

LA GENEALOGÍA. ¿UN GÉNERO CONTEMPORÁNEO? ANÁLISIS DE UNA CONSTRUCCIÓN HÍBRIDA ENTRE MEMORIA, PALABRA E IMÁGENES

*Genealogy. A contemporary gender?
Analysis of a hybrid construction between memory,
word and images*

Mercedes GIUFFRÉ

UBA-USAL

mercedesgiuffre@yahoo.com

Resumen

Los términos “génos”, en griego, y “gen”, en latín, designan el linaje, la prole o familia. De allí que el de “genealogía” se aplique al estudio de las líneas de parentesco que confluyen en cada persona. Este último concepto tiene su parangón en un tipo de obra narrativa contemporánea que se vale de la memoria colectiva para construir un relato de proyección identitaria entrelazando textos e imágenes y apelando a los relatos transmitidos oralmente de generación en generación. Se analizan en este artículo sus características y se ejemplifica con dos obras recientes, de Manuel Rivas y de Margo Glantz.

Palabras clave: Genealogía, Identidad, Hibridez, Violencia, Trauma

Abstract

The terms *genós*, in Greek, and *gen*, in Latin, designate the lineage or

the family. The "genealogy" is applied to the study of the lines of kinship that come together in each person. This last concept has its parallel in a type of contemporary narrative work that uses the collective memory to construct a narrative of identity projection interweaving texts and images and appealing to stories transmitted orally from generation to generation. This article analyzes its characteristics and is exemplified by two recent works by Manuel Rivas and Margo Glantz.

Keywords: Genealogy, Identity, Hybridity, Violence, Trauma

Introducción

“Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías... Yo descendo del Génesis... no estudié ni hebreo ni la Biblia ni el Talmud porque no nací en Rusia y porque no soy varón”, dice la mexicana Margo Glantz en su libro titulado, precisamente, *Las genealogías* [11]. Este tipo de obras incluye reflexiones sobre la memoria y su proceso de formación, apela a una misma matriz formal y se articula por medio de palabras y de imágenes, conformando con la fusión de ambas un tercer lenguaje, indefinido, que convierte a las obras en verdaderos dispositivos¹ multi-discursivos. Es el caso de *Las voces bajas*, del escritor y periodista gallego Manuel Rivas, (publicada en su lengua original como *As voces baixas*, en 2012 y traducida por el mismo autor al castellano en 2013), y el del ya mencionado libro de Glantz, publicado por Pre-textos, Valencia, en 2006, y luego en 2010 por el sello Bajo la luna, en Buenos Aires.

En cuanto a la primera obra, la comunidad a partir de la que se construye la memoria colectiva –de la cual se apropia el autor– incluye no sólo a su familia, sino también a los republicanos españoles y al mundo obrero gallego bajo la dictadura de Francisco Franco. Mientras

1 Tomamos la noción de dispositivo propuesta por Gilles Deleuze, quien a su vez la retoma de Foucault, como máquina para ver y hablar que implica en sí líneas de fuerza y de enunciación que van de un punto a otro, y en cuyo espacio interno operan dimensiones de poder, saber y subjetividad. (DELEUZE, GILLES. 1990. “¿Qué es un dispositivo?”, en: AA.VV. *Michel Foucault Filósofo*. Barcelona: Gedisa. 155-163.)

que en la de Glantz, la comunidad mayor es la judía laica en la diáspora americana y, particularmente, mexicana.

Ambos libros ponen en discusión las categorías genéricas tradicionales, al caer en una indefinición formal: ¿Se trata de memorias? ¿Son autobiografías? ¿Son novelas?² Al mismo tiempo, despiertan en el lector crítico una serie de interrogantes tales como el rol que ocupan las imágenes en ellas, cuál es su grado de ficción y de verdad, o si puede hablarse de la genealogía como un (sub)género dentro de las denominados “discursos del yo”.

Señala Nora Catelli que, como efecto derivado del carácter lável del sujeto que parece afirmar el relato autobiográfico, “apareció [en el siglo XX] la búsqueda de una autodefinición del sujeto sólo en su relación con los otros, una autodefinición que bien podríamos interpretar como vía hacia una transformación del sujeto universal en sujeto identitario” [Catelli: 41]. Agrega luego que:

Si Paul De Man, como Michel de Certeau, se sirven de la lectura como equivalente universal de la experiencia intersubjetiva, surge de este uso otra manera de reflexionar sobre lo autobiográfico ligando su creciente presencia genérica con la lectura misma y con el desarrollo histórico de su universalización. Probablemente, lectura y autobiografía enlacen en el tiempo de la Historia como caras opuestas de un mismo proceso –problemático y contradictorio– de subjetivización e individualización de la experiencia colectiva [42].

En los dos casos que nos ocupan (el de Rivas y el de Glantz), los autores logran tomar distancia del presente para observarlo desde el pasado (o mejor dicho, desde la reconstrucción del mismo mediante la operación de selección, reelaboración y reescritura del material provisto por la memoria colectiva). El fin, queda claro, es repensar la propia identidad. La noción de contemporaneidad propuesta por Giorgio Agamben puede servirnos para esclarecer en parte la

² Manuel Rivas asume que su obra lo es, según declaró en una entrevista (REINOSO, SUSANA. 2014. “Manuel Rivas: Todos tenemos algo de Ulises”. *Clarín*. Buenos Aires, 11/6: “Suplemento Ñ”. 5-6). Esto implicaría, en todo caso, una apertura en cuanto a la noción de novela.

emergencia y recurrencia de este tipo de composiciones en España e Hispanoamérica, en tiempos recientes:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. [Agamben:1].

Es contemporáneo el artista (o el escritor) que toma distancia de su época para observarla y ver más allá de su oscuridad. Un modo de hacerlo es apelar al pasado, para revisar la continuidad de éste en el presente. El autor de genealogías trabaja del mismo modo que el autor de novelas históricas, quien se interesa por el pasado no en cuanto a éste en sí mismo (lo que en todo caso es tarea del historiador) sino por la posibilidad que le brinda de comprender el presente uniendo retazos, tomando distancias y llenando los huecos de los documentos con la imaginación. O sea, valiéndose de unos conceptos de verdad y de memoria más amplios que los que permiten la documentación, la interpretación y la representación históricas³.

Pero allí estaban los círculos concéntricos [dibujos comunes en las piedras de Galicia, impresos por los celtas]. Qué ridículo fragmento de la realidad ven los que la confunden con la pegajosa actualidad. La óptica del ensanchamiento que mostraban los círculos incluía los sentidos externos e internos, la memoria y la imaginación [Rivas: 145].

La lectura de este tipo de obras presenta, por su parte, algunos dilemas inesperados, no sólo en cuanto a la cuestión genérica ya mencionada (que exige un replanteo del contrato de lectura), sino respecto al rol que cumplen en ellas las imágenes: ¿debemos recorrerlas de un tirón,

³ Debemos recordar, no obstante, que la propia historiografía ha analizado sus tropos discursivos y el rol de la imaginación en la reconstrucción del pasado, en obras del siglo XX que ya son clásicas, como *Metahistoria* de Hayden White o *La imaginación histórica*, de Collingwood. Lo que implica que, aunque las técnicas narrativas puedan coincidir, los objetivos literarios y los científicos difieren.

deslindándolas del texto, como ornamentos ilustrativos, o mecharlas con las palabras en el orden en que se presentan? ¿Tienen un significado en sí mismas, separadas del conjunto de fotografías, o conforman un texto paralelo al de las palabras, al hilvanarse sucesivamente unas con las otras? En este sentido, las fotografías narran también una historia (y, por tanto, su relación de continuidad no es aleatoria). El resultado de ambas operaciones –el de la “lectura” de las imágenes por separado o en continuidad siguiendo un orden– difiere. Las obras que nos ocupan no vienen con un manual de instrucciones. Ambas, la de Glantz y la de Rivas, tienen además su génesis en una serie de artículos periodísticos. La del español, en los relatos publicados con el título *Storyboard*, en el suplemento cultural *Luces de Galicia* de la edición gallega del diario *El País*. Según el autor, esos textos quisieron “fermentar después de aquel comienzo y entre personas que me ayudaron a ver *en otro tiempo*, a recordar...” (Rivas, 2013: 201). Por su parte, Glantz explica que su obra fue publicada originalmente por entregas en el periódico *Unomásuno*, y que varios parientes, colegas y amigos le dieron el consejo de reunir los textos en un solo libro, “reordenado, corregido y completado después de un viaje a la Unión Soviética, a finales de 1981” [Glantz: 9].

Las coincidencias son evidentes; estamos ante un mismo tipo de narración que posee rasgos comunes, tales como: la indefinición genérica, la fragmentación del discurso (producto de la procedencia múltiple del material de la memoria, amalgamado por el narrador principal que es una proyección del autor), la construcción colectiva de la memoria, el origen periodístico de los relatos de base y el uso del *collage* como técnica expresiva.

La memoria colectiva como materia (de escritura) identitaria

Maurice Halbwachs (1877-1945), filósofo francés de la escuela de Durkheim y alumno de Henri Bergson, desarrolló su controvertida teoría sobre la “memoria colectiva” en un ensayo póstumo que lleva, precisamente, ese nombre, publicado en 1950. En él señala que los recuerdos son una construcción colectiva: “Otros hombres han tenido estos recuerdos conmigo. Más aún, para recordar mejor vuelvo a ellos, adopto por un momento sus puntos de vista” [Halbwachs: 69]. Esto no

significa que las otras personas hayan estado todo el tiempo con el individuo que recuerda. Hay situaciones que uno vive solo, pero lo que se rememora en comunidad es el contexto, la época, la vivencia en sus múltiples repercusiones.

La memoria individual, para Halbwachs, es parcial e incompleta, mientras que la colectiva resulta abarcadora y dura mientras la comunidad exista (después, el recuerdo pasa al territorio de lo historiográfico y se fija en un relato escrito, académico o no). El individuo pertenece, ya sea por períodos o durante toda su vida, a uno o varios grupos y comunidades simultáneos. La familia es el primero de ellos; le siguen el curso escolar, la nación, los grupos religiosos o políticos y otras organizaciones de diversa índole. “En general, un grupo establece relaciones con otros grupos. Muchos acontecimientos surgen de estos contactos” [89]. Sin embargo, como es evidente, no siempre se conoce a todos los miembros que conforman una misma comunidad. No se conoce, por ejemplo, a la totalidad de los conciudadanos, ni tampoco a todos los miembros de una familia entendida como sucesión de generaciones y por ende, a lo largo del tiempo. Aun así, puede (re)construirse la memoria del conjunto a partir de la recopilación, selección y recorte de los testimonios ajenos. Esto es lo que hacen, en parte, las obras de Glantz y de Rivas:

Nuestra memoria no se confunde con la de los otros. Está limitada bastante estrechamente en el espacio y el tiempo. También la memoria colectiva lo está: pero sus límites no son los mismos. Pueden ser más cercanos pero también más lejanos. Durante el curso de mi vida, el grupo nacional del que formo parte ha sido el escenario de un cierto número de acontecimientos que digo recordar pero que sólo he conocido a través de los periódicos o por los testimonios de quienes participaron directamente en ellos... Llevo conmigo un bagaje de recuerdos históricos que puedo enriquecer por la conversación o por la lectura. Pero no se trata allí de una memoria prestada que no me pertenece [101].

Precisamente, en las genealogías que nos ocupan, se mezclan los recuerdos familiares con las historias leídas o vistas (en el cine) y las anécdotas de personas ajenas a la familia que circularon por varias generaciones en boca de los miembros de ésta, convirtiéndose en propias. Las historias, por ejemplo, que se transmitían en los fogones

y reuniones de los albañiles entre quienes se contaba el padre de Rivas, o las de la Rusia pre y post revolucionaria, en el caso de Glantz.

En casa, en las casas en que vivimos, no había entonces libros. Oí, leí, los primeros poemas en aquella boca solitaria, poemas dichos para sí misma [la madre] o para alguien que la acompañaba en su imaginación, incluso cuando lavaba o fregaba... Era la boca de la literatura, sin avisar [Rivas: 32].

A veces se exhibían documentales en el cine Regis y varias muchachas de pelo negro y rizado entraban repetitivamente en los hornos crematorios. Generalmente se parecían a mí, y de esas visiones me ha quedado adherida una sensación de culpa cotidiana, de haber podido escapar [Glantz: 49-50] [...] Aquí entra mi recuerdo, es un recuerdo falso, es de [Isaac] Bábel. Muchas veces tengo que acudir a ciertos autores para imaginarme lo que mis padres recuerdan [32].

Ahora bien, ¿con qué finalidad recurren Glantz o Rivas a la memoria de sus antepasados y, lo que es más, a las anécdotas que no los involucran explícitamente? Rivas apela a la figura del palimpsesto para parangonar las carreteras de Galicia con la memoria colectiva de Castro de Elviña [Rivas: 99], la aldea de su infancia, de donde proviene su linaje y, por tanto, su identidad. Cuenta que los niños jugaban a buscar objetos de los celtas, de los soldados de Napoleón, de la guerra civil española y de otros tiempos y eventos que marcaron aquel suelo y a su gente. Una combinación que hace de aquel sitio y de las personas que crecieron en torno de él, algo único. Aun cuando no sean los actantes de la Historia (con mayúsculas) sino, precisamente, los de las “voces bajas” (los campesinos, los obreros y los que no cuentan en los libros académicos): “Lo peor para una familia obrera, en el hambre de posguerra, era que no había ni trabajo ni tierra” [45].

...dejaban el trabajo en el colgador de la ropa y eran convocados a una segunda vida. Alrededor de la comida, el vino, el fuego, acudían las palabras con sus novedades y sus cuentos. En la planta baja, a un lado estaba el lar y al otro la cuadra del ganado... Cuentos de Santa Compañía, de muertos con saudade que echaban de menos el café con gotas de aguardiente. Cuentos de lobo, con sus lobisones pero también sus mujeres lobas. Cuentos de aventuras y viaje, la infinita saga de la emigración... Historias de huidos al monte, de los maquis. De crímenes y venganzas... Cuentos de amores apasionados [38].

Ser miembro de esa comunidad define a quien escribe el texto de las citas anteriores, del mismo modo que define a Glantz el ser judía y mujer en el siglo XX y haberse salvado de morir en la *Shoá* o en los pogromos que le costaron la vida a sus antepasados. La memoria, por lo tanto, sirve para (auto)construir la imagen de quien escribe en el presente del proceso de escritura. Es una forma de autoconocimiento o, incluso, de auto-ficción, porque la precisión de los recuerdos no es del todo relevante. Se tiene conciencia, por un lado, del rol activo del olvido en la conformación de la memoria: “Mi padre recuerda los pogromos, mi madre no” [Glantz: 50]. “No puedo recordar lo que decía, seguramente porque estaba más atento al fenómeno de la expresión que a lo que expresaba. Tengo un recuerdo intermitente, de palabras ensartadas que se mueven como abalorios, que avanzan y retroceden, giratorias” [Rivas: 143]. Y por el otro lado, se asume la distorsión que el tiempo genera en la memoria:

Mi padre me contó la historia de un hombre bravo. Tal vez para que supiese de verdad lo que era un hombre con agallas. No un bocazas, sino uno que no se somete... A veces, al escribir, me venía a la cabeza esa historia. [...] Un día se lo recordé. Mi padre chascó la lengua. Miró para un punto indefinido. Remoto. Regresó.

—En realidad no dijo eso.

—¿No?

—No.

Vio la desilusión en mis ojos. Cada uno a su manera, estábamos pensando en lo mismo. Los límites borrosos de la verdad y la ficción.

(...)

—Te voy a decir lo que pasó —concluyó...— Unos oyeron una cosa, y otros, otra. [Rivas: 59-60].

Tiempos y trauma

El tiempo del relato, el de la escritura o del autor empírico y el de la lectura o los lectores se complejizan en las genealogías. Hay varios pretéritos, varios presentes y una disquisición temporal particular de las imágenes, todo junto y en armonioso *collage*, como si de un vitral se tratase, o de una manta de retazos.

“Prendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) e inicio una grabación histórica... Quizá fije el recuerdo” [Glantz: 17]. De este modo inicia la autora mexicana el relato en el que se alternarán el discurso directo libre, el indirecto, la narración en primera persona y en tercera, todo amalgamado por la voz de la narradora desde un presente posterior al de la grabación. Lo interesante de esa “fijación” tecnológica es que en las citas de la grabación se mantendrá el presente de la enunciación paterna y materna, alternado con los diversos grados de pretérito de sus recuerdos, con el presente de la escritura de Glantz (muertos sus progenitores), y con la alternancia de recuerdos de su propia infancia y adolescencia. Esta pluralidad de tiempos, registrada en *Las genealogías*, replica el modo en que funciona la memoria colectiva, en perpetua revisión (y reconstrucción).

Algo similar ocurre en la obra de Rivas, quien parte del recuerdo de su primer miedo (que experimentó de niño al quedarse solos él su hermana María durante el desfile de Reyes). Desde allí, se van hilvanando y sucediendo los demás recuerdos, alternándose los diálogos citados con perfección periodística (muertos los padres y la hermana María), las voces ajenas y la propia, las memorias individuales y grupales, la que atañe a las generaciones anteriores, a la guerra civil y la vida en la inmediata posguerra que el autor no vivió pero de la que se apropia a partir de las figuras de sus abuelos y de sus padres. En Rivas, el presente de la escritura (en el que se alude a los propios hijos), alterna con el presente figurado y artificial que el narrador utiliza para actualizar recuerdos pretéritos y, a veces, incluso, para diferenciar los recuerdos propios, provistos por su memoria individual, de aquellos que, siendo ajenos, pasaron a ser suyos:

Ahora, en el presente alucinado, aparecía la fábrica contaminante. [...] Pero eso todavía no ha sucedido. Estoy subiendo las escaleras del Ideal. No las principales sino las de la parte trasera por donde se atajaba a redacción. En aquellos años de convulsión las redacciones eran ágoras. [...] Unos días aquí. Algo hay que hacer. Es más de lo que puedo soñar. Es meritorio. No hay paga. Es la primera vez que escucho esa palabra. Parece antigua. Escucho lo que dicen: ¿Esto? ¡Que lo haga el meritorio! [Rivas: 92, 170-173].

En ambos casos, el trauma de las muertes durante las guerras (la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial) o las masacres como los pogromos, tiñe la memoria colectiva y le otorga un aire fundacional a los relatos de los narradores contemporáneos. Revividos en el papel una y otra vez, los episodios traumáticos pasan de una generación a la otra para ser revisados y meditados. En el caso de *Las voces bajas*, se trata la detención de uno de los abuelos (a quien el cura de la aldea salvó de ser fusilado) y la fuga del otro (el anarquista) que sobrevivió oculto en el monte. “Los dos abuelos sintieron cerca las garras de la cacería humana que se desató con el triunfo del golpe fascista en el verano de 1936, en Galicia. Uno estuvo a las puertas de la muerte y el otro anduvo un tiempo, junto con algunos compañeros, huido en el monte” [Rivas: 40]. En el caso de Glantz, las matanzas y violencia ejercida contra poblaciones rurales conformadas por judíos, entre ellos sus tíos abuelos, aun cuando el régimen soviético se había valido de ellos en un primer momento, prometiéndoles diferenciarse del régimen zarista que los había sometido.

Yo, casi loco, aún muchacho, corría de un lado a otro y atravesé el pueblo por el puentecillo que llevaba a los baños y traté de refugiarme en la casa del tío Kalmen, hermano de mi padre. Estamos en 1917... Entro a casa del tío y por poco me vuelvo loco. El tío tenía una barba larga, rizada y roja, totalmente tinta en sangre, y él mismo estaba sentado en un río de sangre, con los ojos abiertos, con el miedo de la muerte aún no apagado... Entonces yo, muerto de miedo, sin saber qué hacer, corrí fuera de la colonia como demente. El pogromo duró varios días, salí al campo profundo, pero sin agua, y encontré un pozo abandonado, y me aferré a los peldaños y allí estuve varios días [Glantz: 47].

La vivencia del miedo fundacional familiar se traslada a la aldea toda, en el caso de Rivas durante los 40 años de dictadura franquista, y es percibida por el autor cuando niño. En la geografía (de Castro de Elviña y de la memoria convertida en relato) el monte se presenta como un espacio en el que se refugian los perseguidos a lo largo del tiempo: “Ella [la madre] había vencido el miedo al monte con un encargo que le hizo el padre. Tenía que llevar un envoltorio con pan y alimentos. Tenía que dejarlo en una gruta...Si te paran los guardias tienes que decir: <Es para mí...>” [Rivas: 48-49]. El monte es un refugio que parece

salirse del tiempo porque han ido allí por generaciones los que escapan.

El monte es, a la trama del relato, lo que la falta de duelo es al trauma: un lugar de repliegue, de sacralización (en términos de Dominick LaCapra) que impide confrontar y superar dicho trauma, pasándolo de generación en generación. “Las personas traumatizadas por sucesos límite, así como las que manifiestan empatía con ellas, pueden resistirse a la elaboración por algo que podríamos calificar de fidelidad al trauma, el sentimiento de que uno debe serle fiel de algún modo” [LaCapra:46]. En el caso de Rivas y en el de Glantz, porque esos sucesos no obtuvieron justicia alguna y forjaron la identidad resistente de sus grupos de pertenencia. O como dice el autor recién citado, se convierten en traumas fundacionales que, “paradójicamente, se transforman para un individuo o grupo en unpreciado o intensamente catequizado sustento de la identidad” [47].

En este sentido, consideramos que la genealogía entiende que el pasado define en cierto modo el presente y se prolonga en él, a diferencia de la autobiografía que, aunque incluya en la vida que describe a los grupos de pertenencia, se auto-registra con un comienzo que es individual, un inicio que opera desde cero con el día que se vino al mundo o cuando se formó la conciencia.

En la genealogía, que al menos en los dos casos que tomamos por ejemplo incluye la presencia de un trauma fundacional (ninguna de las dos, de hecho, va más atrás de la generación que sufrió los episodios que lo originaron), el pasado establece un tipo de relación con el presente que sería distinto de haber mediado el duelo colectivo:

El duelo implica una inflexión distinta de la performatividad: una relación con el pasado que entrafña reconocer su diferencia con el presente, recordándolo y abandonándolo u olvidándolo activamente a la vez, y dando lugar así al juicio crítico y a una vida reinvestida...Puede suceder que nunca sea posible superar o trascender la posesión por el pasado y que la elaboración sólo permita, en el mejor de los casos, tomar cierta distancia o adquirir una perspectiva crítica con enorme dificultad y nunca para siempre. De algún modo desconcertante por su ambivalencia, el trauma y su repetición (más o menos simbólica) pueden incluso valorizarse,

especialmente cuando dejarlo atrás aparece como una traición a los seres queridos engullidos por él... [90].

La forma de las obras, como manta de retazos visuales y lingüísticos, reproduce las propias orquestaciones de la memoria. Se hilvanan una y otra con fragmentos de diversas procedencias y se amalgaman con el tiempo. Por ello, las concepciones rígidas sobre verdad y falsedad no tienen cabida. La memoria no es estática sino algo que evoluciona, como los círculos concéntricos grabados en las piedras de Galicia que conforman las espirales de las que habla Rivas.

La fragmentación como parangón formal de la memoria

En ambas obras, el yo narrador autobiográfico (sabemos por Nora Catelli y la tradición de pensadores sobre el género desde Philippe Lejeune hasta Paul De Man, que ya sea de manera desfigurada o no, el yo narrador coincide o pretende coincidir con el autor empírico) se define a partir de la unión de los retazos ajenos con los procedentes de la propia memoria individual. El material de la memoria se divide en fragmentos que no siguen un orden cronológico. Las voces de los narradores principales (proyección de los autores empíricos Glantz y Rivas) amalgaman las voces de “los otros”, los consultados en el pasado y en el presente, los citados directamente y los de manera indirecta.

Esa procedencia múltiple se materializa en una escritura fragmentaria que se erige como paralelo formal del funcionamiento de la memoria colectiva. Lo mismo sucederá con las fotos. Cada fragmento es un episodio que tiene sentido de manera individual, pero que crea un significado mayor al unirse con los demás. El orden, sí, altera el producto final. Por tanto, es deliberado y no casual.

Las fotografías

La discusión usual en torno de las imágenes suele pasar por la posibilidad de que algo de sus referentes quede presente en ellas a

modo de huella (en términos de Philippe Dubois⁴) o de resto (según Didi Huberman). Roland Barthes⁵, argumenta en *La cámara lúcida* que el referente se adhiere, mientras que el mencionado Huberman en *La imagen superviviente*, habla de un resto presente en las imágenes; línea con la que Susan Sontag estaría en sintonía (según su ensayo *Sobre la fotografía*). Como sea, lo que se concluye es que la fotografía prueba la existencia de un referente pretérito. Sin embargo, en estas discusiones suele quedar soslayada la posibilidad narrativa que poseen las imágenes más allá de sí mismas, en una determinada concatenación y en su relación con otros discursos.

Según Halbwachs, el único medio para salvar los recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada [128]. Nada dice el francés respecto de cuál forma es preferible, ni habla desde luego, de la posibilidad de mezclar palabras e imágenes (que son también fijación). Sostenemos, entonces, que las fotografías transmiten un significado como relato simultáneo al textual, el cual se construye a lo largo del hilvanado de una imagen con la otra. Esto quiere decir que las imágenes, en los libros a los que nos referimos, no están puestas de manera azarosa sino que siguen una línea narrativa y su lugar en cada página (ya sea en el registro superior, centro o inferior y a derecha o a izquierda), así como en determinados capítulos, responde a un orden pensado previamente en relación con el texto, ya sea para reforzar lo que se dice en él, o para ironizar, generar humor y distender rompiendo la relación con lo que cuentan las palabras. Las fotografías, además, crean una imagen potente de algún personaje (en el caso de Glantz, de su padre, quien se va mexicanizando visualmente; y en el de Rivas, la de María, la hermana que destaca de entre los demás porque comparte las ideas políticas del autor y vive con él un tiempo en Madrid, hasta que muere de cáncer).

4 DUBOIS, PHILIPPE. 1986. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.

5 “La fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre [...]. El referente se adhiere [...]” [BARTHES, ROLAND.1989. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 30-32].

Por tanto, las obras sin la fotografías no están completas⁶. Éstas no son ornamentos sino que construyen significado, figuras, y conforman un álbum de la intimidad familiar al que el lector se asoma como un miembro más del grupo. Las fotografías crean esa intimidad y son parte importante de la fragmentación y el collage que reproduce el modo en que se construye la memoria colectiva. El lugar que ocupan en cada página es importante. Vistas cada una en sí misma, las percibimos como una interpelación al lector, en términos de lo que Didi Huberman propone, tomando y reformulando las ideas benjaminianas respecto del aura: “Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos” [Didi Huberman: 94].⁷ Para este pensador, las imágenes interpelan al espectador, lo miran y establecen una doble distancia entre lo mirado y el mirante. Esto quiere decir, que el lector/espectador no pasa de largo frente a ellas. Su recepción es parte de la recepción general de la obra, y ellas tienen algo que (en términos barthianos) “punza” al espectador, un *punctum* que a veces está en las miradas o en la disposición espacial de lo que se retrata.

A su vez, como ya señalamos, existe una relación de concatenación o secuencia de las imágenes, proceso del cual surge un relato visual. En el caso de la obra de Rivas, observamos que todas ellas tienden a conformar un discurso acorde con el de las voces bajas, es decir, las de la intimidad, las de la gente humilde, el ciudadano de a pie, el campesino, que no cuentan la Historia con mayúscula sino sus vivencias particulares de la misma durante los años de la dictadura.

6 En ambos casos, el lector se pregunta qué grado de participación ha tenido el autor en cuanto a la elección del tamaño y el lugar en el que se sitúa cada fotografía, o el trabajo ha sido conjunto con el diseñador del texto, lo que llamamos en Argentina el “armador”. En todo caso, es el autor quien provee de las fotografías al editor, quien las selecciona y quien elige el orden en que deben ser presentadas. Por otro lado, el trabajo conjunto de autor, editor y armador/diagramador habla también de una operación colectiva en sintonía con la construcción por retazos o fragmentos que opera en el relato.

7 Huberman dice que para Benjamin el aura no podía reducirse a una simple fenomenología de la fascinación. Se trataría más bien de una mirada obrada en el tiempo, que dejaría al espacio el tiempo para retramarse de otra manera, para volver a convertirse en tiempo. En esta distancia, nunca franqueada del todo, que nos mira y que nos toca, Benjamin localizaba, además, un poder de la memoria que llamaba “memoria involuntaria”.

Son estas fotos de la cotidianidad de una familia trabajadora, que con su actitud contrarresta el miedo y la asfixia de una época de represión (algunos de los episodios narrados, mientras tanto, hablan de arrestos, castigos y desapariciones). Dicho de otro modo, las fotografías funcionan en el libro como las voces bajas del relato textual (son las voces bajas de *Las voces bajas*), acotando desde otro lugar al fluir discursivo de la palabra; mientras que la obra, en su totalidad, texto e imagen, se erige como una muestra de las voces bajas respecto de la Historia oficial: “Frente a la cronología histórica de las lecciones escolares, su avance impertérrito de maquinaria pesada, en los relatos de las voces bajas se sucedían al albur los tiempos y los episodios” [Rivas: 92].

No todos los capítulos incluyen imágenes. Pero cuando las hay, todas ellas están en blanco y negro y hablan de la época en que fueron tomadas; esto es, dan información de su tiempo. En el caso de la autora mexicana, del México de Trotsky, Rivera y Frida Kahlo (incluso cuenta la narradora acerca de un episodio en que atacaron a su padre a pedradas en la calle por confundirlo con el célebre político ruso refugiado en aquel país. Aquel cuasi linchamiento –que actualizó en los padres de Glantz el terror de los progromos, lo mismo que el posterior asesinato de Trotsky, llevaron al padre a repensar y recrear su imagen: a “mexicanizarse”). En cuanto a Rivas, él mismo reconoce en la entrevista ya citada que: “hasta ese momento todavía era la posguerra que se ve, incluso en la ropa. En las fotos aparezco como más gordo, pero en realidad es que la ropa me iba apretada, porque era donada. Era un tiempo donde la gente empezaba a reconstruir los tejidos de la vida.” [Reinoso: 5]. De modo que hay en las imágenes un importante cúmulo de información que se transmite de un modo directo, más allá de las palabras.

Las fotos dan cuenta, al mismo tiempo del pasado y del presente de la narración, porque el orden en que se disponen habla del momento en que se las ordena, del modo en que el propio autor quiere presentarnos el pasado. El pasado como tal ya no existe. Es necesario fijarlo para no perderlo; volverlo texto e historia, pensando en las generaciones venideras.

La memoria colectiva no se confunde con la historia... La necesidad de escribir la historia de un período, de una sociedad e incluso de una persona no se despierta sino cuando ya están demasiado alejados en el pasado...cuando esta memoria [la colectiva] se dispersa en algunos espíritus individuales, perdidos en sociedades nuevas a las que estos hechos no interesan... entonces el único medio para salvar tales recuerdos es fijarlos por escrito en una narración ordenada, porque mientras las palabras [orales] y los pensamientos mueren, los escritos permanecen [Halbwachs: 128].

Conclusiones

Las piezas que nos ocupan poseen varios rasgos genéricos entre los que destaca la reflexión constante sobre la memoria. Sus autores no se sientan a escribir de manera inocente, sino que están al tanto de las discusiones filosóficas, historiográficas y literarias en torno del proceso de la memoria. Son conscientes y utilizan la escritura, no sólo para construir su identidad en clave genealógica, sino también para reflexionar sobre otros aspectos tales como la veracidad de los discursos, los disparadores del recuerdo, su fragilidad o la cualidad de obra colectiva: “Vaya, he aquí mis magdalenas. Además de los erizos de mar, el olor a plomo de las palabras. Porque allí están los linotipistas...” [Rivas: 180]. “La memoria anda a su manera errante. Va a campo través, cruza de forma temeraria la avenida, camina como el vagabundo de Charlot en el cine Hércules...” [20]. “También los recuerdos son colectivos” [Glantz: 45]. “Repetir un acto mil veces condensa el recuerdo, pero los recuerdos que traicionan aunque se recuerden mil veces en la mente” [92]. “¿Será el recuerdo un goce debilitado? Se debilita, quizá, por el extenso manoseo al que se lo somete: los recuerdos regresan siempre y nos quedamos anclados en un acontecimiento, parados como mi padre cuando contemplaba, días enteros, a Orozco o a Rivera pintando” [109].

La memoria, parecen decirnos ambos escritores, no es estática sino que está en constante reformulación. Cada generación selecciona lo que quiere recordar, cada individuo se apropia de una porción de ella para autodefinirse. La conciencia de este hecho, y de la herencia que se deja a quienes vienen detrás, hace que en ambos libros se mencione

a los hijos, a la siguiente generación, sabiendo que aunque se los haya fijado, los recuerdos variarán porque se unirán a los de ellos.

Por las problemáticas implícitas que plantean estos textos (la indefinición formal, genérica y la construcción de un nuevo lenguaje; la indivisibilidad absoluta entre ficción y realidad, o al menos la discusión sobre los límites de ambas; el análisis de la identidad presente de los autores proyectados en los narradores principales; la revisión del pasado como materia para la construcción de la identidad presente; la perduración de los traumas colectivos no resueltos, etc.) constatamos el carácter contemporáneo de estas obras, en términos de lo que Giorgio Agamben considera como tal. El acto de recordar colectivamente implica a la vez, según Halbwachs, un salirse de sí mismo: “Para el individuo, los acontecimientos y las fechas que constituyen la sustancia de la vida del grupo no pueden sino ser signos exteriores, a los que sólo puede unirse a condición de salirse de sí mismo” [Halbwachs: 103].

El presente es el único tiempo concreto en las obras; no porque, como sugirió Henri Bergson en *Materia y memoria*, el pasado perdura o dura en el presente, sino porque éste se construye constantemente apelando a la memoria y también a la imaginación. La primera, según Paul Ricoeur, “cumple la tarea de restituir lo que ha tenido lugar y, en este sentido, se encuentra inserta en su seño la huella del tiempo. La imaginación, por el contrario, no necesita esa señal” [Ricoeur: 107]. Se selecciona, se descarta, se olvida, se revisa. “No podemos acordarnos de todo –agrega Ricoeur– ni contar todo, pues el mero hecho de elaborar una trama con distintos acontecimientos del pasado precisa una gran selección en función de lo que se considera importante” [110]. Esa consideración y esa selección hablan más del presente que del pasado de quien escribe. Por otro lado, el presente es el único tiempo de quien lee. Y sobre este juego heterocrónico se orquestan las genealogías.

La identidad del narrador (proyección del autor) de este tipo de obras se vale de la memoria colectiva para autoconstruir su imagen. Pero hay, creemos, una diferencia sustancial entre la autobiografía tradicional y la genealogía, que se erige como paralelo de la brecha entre la memoria individual y la colectiva expuesta por Halbwachs.

Tiene que ver con la necesidad de encontrar (o inventarse) las raíces, acaso a raíz del cambio de paradigma de los discursos del yo frente la crisis de las formas de representación, a la vez que por la necesidad de legitimarse a uno mismo en un *nosotros*.

La forma y el recurso del *collage* hablan también de una crisis en el modo de contar; de la imposibilidad de las palabras para referir por sí solas la memoria, así como de la intimidad que se genera entre el autor y el lector en el relato del pasado familiar, invitándolo a este último a formar parte, al menos mientras dure la lectura, de ese mismo colectivo de pertenencia que el narrador esgrime como propio.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. 2008. "Che cos'è il contemporaneo?" En línea: <<http://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> (última consulta, 7/6/2016).
- BARTHES, ROLAND. 1989. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- CATELLI, NORA. 2007. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- GLANTZ, MARGO. 2010. *Las genealogías*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- HALBWACHS, MAURICE. 2011. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- LACAPRA, DOMINICK. 2005. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- REINOSO, SUSANA. 2014. "Manuel Rivas: Todos tenemos algo de Ulises". *Clarín*. Buenos Aires, 11/6: "Suplemento Ñ". 5-6.
- RICOEUR, PAUL. 1997. "Memoria, olvido y melancolía". *Revista de Occidente*, n° 128: 105-122.
- RIVAS, MANUEL. 2012. *Las voces bajas*. Buenos Aires: Alfaguara.