años (Fig. 2 y 4).



Fig. 1: Buchenwald, 1945; Fig. 2. Portada Fig. 3: Fosa de cadáveres Fig. 4: Viñeta de *Maus*

Sin embargo, las tres fotografías familiares que Spiegelman intercaló en las

¹¹ Con estos términos se refiere Paul Ricoeur a la figura del allegado, de ese hijo, nieto o sobrino de supervivientes o víctimas de la violencia estatal que se ve impelido a escuchar a la generación anterior, convirtiéndose así en garante de una memoria familiar que se inscribirá en la memoria cultural y colectiva a partir de la reelaboración crítica, ética y artística del relato heredado. Véase Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (Madrid: Trotta, 2003), 172.

viñetas de su novela gráfica (y que corresponden a su hermano muerto Richieu, al propio autor junto a su madre, y a su padre vestido de prisionero) fueron las que, en 1992, indujeron a Marianne Hirsch (hija de judíos rumanos emigrados a Estados Unidos a principios de la década de 1960) a buscar un término que describiera esta modalidad tan particular de articular la memoria heredada. Así, en su artículo “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, retoma las fotografías recuperadas por Spiegelman en su cómic para reflexionar sobre el poder de las imágenes en un tipo de narrativas en las que el “aura simbólica” que las envuelve hace posible la conexión entre pasado y presente, entre la memoria del superviviente y la posmemoria del hijo. Si bien Hirsch plantea una primera definición de la posmemoria en este primer texto, definiéndola como la memoria “of the child of the survivor whose life is dominated by memories of what preceded his/her birth”,¹² no es hasta 1997, con *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, que profundiza realmente en todas las connotaciones e implicaciones del término. Ensayo sobre la importancia del álbum familiar tanto en la construcción individual e identitaria del sujeto, como en la configuración de su memoria personal, cultural, social e histórica –en tanto que es a través de la mirada familiar a las instantáneas que uno puede acceder al pasado–, en las primeras páginas de esta obra la autora define la posmemoria del siguiente modo:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.¹³

Será a partir de este ensayo que posteriormente otros teóricos del Holocausto ahonden en el concepto acuñado por la pensadora norteamericana, rebautizándolo con variopintos nombres: “memoria agujereada”,¹⁴ “memoria heredada”,¹⁵ “memoria vicaria”,¹⁶ “memoria tardía” o “memoria protésica”.¹⁷ Así, por ejemplo, Ernst Van Alphen amplía años después la definición de Hirsch, al plantear que la generación que encarna la posmemoria está poseída por una historia que no vivió, esto es, por una memoria con la que no pueden mantener – porque no participó en los acontecimientos que la hicieron posible – una relación indexal, como sí la tienen los supervivientes. Así, y en tanto que para Van Alphen el trauma no puede ser transmitido entre generaciones porque la trayectoria común de la memoria es fundamentalmente física y secuencial – “the event is the beginning, the memory is the result”, anota en un pasaje de su artículo –¹⁸, el vínculo que liga a la segunda generación con ese pasado que precede su nacimiento, se rige, forzosamente, por principios semióticos diferentes.

¹² Marianne Hirsch, “Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. Vol. 15, 2 (Invierno de 1992-1993): 8.

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

¹⁴ Henri Raczymow, “Memory Shot through with Holes”, *Yale French Studies*, 85 (1994): 98-106.

¹⁵ Celia Lury, *Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity* (Londres: Routledge, 1998).

¹⁶ James Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2000).

¹⁷ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2004).

¹⁸ Ernst Van Alphen, “Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory”, *Poetics Today*, Vol. 27, 2 (Verano de 2006): 485.

Por su parte, en su artículo “The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history”, James Young coincide con Hirsch y Van Alphen al definir la posmemoria, o lo que él llama la memoria de los artistas de la “post-Holocaust generation”, como una memoria indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto conmemorativo común o literal – también mediado y fragmentario, en tanto que siempre se abre un vacío entre el acontecimiento propiamente dicho y el momento en que éste se convierte en recuerdo –, cuestiona el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como obras en continua transformación. Por otra parte, es precisamente por esa distancia generacional respecto a la historia – una distancia a la que ya se refirió Hirsch y que obliga a estos creadores a conocer y “recordar” el Holocausto únicamente a través de los diarios, memorias, poemas, películas, fotografías y testimonios orales de los que sobrevivieron a ese horror –, que sus discursos de memoria no pueden más que incluir, con una mirada crítica y reflexiva, los propios modos y mecanismos con los que ellos han heredado ese “vicarious past”. De este modo, pues, esta generación no puede presentar, porque no los ha vivido, los hechos de manera inmediata, circunstancia que determina que sus trabajos de posmemoria “remains an unfinished, ephemeral process, not a means toward definitive answers to impossible questions”.¹⁹ Para Young, por lo tanto, los cineastas, dibujantes, fotógrafos y artistas en sentido amplio que trabajan con la posmemoria – como Art Spiegelman, David Levinthal y Shimon Attie, cuyas creaciones gráficas y fotográficas Young analiza con notable profusidad –²⁰ se centran, más que en el acontecimiento del Holocausto propiamente dicho, en las maneras con las que descubrieron aquella experiencia traumática y en cómo esta ha influenciado en sus vidas. Y es en este sentido que los trabajos de posmemoria son profundamente subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores, pues, tal y como apunta Young, “to leave out the truth of how they came to know the Holocaust would be to ignore half of what actually happened”.²¹

La especificidad de la posmemoria, defendida en los artículos y ensayos anteriormente citados, reside, pues, en esa diferenciación semiótica sugerida por Hirsch, Van Alphen y Young, es decir, en esa obligada mediación que existe entre el hecho histórico en sí mismo y la re-presentación que de éste lleva a cabo el descendiente a través del relato de quien pudo sobrevivirlo. En todos los casos, la conexión que la segunda generación establece con los recuerdos de la generación anterior debe ser tan profunda y emotiva que el tipo de memoria que de ella se desprenda estará dotado, pese

¹⁹ James Young, “The Holocaust as vicarious past: Restoring the voices of memory to history”, *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, 51, 1 (2002): 71-72.

²⁰ Si bien Spiegelman ha encauzado su trabajo sobre su (post)memoria del Holocausto hacia el mundo del cómic, Levinthal y Attie se han decantado por la fotografía. Así, el primero es autor, entre otros trabajos, de *Mein Kampf* (1993-1994), una colección fotográfica en la que reexamina su ‘memoria’ del Holocausto a partir de Polaroids protagonizadas por los juguetes – entre ellos muchos soldaditos de plomo que representan tanto a los Nazis como a sus víctimas –, que marcaron su infancia y le abrieron las puertas al descubrimiento hipermediado de aquel horror. Por su parte, Attie es el autor de *Writing on the Wall*, una instalación hecha a base de fotografías que, tomadas durante las décadas de 1920 y 1930, ilustraban la vida cotidiana de los judíos en un barrio berlinés. La instalación, realizada durante 1992 y 1993, consistía en proyectar dichas imágenes sobre las mismas localizaciones en que fueron tomadas originalmente. De este modo, y en palabras de Attie, “the past were introduced into the visual field of the present”, al tiempo que “parts of long destroyed Jewish community life were visually simulated, momentarily recreated”. Véase Shimon Attie, “The Writing on the Wall, Berlin, 1992-93: Projections in Berlin's Jewish Quarter”, *Art Journal*, Vol. 62 (Otoño de 2003): 75.

²¹ James Young, “The Holocaust as vicarious past”, 83.

a su carácter indirecto, de 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 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 personal. 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 “affiliativ 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 –.²²

Finalmente, dicha transmisión no se daría únicamente en un contexto familiar y, en consecuencia, marcadamente subjetivo, sino que, en un sentido más amplio, se desarrollaría en una coyuntura marcada por el resto de “posts” – postsecular, posthumano, postcolonial, posthistórico – que circulan en el pensamiento posmoderno contemporáneo, compartiendo con ellos la tendencia a la citación y la mediación de la información, así como su voluntad de definir el presente “looking backward rather than ahead”,²³ esto es, en relación con los capítulos más turbulentos de un pasado que no se ha sufrido en carne propia pero que, paradójicamente, constituye y moldea el presente del sujeto. Es en este sentido que la posmemoria no puede dissociarse de la sociedad posmoderna, caracterizada no sólo por la fragmentación, la citación, la intertextualidad y la reflexividad de los discursos que produce y enmarca, sino también por una crisis de los metarrelatos – ideales, mitos y discursos de verdad, razón, ciencia y conocimiento – que sustentaban el proyecto moderno ilustrado y cuyo poder legitimador los convertía en generadores de sentido y de cohesión social.²⁴ De ahí que la entidad de los sujetos (y de los testimonios) que se mueven dentro de los marcos de la posmemoria escondan, tras su indudable protagonismo en sus producciones culturales, un conjunto de recelos y sospechas en torno a su relación con la objetividad o la verdad absoluta con los hechos.

Debates en torno a la posmemoria

El debate más notorio que se ha generado en torno al concepto de la posmemoria se refiere a la idiosincrasia del mismo. Si bien la acepción difundida por Hirsch a principios de la década de los noventa fue muy bien acogida por los teóricos e investigadores del Holocausto – algunos de los cuales, como Landsberg, Lury o Young dedicaron estudios monográficos a la posmemoria de los campos –, años más tarde, y en otras latitudes y contextos geográficos, la etiqueta que se refería para agrupar a las memorias de segunda y tercera generación fue puesta en cuestión.

La crítica más contundente que recibió el neologismo acuñado por Hirsch, y por

²² Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Nueva York: Columbia University Press, 2012), 36.

²³ Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, Vol. 29, 1 (Primavera de 2008): 106.

²⁴ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1992), 19.

ende los estudios centrados en las representaciones circunscritas en esta categoría, provino de la escritora y periodista argentina Beatriz Sarlo, concretamente de su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Publicado en 2005, este ensayo se proponía examinar los límites del testimonio en un presente caracterizado por la falta de autocrítica y la saciedad de informaciones. En el capítulo titulado, precisamente, “Posmemoria, reconstrucciones”, Sarlo se dedica a hacer una lectura descriptiva de las acepciones que sobre este concepto han planteado Hirsch y Young, para luego cuestionar la validez y utilidad de esta etiqueta.

Sarlo parte de la base de que el carácter vicario y fragmentario que Hirsch y Young le otorgan a la posmemoria como algo específico y distintivo de ésta, es común, asimismo, a la memoria, en tanto que “toda narración del pasado es una representación, algo dicho en lugar de un hecho”.²⁵ La fragmentariedad que atañe a la posmemoria no sería, para Sarlo, algo específico a ella, sino un rasgo constitutivo de la sociedad contemporánea:

La fragmentariedad de toda memoria es evidente. 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: todo es fragmentario desde mediados del siglo XX.²⁶

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”;²⁷ 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; pero se diferencia de ella porque

²⁵ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005), 129-130.

²⁶ *Ibid.*, 136.

²⁷ *Ibid.*, 130.

está atravesada por el interés subjetivo vivido en términos personales.²⁸

Para Hirsch y Young, por el contrario, 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 este sentido, Hirsch arguye en uno de sus artículos sobre el tema 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 museología.²⁹

En su alegato en contra la especificidad de la posmemoria, Sarlo concluye que las delimitaciones que la teoría ha utilizado para enmarcar y definir el concepto de la posmemoria – esto es, el hecho de que ésta englobe únicamente las transmisiones paterno-filiales y de que estas memorias mediadas remitan siempre a acontecimientos históricamente traumáticos – hallan su explicación justamente en el espacio disciplinario donde surgió y se armó esta noción, esto es, el de los estudios culturales relativos al Holocausto, el único lugar, en el que, en palabras de Sarlo, la posmemoria podría certificar “sus pretensiones de especificidad, tanto en la cualidad del hecho rememorado, como en el estilo con-memorativo de las actividades que mantienen su recuerdo”.³⁰ Arremetiendo asimismo contra la imposibilidad de poder leer, con el prisma de la posmemoria, otras producciones ajenas a ese contexto – y para esta crítica pone como ejemplo las memorias familiares de Domingo Faustino Sarmiento, escritas en 1850–, y tras analizar el documental *Los Rubios*, de Albertina Carri – incidiendo precisamente en el posicionamiento que como hija de desaparecidos adopta la cineasta en el film –, Sarlo argumenta que en vez de una posmemoria concebida en singular, lo que hay son “formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos”.³¹

El hecho de que la posmemoria tenga un ámbito de aplicación, como le critica Sarlo, de reducidas dimensiones (pues se reduce a la representación de hechos señalados por el trauma colectivo), no invalidaría, según los defensores del término, la utilidad y pertinencia de este término crítico. En efecto, la posmemoria remite a contextos excepcionales que deben ser recuperados y estudiados, en tanto conciernen a pasados en que generaciones enteras fueron terriblemente dañadas por la desaparición forzada, el encarcelamiento ilegal, la tortura y el asesinato. Se trata de momentos de la historia en que, además, la información fue concienzuda y hábilmente destruida o manipulada, lo que supone que si la memoria es ya de por sí fragmentaria e incompleta, los recuerdos de pasados violentos de este tipo lo son más aún, y por eso el trabajo de reinterpretación y reelaboración de los mismos se hace tan necesario en el presente.

²⁸ *Ibid.*, 130-131.

²⁹ *Ibid.*, 105.

³⁰ *Ibid.*, 133.

³¹ *Ibid.*, 157.

Imágenes y narrativas de la posmemoria

En todas las prácticas vinculadas al concepto de la posmemoria las imágenes – sean de archivo o familiares – adquieren una importancia capital. Si bien en unos casos, especialmente en las producciones audiovisuales, estas funcionan como complementos o piezas de un engranaje más complejo, en otros – como sería el caso de las instalaciones fotográficas – las imágenes toman un protagonismo total, deviniendo la herramienta de recuerdo por excelencia para una generación que, además, quiere distanciarse del texto escrito y los relatos testimoniales de carácter más tradicional. Extraídas algunas de los medios de comunicación y otras –la mayoría– de los álbumes familiares, las imágenes se erigen en este tipo de producciones como talismanes de la memoria y como pruebas irrefutables de los lazos de sangre que unen al superviviente o al ser ausente con su descendencia. Además de su carácter probatorio, estos legados visuales son, en palabras de Hirsch, “the only material traces of an irrecoverable past”³² y, por lo tanto, el arma por excelencia para luchar contra la amnesia personal y colectiva. Lo visual, por lo tanto, adquiere en estas nuevas narrativas un protagonismo inusitado, al ser el medio más óptimo para que, como en una banda de Moëbius, pasado y presente, memoria y olvido, vida y muerte, padres e hijos puedan dialogar y reconciliarse en una única superficie. Sin embargo, la apropiación que estos autores suelen hacer de este tipo de material es, sin lugar a dudas, altamente productiva. Así es, la resignificación a la que someten las imágenes heredadas – ya sea de los medios de comunicación, ya sea de los álbumes familiares o de los videos caseros – para que estas no acaben siendo víctimas de un consumo automatizado y acrítico, corre en paralelo y se explica por el hecho que todos ellos han nacido y crecido en una cultura que justamente privilegia la expresión audiovisual. Consumidores naturales y asiduos de televisión, cómics y cine, no es extraño que la mayor parte de estos jóvenes recurra a las imágenes como instrumentos para vehicular no sólo su voluntad de conocer el pasado y vincularse a él en tanto que raíz y origen, sino también para proyectar sus afectos, miedos, necesidades y deseos de su presente.

Uno de los ejemplos más significativos a este respecto lo constituye la obra *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto. De modo similar a la artista Muriel Hasbun, a cuya trayectoria alude precisamente Hirsch en *The Generation of Memory*,³³ Quieto lleva a cabo en su opera prima esa alteración sobre la imagen de archivo a la que se refiere Hirsch:

Invariably, archival photographic images appear in postmemorial texts in altered form: they are cropped, enlarged, projected onto other images; they are reframed and de- or re-contextualized; they are embedded in new narratives, new texts; they are surrounded by new frames.³⁴

³² Marianne Hirsch, *Family Frames*, 5.

³³ Hasbun es hija de una judía polaca refugiada en Francia tras la Segunda Guerra Mundial y de un palestino que emigró a El Salvador, donde ella nació y creció antes de asentarse en Washington, DC. Marcada fuertemente por el Holocausto, la diáspora y el destierro palestino, el proyecto artístico de Hasbun, en especial su serie titulada “Protegida” – en la que incorpora imágenes claramente manipuladas de su tía abuela, acompañadas por objetos y el murmullo hipnótico del Ave María (Fig. 6) – se caracteriza por explorar el microcosmos de la herencia familiar y por la voluntad, por tanto, de conocer e interpretar sus orígenes.

³⁴ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 68.

Quieto nació en Buenos Aires en 1977, en plena dictadura argentina y cinco meses después de que su padre, Carlos Quieto, desapareciera en manos de los militares. Veintidós años más tarde, y ante la angustia de no tener ninguna fotografía junto a su padre, decidió crear la instantánea siempre soñada, una imagen que se convertiría en el punto de origen de *Arqueología de la ausencia*. Se trataba de una especie de autorretrato imposible, en el que la fotógrafa se sitúa ante la proyección de la diapositiva de una foto de carnet de su padre (Fig. 1). Con su intromisión física en los rayos de luz del proyector parece como si Quieto quisiera contrarrestar el carácter burocrático, descontextualizado, frío y funcional que suele recaer sobre este tipo de imágenes, con la emotividad que se desprende de su lucha para restituir, desde lo personal y artístico, unos vínculos familiares y biológicos que la dictadura intentó aniquilar.

Tal y como sostiene Fernando Reati, el uso de este tipo de fotografías en los trabajos de memoria y posmemoria realizados en Argentina puede explicarse por la voluntad de los familiares de subvertir, con ellas, “el poder regulador del Estado que llevó a cabo los crímenes”.³⁵ A partir de este primer montaje Quieto empezó a realizar, por encargo de otros compañeros que se encontraban en su misma situación, una serie de composiciones similares. Partiendo siempre de la puesta en escena del cuerpo del hijo sobre la proyección de una o varias fotografías de los padres ausentes, Quieto montó las fotografías siguiendo diferentes estrategias: en unos casos optó por manipular directamente los negativos, es decir, por rallar ligeramente la copia final y simular, así, el estado precario en que se encontraban muchas de las fotografías originales que le facilitaban los hijos de desaparecidos (Fig. 2); en otras ocasiones, y sólo cuando disponía de más de una fotografía, recurrió a la técnica del collage, en un intento de aglutinar en una sola toma las escasas pero imprescindibles imágenes del álbum fotográfico de las familias (Fig. 3). Como complemento de estas composiciones, Quieto incluyó breves textos en los que, a la manera de un epígrafe, cada hijo fotografiado hacía público algún detalle significativo de su vida o de la de sus padres: su profesión, sus aficiones, el nivel de militancia y las circunstancias de su desaparición, etc.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Si años atrás las Madres de Plaza de Mayo salieron a la calle con las fotografías de sus hijos desaparecidos colgadas del cuello o pegadas a su ropa con agujas, también

³⁵ Fernando Reati, “El monumento de papel: La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos”, en *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, ed. Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007), 168.

Quieto opta – aunque por una vía muy diferente – incorporar estas imágenes de la ausencia en el torso o en el rostro vivo del descendiente. Es esta la manera más idónea, según ella, para subrayar los lazos de sangre, los legados y las uniones – pero también las divergencias, las rupturas y las distancias – que relacionan e individualizan los rostros y las historias familiares que se esconden detrás de cada composición fotográfica. En sus retratos, Quieto no quiere esconder los puntos de sutura y los intersticios de este reencuentro imposible entre ambas generaciones. A tal efecto, y en vez de recurrir al retoque y la manipulación digital de las imágenes, que le permitirían configurar unas composiciones mucho más limpias – pero también mucho más artificiales –, la fotógrafa argentina hace visibles las grietas y el mal estado de conservación de muchas de las fotografías antiguas. Dicha precariedad – tanto de la imagen como del recuerdo – queda subrayada, además, por la inclusión dentro del mismo marco fotográfico de cuerpos de diferentes tamaños que se superponen a veces bastante abruptamente. En este sentido, y de acuerdo con lo que en relación a esto apunta Ana Amado, podemos decir que “la composición artesanal de los encuadres de Lucila Quieto deja percibir, de modo sutil y desplazado, los materiales que integran la ficción”.³⁶ Documentos, ficciones, autorretratos imposibles, encuentros pospuestos a un tiempo y un momento – el de la toma fotográfica – que cabalga entre el pasado, el presente y el futuro, identificaciones con la generación anterior y a la vez incomodidades e interferencias con la misma, las composiciones que integran *Arqueología de la ausencia* pueden leerse, en última instancia, como una especie de expiación afectiva, esto es, como el intento, realizado a través del lenguaje del arte fotográfico, de reparar una ausencia que el régimen totalitario quiso borrar incluso en su forma más abstracta y volátil, esto es, la del recuerdo.

Es a partir de este juego entre ausencias y presencias, entre pasado y presente, que las narrativas gestadas a partir del ejercicio de la posmemoria suelen huir de las estrategias de la representación más canónica (la del realismo), para recurrir a un conjunto de mecanismos que se enmarcan de lleno dentro del pensamiento posmoderno – que considera, por un lado, que tanto la noción de identidad como los intentos de representarla (ya sea mediante la escritura, ya sea mediante el lenguaje cinematográfico) se han despojado de toda trascendencia y esencialidad y, por el otro, sostiene que la imagen del pasado no puede ser una huella separada del presente y que el presente se resignifica continuamente a partir de una evocación siempre problemática del pasado –. Las estrategias estéticas y narrativas a las que recurren tales obras persiguen, necesariamente, lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico, borrando las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y el simulacro, entre el juego y la investigación rigurosa. Son relatos que, como apunta Andrea Liss, se presentan como aproximaciones que, lejos de ser concluyentes y absolutas, tratan más bien de indagar ciertos pasajes del pasado de un modo tentativo y parcial y, por lo tanto, completamente reinterpretable e intersubjetivo.³⁷ También Dora Apel, en *Memory Effects*, sostiene, con las siguientes palabras, que el tabique que separa a esta generación de los hechos pretéritos la empuja a representarlos con todas sus contradicciones e imprecisiones:

Because of their distance from the events, (...) secondary witnesses do not deal with the

³⁶ Ana Amado, “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, comp. Ana Amado y Nora Domínguez (Buenos Aires: Paidós, 2004), 56.

³⁷ Andrea Liss, *Trespassing through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust* (Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1998), 14.

Holocaust directly but in ways that bring to the surface the tensions and discontinuities between the past and the present, ambiguities, impasses and lacunas that are part of the “memory effects” of the Shoah.³⁸

De este modo, y en tanto que en los trabajos de esta segunda generación predomina la función metalingüística del lenguaje – debido a la atención que prestan a esas tensiones y discontinuidades a las que se refería Apel –, es habitual que, en lo que a géneros narrativos se refiere, éstos pertenezcan a terrenos marcadamente autorreferenciales, como pueden ser los de la autobiografía, el retrato familiar, la autoficción o la metaficción, todas ellas escrituras en las que el autor enfatiza de modo más o menos explícito el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción, entre el recuerdo y el olvido.

Por otro lado, si a todo esto le sumamos el hecho de que una de las características inherentes a la posmemoria es la implicación personal del sujeto – la mayor parte de las veces por razones de parentesco – en la memoria que hereda de la generación que le precede, no es nada extraordinario que en estos relatos se tambalee la dicotomía que suele establecerse entre identidad y memoria. En consecuencia, y tal y como se vislumbra en *Maus*, los relatos concernientes a la posmemoria suelen estar conducidos por un “yo” fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. Y es precisamente por ello que todos estos homenajes obturados por la sombra del olvido, le otorgan al silencio, a la falta y a la contradicción un valor de verdad y compromiso mucho mayor que aquel que tradicionalmente se le ha otorgado al discurso pretendidamente mimético del lenguaje descriptivo. Así, y mediante una explícita reutilización del decir autobiográfico – género por antonomasia de lo subjetivo, de lo íntimo y, no por casualidad, de lo femenino –, esta segunda generación se exhibe y a la vez se esconde bajo una primera persona que no puede ni quiere ocultar, en su performance, la imposibilidad de constituirse como una instancia comunicativa plena.

Uno de los ejemplos más significativos, tanto por la reapropiación crítica que allí se hace de los materiales de archivo, como por la presencia de una primera persona que interpela desde la duda permanente, es *Haciendo memoria*, un cortometraje documental realizado por Sandra Ruesga en 2005. El cortometraje forma parte del proyecto audiovisual *Entre el dictador y yo*, en el que a partir de la premisa “Cuál fue la primera vez que oí hablar de Franco”, seis jóvenes directores realizan sendas piezas documentales sobre su relación – siempre en segundo grado – con el pasado de la dictadura. Después de unos títulos de crédito hechos a partir de letras recortadas, como si con ello Ruesga, nacida en Madrid en 1975, quisiera avisar al espectador de la domesticidad que impregna el film, aparece, en un primer plano y mirando frontalmente a cámara, Ruesga, que con apenas cuatro años parece decir “hola” a quien la está filmando. Sin embargo, no es la voz de la niña la que registra la banda sonora de la película, sino la de la cineasta en el presente del montaje, saludando – y con ello doblando con un ‘hola’ adulto a la niña que ocupa la pantalla – a su padre, con quien mantiene a partir de ese momento una conversación telefónica. Todo el cortometraje de Ruesga sigue la misma estructura: en pantalla van sucediéndose imágenes extraídas de

³⁸ Dora Apel, *Memory Effects. The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing* (New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2002), 21.

los videos caseros de la familia de la cineasta, mientras que en la banda sonora se desarrolla un incómodo diálogo entre ella y sus progenitores que arremete, por tenso contraste, contra la inocencia y felicidad inscriptas en esas escenas de su infancia y adolescencia (Fig. 1 y 2). Así, las excursiones que la familia hacía al Valle de los Caídos, en las que vemos a una graciosa Ruesga caminando con su hermano por los alrededores de esa tumba monumental, son reprendidas por una joven y obcecada cineasta que requiere a sus padres el motivo último de esas salidas. “*Es porque lo teníamos al lado e íbamos de excursión*”, intenta justificarse su padre.

Focalizando su mirada en aquello más íntimo y familiar, la cineasta madrileña lucha con tenacidad contra la amnesia de un importante segmento de la generación anterior a la suya: aquél que, sin aplaudir abiertamente el franquismo, lo toleró sin cuestionar sus métodos. Ruesga parece escandalizarse con el hecho de que su madre sólo se percatará de la falta de libertades que constreñía al país con lo que a la censura cinematográfica se refiere; o que considerara un simple rumor –y por tanto, indigno de su atención– las torturas que sufrían los presos políticos; o que su padre no le diera importancia alguna al monumento a Onésimo Redondo que preside el Cerro de San Cristóbal y que funciona de telón de fondo de alguno de los videos de la familia. “*Yo no he tenido ningún interés en sacar adelante la historia. Si vosotros tampoco lo habéis tenido, pues el desinterés ha sido mutuo*”, sentencia incómodo el padre de Ruesga en un momento de la cinta (Fig. 3). Sin embargo, la voluntad de la hija por saber y por cuestionar la pasividad de sus progenitores frente a un pasado marcado por el totalitarismo es evidente. Y lo es no sólo mediante la tensa conversación que mantiene con ellos (y que tiñe de lobreguez unos fotogramas que en su origen sólo denotan felicidad y pureza), sino también, y en última instancia, a través del trabajo de recontextualización que lleva a cabo con unas imágenes que ahora se nos presentan convertidas en un documento de alto valor colectivo. Pues aunque el film parezca ser únicamente una muestra del desencuentro entre generaciones, termina convirtiéndose en mucho más, pues también es “una minicrónica de la vida de España durante el tardofranquismo”,³⁹ que nos empuja a preguntar quién somos y de dónde venimos.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Las producciones artísticas y culturales hilvanadas desde y a partir de la posmemoria se presentan, pues, y como bien ejemplifican las obras de Quieto y Ruesga, como narrativas dispersas y fragmentarias, que justamente cuestionan las convenciones y los clichés de la fotografía y del cine tradicional. Y es aquí donde es fundamental

³⁹ Efrén Cuevas, “El cine autobiográfico en España. Una panorámica”, *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 28,1 (2012): 119.

tener presente esta reapropiación crítica de los materiales de archivos a la que hemos ido haciendo referencia a lo largo de este texto. Los hijos y nietos de quienes sufrieron un horror totalitario del que todavía conservan cicatrices abiertas trabajan artísticamente las imágenes familiares y las imágenes y documentos de archivo que han heredado precisamente para imprimir en ellas su subjetividad, para transformarlas en un lenguaje nuevo y personal que les permita, en definitiva, decir el pasado sin caer en el automatismo acrítico ni en el olvido.

Conclusiones

Cartografiado el nacimiento y la consolidación de la posmemoria, así como las polémicas derivadas de su especificidad y, por tanto, de su operatividad en tanto categoría de análisis en el estudio de producciones culturales, cabe decir que, pese a su breve historia y los debates suscitados a su alrededor, el neologismo acuñado por Hirsch resulta ciertamente apropiado a la hora de examinar la perdurabilidad del pasado traumático a través de las generaciones. Y lo es no sólo porque estas narrativas se presentan como promesas para la conservación y revivificación de la memoria colectiva, sino porque además suelen desobedecer y rebelarse, mediante el camino de la creación y la imaginación, contra las paradojas de este presente sobreinformado.

En las primeras páginas de su último libro, *The Generation of Postmemory*, Marianne Hirsch se pregunta por los variados y sinuosos caminos que las segundas y terceras generaciones recorren para convertir el pasado heredado en historia, en mito. Según la teórica estadounidense, el repertorio de representaciones que a mitad del siglo pasado daba cuenta de la memoria del horror se ha extendido de lo poético y literario a otras formas que, desde el eclecticismo y la heterodoxia, abrazan el campo de la fotografía, el cine documental, el arte de la performance, el libro ilustrado e, incluso, la museología interactiva.⁴⁰ En efecto, adentrados de lleno en el siglo XXI, a las primeras muestras de lo que más tarde se convino en categorizar como “ejemplos de posmemoria” actualmente se le ha añadido una notoria proliferación de producciones artísticas y culturales que desde memorias, tradiciones y presentes muy diversos recuperan un pasado traumático desde esa *otredad* de quien no conserva de él recuerdos vivenciales. Tanto si abrazan el terreno de la expresión audiovisual – como sería el caso de *Haciendo memoria* –, como si incurren en otros ámbitos expresivos – como sería el fotográfico, en el caso de *Arqueología de la ausencia*, o el de la novela gráfica, como en el de *Maus* –, lo cierto es que gran parte de estas narrativas se articulan de un modo bien distinto del que en general detectamos en los relatos (orales o escritos) de los supervivientes.

En primer lugar, y recapitulando lo apuntado a propósito de la obra de Spiegelman, Quieto y Ruesga, todas estas producciones de (post) memoria se articulan alrededor de un punto de vista claramente subjetivo, de un trabajo de duelo de un sector de la población marcado por la orfandad, el trauma familiar y la falta de respuestas. Es precisamente desde este presente que debemos entender las obras insertas bajo el neologismo de la posmemoria, ya que es desde esta particular situación de quien las firman que se lleva a cabo una triple tarea: de denuncia ante la impunidad, de homenaje

⁴⁰ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Nueva York: Columbia University Press, 2012), 1-2.

– pero también de confrontación y de distancia – hacia las víctimas y los supervivientes y, finalmente, de búsqueda identitaria de unos orígenes sesgados por el terror totalitario.

Huyendo de las representaciones realistas que abundan en la ficción cinematográfica, en el reportaje televisivo y en el periodismo gráfico, los ejercicios de posmemoria se mueven casi siempre por los bordes de las clasificaciones y de los géneros, jugando con la maleabilidad de un lenguaje que en los últimos años se ha abierto a la invención de formas y en la multiplicidad de registros – del poético al reflexivo, del descriptivo al intertextual, del solemne al paródico, del neutro al autobiográfico –. Quizás es por este motivo que estas obras no han pasado desapercibidas dentro del panorama artístico europeo y americano, un contexto que, a su vez, se inserta en una sociedad sobresaturada de informaciones y de mensajes audiovisuales.

Asimismo, la relevancia que estas producciones han adquirido en los últimos años se explica también por otro motivo: porque ponen de relieve los vacíos y los obstáculos que, inevitablemente, vuelven opaca toda transmisión de experiencias y conocimientos. En efecto, ya sea planteando las dificultades de la rememoración a través de la trasposición y reapropiación de fotografías – como encontramos en *Maus* y en *Arqueología de la ausencia* –, ya sea cuestionando la imagen idílica de las *home movies* mediante la superposición de un diálogo desafiante con los mayores – como el que se vehicula en *Haciendo memoria* –, el hecho es que la mayor parte de narrativas trabajan la memoria como un problema. Obras planteadas como trabajos de investigación o *works in progress* visuales y audiovisuales, ninguna de ellas pretende alcanzar una verdad única y unívoca. El objetivo no es hablar del pasado como una totalidad cerrada y aprehensible, sino todo lo contrario: lo que se persigue es dejar patente la enorme dificultad para evocarlo y para representar todo lo que allí aconteció. En este sentido, es el fracaso y el reconocimiento que estos autores hacen del mismo, el motor que impulsa, vertebra y deja abiertos (a múltiples interpretaciones, pero también a nuevos retos) todos estos proyectos.

Defender la posmemoria como una categoría de análisis que puede ayudarnos a entender, explorar y reflexionar, en un sentido amplio, sobre las reelaboraciones que, de generación en generación, tienen lugar en las narrativas sobre el pasado familiar y colectivo, supone abrir el radio de acción del concepto a otros capítulos históricos de latitudes muy distintas a la del Holocausto, como serían el de la guerra de Vietnam, el genocidio perpetrado por los Jemeres Rojos en Camboya, la existencia de los Gulags durante el estalinismo, las dictaduras latinoamericanas del siglo XX o, en el ámbito español, la guerra civil y el régimen de Franco. Indagar en cómo en estos contextos ha ido transformándose la memoria traumática a manos de segundas y terceras generaciones puede significar descubrir nuevas narrativas del pasado que, desde la experimentación y la pregunta inquisitiva, sean capaces de hacer tambalear los metarrelatos que sobre esos episodios han dominado la opinión pública de cada contexto político y cultural. Así es, desde una primera persona fracturada por las dificultades de poder dar respuesta a todos los interrogantes, en general los relatos hilvanados desde la posmemoria arrojan luz a cuestiones del pasado muchas veces expresamente olvidadas y sorteadas por la memoria oficial. Cuestiones como la responsabilidad civil de quienes convivieron con la violencia estatal, o las traiciones y delaciones que pudieron existir dentro de las organizaciones armadas o dentro de las propias comunidades vecinales y familias, o, incluso, las trazas y sombras que de los

diferentes sistemas totalitarios se han perpetuado en las democracias contemporáneas, dan relieve a unos discursos que más que describir el pasado lo convierten en un problema del presente.

Hablar de la posmemoria precisa, por tanto, tener presentes unos modos de representación que, si bien ya no podemos catalogar como nuevos, sí suponen una regeneración y una reformulación de los parámetros expresivos del cine, la fotografía y la literatura precedente. Y es aquí donde radica el *leit motiv* de estas obras: lidiar con lo indecible repensando de nuevo el lenguaje para poder, si no decirlo, sí, al menos, balbucirlo mediante palabras, testimonios e imágenes que deben ponerse bajo sospecha, bajo una mirada crítica que los contextualice, los analice y los reconstruya. Sólo así este material podrá operar como “imagen-jirón”, esto es, y recurriendo al término acuñado por Didi-Huberman, como huella de una experiencia límite que haga surgir de sus adentros, “un estallido de realidad”⁴¹ (2004: 124), un desgarrar de “horror descarnado”, un *punctum* que, por fin, salga a escena “como una flecha”⁴² y sobrecoja – y con ello despierte, aliente y conciencie – al espectador/lector/ciudadano adormilado.

Profile

Laia Quílez Esteve has a PhD in Communication at the Universitat Rovira i Virgili (Spain), where she works as researcher and professor. Her research interests focus on the study of media representations of memory and postmemory of contemporary massive traumatic events (the Shoah, the Latin American dictatorships, the Spanish Civil War). On these topics she has published several articles in high-impact journals. She is currently leading the project entitled “Memories in second degree: Postmemory of the Civil War, the Franco dictatorship and the Transition in contemporary Spanish society” (Ref. CSO2013-41594-P).

Laia Quílez Esteve es doctora en Comunicación por la Universitat Rovira i Virgili (España), donde se desempeña como investigadora y docente. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de las representaciones audiovisuales de la memoria y la posmemoria del Holocausto, la última dictadura militar argentina y la Guerra Civil española. Sobre estas cuestiones ha publicado varios artículos en revistas y editoriales de alto impacto. Actualmente dirige el proyecto “Memorias en segundo grado: posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea” (Ref. CSO2013-41594-P).

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós, 2004), 125.

⁴² Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós, 1998), 64.

Fecha de recepción: 18 de noviembre de 2014.

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2014.

Publicado: 31 de diciembre de 2014.

Para citar este artículo: Laia Quílez Esteve, “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías*, 7(enero-junio, 2014): pp. 57-75.

<http://www.unizar.es/historiografias/historiografias/numeros/8/quilez.pdf>