

(Post)memoria y construcción identitaria en dos novelas brasileñas actuales sobre la dictadura

(Post)Memory and identity construction in two contemporary Brazilian novels about the dictatorship

Matías Rebolledo Dujisin¹

Resumen

El presente artículo examina diferentes elaboraciones de la memoria y, a través de ellas, de la identidad personal y nacional en la novela brasileña contemporánea sobre la dictadura. Inscritas dentro del importante corpus de textos que desde 2014 han revitalizado y reelaborado críticamente las visiones sobre la dictadura brasileña, se analizan aquí las novelas *Ainda estou aqui* de Marcelo Rubens Paiva (2015) y *A resistência* de Julián Fuks (2015), discutiendo las complejidades de la reconstrucción de la memoria histórica y personal, así como el impacto del pasado traumático en la identidad actual. Para esto, se propone una lectura comparada integrando y discutiendo conceptos fundamentales para esta mirada crítica, como memoria (Jelin, 2002), postmemoria (Hirsh, 2012) y antimonumento (Seligmann-Silva, 2003). Se analizan los dispositivos y recursos literarios a los que recurren estas novelas — particularmente la puesta en tensión del propio discurso de la memoria y la reconstrucción identitaria a través de la búsqueda por comprender a otro— para configurar una memoria tanto personal y subjetiva como nacional e histórica.

Palabras clave: dictadura, (post)memoria, identidad, tiempo, novela brasileña contemporánea.

Abstract

This article examines various constructions of memory and the formation of both personal and national identity in contemporary Brazilian novels about the dictatorship. Situated within the broader context of renewed critical and aesthetic perspectives on the Brazilian dictatorship since 2014, this study analyzes *Ainda estou aqui* by Marcelo Rubens Paiva (2015) and *A resistência* by Julián Fuks (2015). It explores the complexities of reconstructing both historical and personal memory, as well as the impact of a traumatic past on contemporary identity. Accordingly, the article proposes a comparative reading that integrates and discusses key concepts relevant to this critical perspective, such as memory (Jelin, 2002), postmemory (Hirsch, 2012), and the anti-monument (Seligmann-Silva, 2003). It analyzes the literary devices and strategies employed in these novels — particularly by questioning the discourse of memory itself and reconstructing identity through the search for an understanding of the other— in order to shape a memory that is both personal and subjective, as well as national and historical.

Keywords: dictatorship, (post)memory, identity, time, contemporary Brazilian novel.

¹ Académico del Departamento de Literatura, Universidad de Chile. Correo: majorebo@u.uchile.cl ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6433-7417>

Introducción

Es imposible leer la literatura del Cono Sur de los últimos sesenta años sin abordar las diversas visiones sobre las dictaduras o sus consecuencias actuales, como la neo liberalización de la sociedad o las consecuencias del neocolonialismo económico. La dictadura no se puede entender como un evento aislado ni clausurado, sino como un proceso dinámico y complejo, que supone un constante cuestionamiento crítico en múltiples dimensiones: la representación de la violencia, la represión y el trauma; el exilio; el ocultamiento de la verdad; el negacionismo; y la recuperación de diversas memorias individuales y colectivas. En Chile, por ejemplo, es casi un hecho que nuestras producciones culturales se vuelcan habitualmente hacia la dictadura, aún hoy, a cincuenta años del Golpe de Estado de 1973. Esto mismo se aplica a las literaturas argentinas o uruguayas, donde las reflexiones en torno a las dictaduras no solo no se agotan, sino que parecen cobrar mayor urgencia. Las heridas y traumas de estas experiencias moldean las memorias individuales y colectivas, y también afectan la configuración de la sociedad que habitamos; en este sentido, al abordar la literatura que trata de las dictaduras, no se puede presuponer compromiso o calidad solo en función de la temática: lo crucial son las formas artísticas y mediales que emplean los autores.

No obstante, si las comparamos con dichos países, proporcionalmente son muy pocas las novelas brasileñas que abordan el tema de su dictadura. No cabe duda de que hay un corpus significativo de textos que se preocuparon por denunciar los abusos, cuestionar el régimen, o combatir el registro de verdad de las noticias y propaganda oficiales². Muchos de ellos, escritos en el exilio, publicados en el extranjero, o prohibidos hasta la amnistía de 1979. Durante la dictadura misma, fundamentalmente a partir de la novela-reportaje de denuncia³, y luego del pactado retorno a la democracia, muchos textos significativos, pero nunca con la preponderancia que han tenido acá, pese a los veintiún años de dictadura y la ausencia de cualquier tipo de acto reparatorio oficial. Sin embargo, en la última década ha ocurrido un proceso notable de transformación de esta tendencia, específicamente desde el 2014. Se puede observar un claro aumento de las novelas sobre la dictadura en el número efectivo de publicaciones, como observa el amplio estudio de Lua Gill Da Cruz (2022) entre 2001 y 2013 el número de novelas publicadas que tematiza la dictadura varía entre una y cuatro novelas al año; entre 2014 y 2020 este número aumenta a una variación entre siete y diez por año. Es importante señalar que este aumento en novelas publicadas no es un fenómeno aislado, pues lo acompañan nuevos textos críticos, históricos, documentales, etcétera. Este cambio es fundamental, y resalta esta diferencia radical con el resto de las literaturas del Cono Sur, además de abrir la interrogante del porqué de este importante aumento⁴.

Partiendo de esta base, en este artículo se analizan las novelas *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva (2015) y *A resistência* (2015), de Julián Fuks, que se insertan en este

² Ejemplos clásicos son el testimonio *O que é isso companheiro?* (Fernando Gabeira, 1979), la más experimental *Zero* (Ignacio Loyola Brandão, 2019) o la más alegórica *Em liberdade* (Silviano Santiago, 1994).

³ Según la tipología que propone Sússekind (1984), corresponde a “o romance-reportagem [que] obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização” (p. 175), donde se representa al autor-periodista como un ‘héroe’ confiable, un ‘cazador de realidad’, frente al sistemático ocultamiento. El problema con este modelo, piensa, es que “são ‘casos’ apenas [...] Uma história convertida em alegoria, um jornalista que se torna herói, um romance que é sinônimo de reportagem, fazem da literatura brasileira nos anos Setenta instrumento muito mais de compensação que de corte” (Sússekind, 1984, p. 181). Son esos “cortes” (que la autora identifica en, por ejemplo, *Zero*), propongo, lo que busca la novela de tema dictatorial actual.

⁴ Son muchos los posibles factores, pero los simbólicos cincuenta años del golpe, y la presentación de la Comisión Nacional de Verdad hacen del 2014 un claro año de despertar de conciencia y remoción de la memoria.

proceso de revisión de la dictadura, y que forman parte de este corpus que no solo regresa temáticamente a la dictadura, sino que plantean una reelaboración crítica acompañada de una complejización de los discursos, una diversificación de los modos de configuración simbólica del pasado traumático o del presente revisitado, en un constante cuestionamiento a las posibilidades discursivas de representar el trauma o configurar un discurso estable de “verdad”. Esto plantea un importante desafío estético que es la urgencia presente por interrogar el pasado y construir posibilidades de futuro, con la consecuente diversificación de estrategias textuales, que a partir de recursos como la descomposición (y fusión) temporal, la superposición de niveles de verdad y verosímil, los diferentes planos narrativos o la hibridación genérica, evidencian la imposibilidad de construir un discurso único, estable, definitivo y reparador. En el análisis se revisan dos recursos fundamentales para la construcción de sentido: la interrogación por la memoria como posibilidad discursiva y literaria (y sus diversas proyecciones temporales) y las búsquedas identitarias asociadas a la recuperación de la memoria traumática. Así, las preguntas sobre el propio pasado que elaboran, el cuestionamiento al estatuto de la memoria y la verdad, y sobre todo al mismo discurso literario sobre sus propias posibilidades de representar, son centrales en ellas. Se analizará cómo la construcción de la memoria se transforma en un ejercicio virtualmente imposible, que se realiza a través de fragmentos, silencios (o silenciamientos), verdades ocultas y contradictorias, y la relación afectiva y traumática que se tiene con dicho pasado.

Tal como señala Seligmann-Silva (2003), la reconstrucción del pasado en eventos traumáticos como estos exige una nueva *ética de la representación*, que se distancia tanto del “positivismo inocente que acredita na possibilidade de se ‘dar conta’ do passado”, como del “relativismo inconsequente que quer resolver a questão da representação eliminando o real” (p. 10). En el caso de estos textos, esta reconstrucción se materializa en un intento de recuperar a un *outro*, como mecanismo para comprender-se y constituir-se, a sí mismo, en tanto sujeto, mediante el acto reparador, existencialmente válido y políticamente necesario, de la (meta)escritura.

Conceptos teóricos

El punto de partida para reflexionar sobre los recursos específicos de las novelas tratadas son las investigaciones fundamentales de Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002) y Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory* (2012). Según Jelin, las producciones culturales presentan diversos marcos posibles de memoria, actuando en la disputa del campo con la historia y otras formas de representación del pasado, ampliando los márgenes de lo recordado y olvidado, tanto en el presente como en el pasado. Fundamental es no solo lo recordado (y olvidado/silenciado) sino la manera en que se recuerda, consecuentemente, la forma de la narración del recuerdo y la memoria. El pasado no se puede cambiar, por tanto lo que está en juego son las formas de contar, que están sujetas a las disputas de poder, en la política del presente, y mirando por las posibilidades de futuro: quién habla, a quién le habla, qué se calla, de qué se habla, y sobre todo cómo lo hace. De este modo, se recurre a una experiencia afectiva para generar comprensiones del presente y explicaciones del pasado, puesto que es ese precisamente el intersticio al que no se puede acceder ni con documentos oficiales ni con listas, y que ocupa discursivamente la literatura. Por eso es tan significativo, a su vez, cómo el intento de recuperación del pasado es, a la vez, un intento de (re)construcción identitaria (identidad individual y nacional), particularmente desde la recuperación del otro (muchas veces, *aquel que ya no está*).

Por otra parte, el concepto de postmemoria fue propuesto por Marianne Hirsch para hablar de la memoria de los hijos o nietos de los sobrevivientes de la Shoah, que no fueron testigos del horror, pero que sí portan una “vivencia” de la experiencia a partir del relato de sus padres o abuelos. Como no poseen un recuerdo propio, utilizan relatos, fotografías y objetos para reconstruir una experiencia que se debe transmitir. Lo más relevante, aquí, me parece la idea de la mediación (escritura y fotografía) y la proyección como relación con el pasado traumático. Esta idea ha sido adaptada sin demasiado filtro como matriz descriptiva de las novelas dictatoriales⁵, algo que, sin duda, es necesario discutir; por un lado, son eventos inconmensurables, por otro, la experiencia de los escritores (o sus personajes) no suele ser “post”, sino una experiencia propia, aun cuando no hayan sido agentes directos. Beatriz Sarlo (2006) ha sido una de las más críticas del (ab)uso del concepto, planteando que “no hay entonces una ‘posmemoria’, sino 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” (p. 157). Otros prefieren plantear a estos autores más bien como una generación “1.5”:

Consideraremos que autores, narradores e personagens em questão são ‘jovens demais para ter uma compreensão adulta sobre o que aconteceu, mas suficientemente grandes para terem estado lá’ (Suleiman). Essa noção de uma geração intermediária torna-se mais precisa quando as obras evocam a dificuldade de se lembrar da infância. (Heineberg, 2020, p. 6)

Por mi parte, pienso que la noción (más que el nombre, que no resulta relevante discutir aquí) es fundamental, especialmente considerando la idea del *trabajo postmemorial*⁶, aun cuando comparto la preocupación por la distancia que separa y distingue estas experiencias.

A partir de estas bases podemos señalar que las novelas trabajadas buscan construir esta memoria precaria, a través de diversas mediaciones, recreando la memoria o la imagen de *otro*, cuya presencia ya no es recuperable. A su vez, esta construcción de memoria implica tanto un acto reparatorio (simbólico) o un homenaje, como una elaboración del duelo, que es, además, la precaria forma de reconstruir un vacío. Por lo tanto, me parece que en su dimensión testimonial operan como “antimonumentos”, o, como prefiero plantear, como memoria antimonumental. Seligmann-Silva (2016) trabaja la idea de antimonumentos como aquellas construcciones donde, tras Auschwitz, el sentido heroico del monumento se subvierte para crear un lugar de recuerdo de la violencia y homenaje a los muertos, que funde la tradición del monumento con la conmemoración fúnebre. Desde una lectura psicoanalítica, además, el antimonumento se empareja con la catástrofe y el trauma, puesto que supone la necesidad activa de recordar el pasado traumático, como trabajo de duelo. Y, así, el antimonumento conlleva una mixtura de memoria y olvido, de lo tangible y lo efímero: “São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória” (p. 51). De ahí también el vínculo cercano entre el antimonumento y el testimonio; como señala Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, el testimonio, a diferencia del archivo, se sitúa en el intersticio

⁵ Por mencionar unos cuantos ejemplos en Brasil, tanto Heineberg (2020) como Fernandes (2019) la utilizan como matriz de lectura, y Vecchi (2021) se cuestiona la validez del concepto para el contexto postdictatorial.

⁶ “Postmemorial work, I want to suggest [...] strives to reactivate and re-embodiment more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone” (Hirsch, 2012, p. 33).

entre la posibilidad y la imposibilidad de decir, evidenciando en su escritura, en tanto proceso, la imposibilidad de cristalizar el horror⁷.

De este modo, la escritura porta su propia contradicción (aunque no su disolución): la urgencia de la representación aparece en ella casi a gritos, pero ella misma manifiesta la imposibilidad de representar una realidad estable. Pero ante esta misma imposibilidad surge la necesidad de buscar caminos “alternativos” de esta reconstitución identitaria que, como planteo, se vuelca sobre el otro. En un contexto posdictatorial, esta búsqueda se vuelve aún más necesaria, puesto que es un camino posible, estético y sensible, de recuperación de una identidad social y nacional, a través de la construcción de la memoria, contestando, de paso, tanto a la “clausura postmoderna” como al borramiento dictatorial y todos los discursos de posverdad. En esa dirección apunta la idea de “memoria antimonumental”, puesto que el recuerdo es un acto consciente, lúcido y comprometido, pero que muestra su propia falencia, una memoria que imposibilita su propia compleción, llena de huecos, alimentada muchas veces más del deseo que de la “verdad”, que es tanto un duelo como un ajuste de cuentas y un homenaje, un acto reparador (para sí mismo, para los otros), pero que abre nuevas heridas.

Las capas de la memoria en Rubens Paiva

En *Ainda estou aqui* Marcelo Rubens Paiva establece varios planos vinculados a la memoria y la reconstrucción de la identidad, que se entrecruzan, en un juego que es a la vez metanarrativo, autoficcional y, de paso, existencialmente válido. La novela repasa su historia personal y familiar, centrándose en su madre, Eunice Paiva (quien al momento de escribir el texto sufría de Alzheimer), y la búsqueda por la verdad de la muerte de su padre a manos de agentes del Estado. La novela narra en primera persona sus recuerdos de infancia, el corte producido por la captura y muerte de su padre, la relación con su madre y el rol de Eunice en la lucha por los derechos humanos, hasta llegar al presente, donde finalmente los hechos comienzan a reconocerse oficialmente. Todo esto se hace a través de una voz muy personal, que transita desde la reconstrucción afectiva y la (re)creación de los momentos borrados de la historia, a la reproducción de documentos oficiales que le dan no solo verosimilitud sino veracidad al relato. Así, el texto construye de manera compleja, a través de recuerdos, deseos, verdades factuales y olvidos, estas diversas aristas de la historia.

El tema dictatorial y la memoria cruza todo el texto. Marcelo escribe intentando, por una parte, recuperar la memoria de su padre, detenido y desaparecido cuando el autor tenía once años⁸; por otra, este ejercicio memorioso es tanto un ajuste de cuentas como un homenaje a su madre, Eunice Paiva. Un ajuste de cuentas con una madre con quien tuvo una compleja relación y que volcó su vida entera a la búsqueda de su marido y a la lucha por la justicia; homenaje, pues a Eunice le toca la parte de ser “la mujer de Rubens Paiva”, cuando en realidad fue una de tantas heroínas en la lucha por los DDHH en dictadura⁹. La novela (los recursos narrativos,

⁷ “En oposición al *archivo*, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el dentro y el fuera de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir.” (Agamben, 2002, p. 151-2).

⁸ Rubens Beyrodt Paiva (1929-1971) fue un diputado opositor a la dictadura y que por sus actividades clandestinas fue detenido, muerto por efecto de la tortura y su cuerpo arrojado al mar. La versión oficial era que después de su captura fue “rescatado” por fuerzas subversivas, que emboscaron el auto en el que viajaba. Recién en 1996, con la “Lei dos Desaparecidos”, fue reconocido oficialmente como muerto, y en 2014 se pudieron reconstruir los hechos, aunque el cuerpo nunca fue encontrado.

⁹ Eunice (1929-2018) luchó por los derechos de las víctimas en dictadura, pero también fue una figura fundamental en la lucha por los derechos indígenas. Como dato “curioso” de este reconocimiento tardío: cuando leí la novela

ficcionales y metaficcionales son abundantes), o libro de memorias (es una escritura en primera persona real, siguiendo el “pacto autobiográfico” de Lejeune), se escribe simbólicamente, pues desde este cruce de memorias: el Brasil del 2014 (año del informe de la Comissão Nacional da Verdade, CNV¹⁰) mirando a su pasado reciente, luchando por una memoria que obstinadamente busca borrarse, aun a sabiendas de su fragmentariedad y parcialidad. Es también una necesidad individual de preguntarse por sus “raíces”, por ende, de constituirse como sujeto, completar los fragmentos elididos de identidad (el padre asesinado, los recuerdos que se desvanecen de la madre, y la sociedad que tapa los vestigios de historia). Es, por supuesto, una respuesta al “olvido” generacional, en un momento en que Brasil se polariza y buena parte de la sociedad vuelve a pedir el regreso de la dictadura, sufriendo de su propio Alzheimer. Por último, es una construcción de futuro: el texto se escribe con razón del nacimiento de su hijo, es decir, la memoria individual se entronca con la memoria histórica, en un ejercicio que es tan personal como colectivo, que vuelca su mirada al pasado para interrogar al presente y construir perspectivas de futuro.

El texto explota las diversas posibilidades de reconstrucción de la memoria, reconociendo su fragmentariedad, y la imposibilidad de una memoria única:

A memória não é a capacidade de organizar e classificar recordações em arquivos. Não existem arquivos. A acumulação do passado sobre o passado prossegue até o nosso fim, memória sobre memória, através de memórias que se misturam, deturpadas, bloqueadas, recorrentes ou escondidas, ou reprimidas, ou blindadas por um instinto de sobrevivência. (Paiva, 2015, p. 227)

Así continúa en diversas partes del texto: “A memória não se acumula sobre outra. A recente não é resgatada antes da milésima. O passado interage com o segundo vivido, que já ficou para trás, virou memória recente. Memórias se embaralham” (Paiva, 2015, p. 343). Por eso se hace tan relevante el posicionamiento del autor/narrador como personaje, dentro del mismo texto, comentando y cuestionando. El autor se mimetiza con un narrador ficcional para comentar el movimiento de ida y vuelta de los recuerdos con que se busca (activamente) construir la memoria. Esto, de manera casi homóloga a la que plantea el narrador de Fuks (2015) en su novela:

Isto não é uma história. Isto é história. E, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras [...]. Não consigo decidir se isto é uma história. (p. 23)

La construcción de la memoria es un acto ético, pero también existencial; a punto de ser “borrada” (sintomáticamente) de la memoria, el hijo construye la memoria de su madre. Y sabe que para eso debe usar los recursos de la ficción.

por primera vez, en 2015, en internet prácticamente solo aparecía como “la mujer de Rubens Paiva”. Hoy, en cambio, abundan los reportajes y homenajes reconociendo y validando su trayectoria.

¹⁰ La CNV fue instalada en 2011 por Dilma Rousseff para investigar las violaciones a los derechos humanos, desde 1946 a 1988 (es decir incluyendo la Era Vargas), y su reporte final se entregó en 2014. Se trata del primer informe de este tipo en Brasil, sumamente tardío en relación con sus pares del continente y constantemente criticado: por las visiones de derecha, por actuar “por revanchismo” o no considerar a las víctimas de la resistencia armada; por la izquierda, por ser un documento que busca “la verdad” pero no hacer justicia, y, lo más importante, por considerar solo 400 víctimas oficiales y omitir a toda la población campesina y sobre todo indígena que también fue víctima directa (y cuyo número se considera en al menos diez mil).

Un ejemplo especialmente ilustrativo de este trabajo postmemorial (cuando la memoria original se ha perdido y es el hijo el que debe hacer el papel de mediación a través de diversos recursos), es cuando, ante la ausencia de evidencia, debe asumir la voz de su padre momentos antes de morir. Los vacíos de la historia, de la “memoria esburacada”, se deben llenar a través de la mediación poética que expresa, así, su lugar específico en la construcción de memoria y verdad; no tanto la disputa con el documento, sino llenando aquellas dimensiones que ni la lista ni el registro pueden completar: la experiencia límite, el vacío factual¹¹. De este modo, el narrador de *Ainda estou aqui*, en una de las partes más potentes del libro, “reproduce” (creando) las palabras que Rubens Paiva pensó al morir, situándose el narrador en esa cesura propia del testimonio (Agamben), prestando su voz para que el testimonio imposible se diga, cobre existencia:

O que eu fiz? Por quê? Onde você estava com a cabeça? Agora não dá para voltar atrás. Agora não dá para fazer nada. Agora não dá para evitar a dor. Agora não dá para salvar minha família. Agora não dá para fugir da morte [...]. Não tenho palavras, Eunice, Verinha, Cuchimbas, Lambancinha, Cacareco, Babiú... Perdão. Não verei mais vocês crescerem, não estarei mais ao lado de vocês, não consigo mais proteger vocês, não vou mais brincar com vocês, escutar suas risadas, correr atrás, nadar, não acompanharei vocês na escola [...], e como é triste saber que tudo isso acaba, que meu momento com vocês foi tão curto, que não pude aproveitar mais, e me arrependo, me arrependo de não ter passado tempo apenas com vocês, que pena que estou indo embora, que triste que não posso ficar, não me deixam ficar, é inevitável que eu vá, eu não queria, eu não queria, estou tão triste. Tenho que morrer agora. Morreu repetindo o seu nome. Meu nome é Rubens Paiva, meu nome é Rubens Paiva... (Paiva, 2015, p. 287).

La ficción es, así, la herramienta para traer a presencia, a través del artificio literario, la identidad de un sujeto que ya no está. Y, sin embargo, pareciera contestar el narrador de Fuks (2015), “sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne” (p. 23).

Pero para estos efectos, no para “construir en papel y tinta la existencia hecha de sangre y carne”, sino su imagen, su proyección y su imposible presencia, el autor/narrador debe asumir una diversidad de estrategias discursivas, que en su misma enunciación evidencia su complejidad. El narrador debe desdoblarse, fragmentarse, ser a veces el autor real que firma, el autor implícito, el narrador de un texto ficcional, sin perder nunca su verosimilitud y, sin duda, su carga de verdad, aun en sus propias trasgresiones (o precisamente por ellas testifican discursivamente su propia dificultad y límite). Como señala Santos Guidio (2018), “[e]sse movimento realizado por Paiva, em *Ainda estou aqui*, opera por cortes, deslocamentos, em um exercício interpretativo ativo, realinhando com destreza o arquivo –público e privado– das

¹¹ A propósito del testimonio después de Auschwitz, señala Jelin (2002): “En primer lugar, están los obstáculos y trabas para que el testimonio se produzca, para que quienes vivieron y sobrevivieron la situación límite puedan relatar lo vivido [...] En segundo lugar, el tema se refiere al testimonio en sí, los huecos y vacíos que se producen, lo que se puede y lo que no se puede decir, lo que tiene y no tiene sentido, tanto para quien lo cuenta como para quien escucha” (pp. 79-80). De allí la importancia del trabajo postmemorial: “Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors” (Hirsh, 2012, p. 5).

memórias de sua família” (p. 176). Intertextualmente, también, la novela sin duda dialoga con *Feliz ano velho* (1982), primera novela del autor, donde Rubens (en ausencia) y Eunice Paiva (sin Alzheimer) son personajes, pero solo secundarios. Podríamos decir que el desplazamiento que se muestra entre su primera novela y *Ainda* muestra tanto una sociedad que está cambiando (que está buscando su propia memoria y peleando con su alzhéimer) y un sujeto que mira a su pasado desde otro lugar.

(Meta)escritura de la memoria en Julián Fuks

Por su parte, en *A resistencia* Julián, el autor, se desdobra en Sebastián, protagonista ficcional de todas sus novelas, aun cuando sepamos que son sus experiencias personales las que se representan. Nuevamente, la validación del ejercicio de la memoria y el sentido que se construye pasa por la recuperación de la subjetividad de otro, que en este caso se trata de su hermano mayor, quien es adoptado¹². El comprender a este hermano, primero, y a través de él a sus padres, su historia, y las decisiones que los llevaron a ser quienes son, es el pie forzado de la novela para gatillar el ejercicio del recuerdo y la comprensión del pasado. La novela cuenta en primera persona la historia que es tanto de su hermano adoptado como de su familia. Sus padres (reales y ficcionales) son una pareja de psiquiatras exiliados de la dictadura argentina que van a dar a Brasil, donde nace Julián/Sebastián en 1981. Antes del nacimiento del narrador habían ya adoptado un hijo en su país; es sobre todo el recuerdo afectivo de ese hermano el que el narrador quiere rescatar y reconstruir, lo que lo lleva a intentar rearmar la historia de su familia, a partir de sus propios recuerdos, los relatos familiares (incluyendo los silencios evidentes), fotografías y un viaje a Buenos Aires. En el centro de la novela está, también, la reflexión metaliteraria, en los límites y tensiones entre la verdad y la ficción, entre el lenguaje y la realidad, entre la imaginación y el recuerdo. De este modo, como señalé en un principio, utiliza recursos propios del trabajo postmemorial en su construcción muy autoconsciente¹³.

La “resistencia” de la novela se puede leer en varios códigos. Obviamente, lo primero que se piensa es la “resistencia política”. Pero la novela es sobre la lucha, la “resistencia”, de las memorias afectivas de un narrador que necesita contar una historia y la imposibilidad de llegar a los hechos que se han perdido, borrándose de la historia o perdiéndose en la memoria de otros, o sepultados por el trauma:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir [...] Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se

¹² “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial [...] não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter.” (Fuks, 2015, p. 9). Veremos que ese “estigma” y el acto consciente de recordar se va desplazando sutilmente desde el hermano a la historia personal y política de sus padres, de su familia, hasta la memoria nacional, brasileña y argentina (por contraste), en un juego de ida y vuelta, en que las palabras parecen ser intercambiables.

¹³ Contrarrestando en parte la crítica de Sarlo, Fernandes (2019) piensa que la novela de Fuks se acerca más a la noción de postmemoria, dada la misma distancia que el narrador/autor presenta con los hechos relatados, que parecen tan lejanos y requieren tanta mediación como los de las segundas generaciones. Esa diferencia, “diz respeito às dessemelhanças dos processos de justiça de transição na Argentina e no Brasil” (p. 5), algo en lo que creo apunta al centro de este problema.

entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?. (Fuks, 2015, p.79)

Como señalaba, en la novela la relación elusiva y conflictiva con su hermano opera como motivo, cuyo conflicto despierta la necesidad de narrar y, por lo tanto, reconstruir la historia. En este caso, la memoria de los padres (del narrador y del autor real) está marcada por la situación política, y por el silencio impuesto por la dictadura y la culpa. Así, este recuerdo es también un ajuste de cuentas con sus padres, su hermano, y con la Historia: “Sei que se tratava de um exílio, de uma fuga, de um ato imposto pela força, mas não será toda migração forçada por algum desconforto, uma fuga em alguma medida, uma inadaptação irredimível à terra que se habitava?” (Fuks, 2015, p. 34). Por supuesto, nuevamente operan acá diversas estrategias narrativas, desde la ya mencionada autoficción a la metaficción¹⁴, marcando el discurso por la incerteza, la ambigüedad o las diversas posibles verdades¹⁵.

Siguiendo la idea de la postmemoria de Hirsh, en estas novelas podemos ver el acto fallido de la memoria, que debe recuperarse, por ejemplo, a través de diversos objetos, que fungen como indicios del pasado: trozos de papel, cartas, recortes y sobre todo fotografías:

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. (Fuks, 2015, p. 104)

Esta cita levanta claramente una pregunta metaficcional, sobre la importancia de la memoria, su elaboración, incluso despojándola de su sentido último; es el acto mismo de recordar tal vez lo que más importa, no necesariamente el resultado (estable, verdadero) al que se puede llegar. Y es precisamente en su ausencia de lenguaje que la foto “habla”, manifiesta su haber-estado-allí (Barthes) pero también su propio silencio:

É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los, só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio. (Fuks, 2015, p. 65)

La idea de la fotografía como testimonio directo queda, así, clausurada, pues las fotografías manifiestan su incompletitud, su falta de explicación y lenguaje, que, como en el texto literario o en el testimonio, deben vencer su propia imposibilidad de decir. Pero, también, son la marca de una mirada oculta (¿quién tomó la fotografía?, ¿qué quiso decir?), el fuera de campo, el detalle que se pierde. Y, como dice Paiva (2015), la fotografía arriesga convertirse en

¹⁴ Para hablar de su literatura, Fuks propone el término “pos-ficción”: “A definição de autoficção é centrada na figura do autor [...]. Mas uma questão mais ampla é o modo como a literatura tem tocado diretamente diversas realidades e se deixado atravessar por diversos discursos, além do autobiográfico, como os discursos histórico, político e ensaístico. O termo ‘autoficção’ não dá conta da literatura atravessada por todos esses processos, pois fala só da ficção atravessada pela biografia. O que me interessa é a ficção que se deixa permear pelo real, se confunde com o real, se funde com o real. A ‘pós-ficção’ é uma ficção transformada, ocupada pelo real” (Fuks, 2017, s.p. citado en Ruan de Sousa).

¹⁵ “Me lembro e não me lembro de muito do que você narra” (Fuks, 2015, p. 135) responde la madre frente a lectura del texto que, junto a ella, estamos leyendo. En particular, habla de la clara transformación física de su hermano en el relato, fijando, así, las marcas de (pos)ficción en la novela.

un sustituto de la memoria, poniendo en peligro, paradójicamente, al propio recuerdo: “Me lembro de coisas da infância porque vejo fotos [...] Está registrado, tem foto, então tenho certeza de que aconteceu. Ou será que está na memória porque há um registro do momento?” (Fuks, 2015, p. 232). A la vez, es esa misma potencia de la fotografía la que puede construir un futuro:

Em fevereiro de 2014 nasceu meu filho. Talvez, de alguma forma, ele vá se lembrar de quando nasceu: verá fotos e filmes de como era gostoso fazer da minha barriga um tambor, da minha perna, uma escada, da minha cadeira de rodas, um andador... (Fuks, 2015, p. 231)

El lugar común dice que el recuerdo es un viaje. En *A resistência* esto se materializa en el viaje de Sebastián a Argentina, partiendo por la visita al departamento de sus padres, donde vivieron con su hermano (“parto por este apartamento à procura de rastros do meu irmão, atrás de algo que me restitua sua realidade”; Fuks, 2015, p. 24). Ese viaje obligatoriamente conecta memoria familiar y política. Baudelerianamente, el narrador deambula por la ciudad; pero es un flâneur fallido, un flâneur que no sabe muy bien qué está buscando, que pasea por la ciudad hasta perderse, sin reconocer que está perdido. Y, entonces, ese deambular cobra sentido hacia el final de la novela:

Avisto então a placa da rua Virrey Cevallos e posso enfim dar algum ritmo aos meus passos [...]. Uma pequena multidão se acumula ante a sede das Avós da Praça de Maio, vislumbro a alguma distância a exaltação de seus braços, sinto em meu tórax a vibração de seus gritos. (Fuks, 2015, p. 128)

Las Abuelas han anunciado la recuperación del nieto N° 114; faltan más de cuatrocientos. La pregunta, por supuesto, se instala inevitablemente: ¿y qué si su hermano fuese un nieto/hijo más? Las fechas calzan, el sinsentido de la historia, el vacío y el silencio familiar se condicen. Y la verdad quedará siempre postergada, más aún cuando este evento despierta la verdadera (o no) anagnórisis del protagonista:

E então entendo, ou creio entender, por que fiz de um temor longínquo uma solene fantasia. Então entendo por que tanto procuro as Avós, por que me exilo em sua sede maior, por que visito seus pontos sagrados, seus museus e memoriais. Por que estudo suas histórias com tanto afínco, por que me ponho a vasculhar o rosto de suas filhas, por que insisto numa provável mentira, contra toda evidência, a noção do meu irmão como um neto desaparecido. Isso não daria um sentido à vida dele, como alguma vez intuí. Isso não o absolveria de sua imobilidade angustiante, de seu presente vazio. Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci. (Fuks, 2015, p.130)

Así, el recorrido familiar y de la memoria espejean la historia política del continente, particularmente de Brasil a través del contraste evidente con Argentina. Dos memorias, dos historias. Un país con un alzhéimer crónico, un país que ha hecho de la memoria, justicia y reparación un signo de una parte significativa de la nación. “*Ah, una más, una memoria más de los setenta*”; en cursiva y español en el original) le dice el portero del edificio bonaerense cuando Sebastián le cuenta por qué está allí. Pero para el brasileño Sebastián, no es una memoria más: es la suya y, sintomáticamente es la del país que no ha hecho su propio trabajo. Somáticamente también, antes de entrar al departamento el personaje se paraliza, su cuerpo/historia no puede actuar ante el sitio de la memoria:

Mas eu não me movo, fico parado diante daquele pórtico antigo, daquelas paredes cinza, e não sei mais o que dizer. A paralisia se expandiu do meu peito, tomando meus pés e minhas mãos até a ponta dos dedos. Essa é a integridade que consigo, a paralisia é meu corpo inteiro. (Fuks, 2015, p. 59)

Desde el principio de la novela el narrador pone en constante tensión historia y memoria: su memoria no es la de sus padres ni la de su país de origen (al que él llega como extranjero), y es una suerte de “extranjero” también, en su historia política, de la que él no participó y conoce poco más que fragmentos. Extranjero también en la historia con su hermano. Por eso, esa recuperación del otro-que-ya-no-está, es y no es la historia de su hermano, es y no es la historia de los desaparecidos, del forzado olvido, y la necesidad de la escritura como acto de reconstrucción:

Que força tem o silêncio quando se estende muito além, eu me pergunto, muito além do incômodo imediato, e da mágoa, mas também muito além da culpa, e assim chego enfim a me responder. Também eu fui capaz, durante muito tempo, de esquecer. (Fuks, 2015, p. 16)

Dicha así, esta frase podría referirse tanto a los secretos familiares como a la memoria política de un país que ha olvidado su historia, que ha borrado sus culpas. Lo mismo que con la siguiente cita: “E, no entanto, de alguma maneira se instaurou a reversão desse processo, em algum momento o que era palavra se tornou indizível, calou-se a verdade como se assim ela se desfizesse” (Fuks, 2015, p. 14). Ambas frases, sin embargo, se refieren a los secretos familiares impuestos en torno a la adopción de su hermano (“Não creio impreciso dizer que foi meu irmão quem impôs a todos o silêncio que lhe era mais confortável, e nós simplesmente aceitamos, tão gentis, tão covardes”, continúa inmediatamente después), pero no por azar se formulan de esa manera ambigua que posibilita la doble lectura, permanente a lo largo de todo el texto, entre los secretos, silencios y olvidos familiares, y los de un país que tampoco ha realizado su ejercicio de memoria, preso de su propia inmovilidad (Fuks, 2015) o de su respectivo alzhéimer (Paiva, 2015).

Conclusiones

Más claramente que en Rubens Paiva (2015), la memoria de Fuks (2015) se compone de trazos afectivos, y se construye a partir de la escritura. En una lectura banal, diríamos que estos recuerdos se convierten meramente en material para la escritura. Y lo es, hasta cierto punto, al menos en la conciencia de su límite (“Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade [...] e uma inexorável disposição fabular”, Fuks, 2015, p. 95). De alguna manera, esa lectura sería consecuente con su primera novela, *Procura do romance* (2011), que también involucra a Sebastián, su viaje a Argentina, los recuerdos que se despiertan en el viejo departamento, pero cuyo argumento gira completamente en torno al acto de escribir la novela (que nunca llega, lo que leemos es una suerte de acto fallido). El exceso, quizás, de esa novela, en que la memoria se ancla en un ejercicio casi onanista de escritura, da un giro en *A resistência* que, en una lectura más profunda, devela la necesidad de la literatura de contestar los diversos espacios de la verdad y la memoria oficiales, ocupando los intersticios no cooptados por dichos discursos, construyendo posibles verdades (subjetivas, precarias, incompletas, afectivas) tan necesarias como actos de reparación y como herramienta política (y estética, sin duda).

Frente a la persistencia del olvido, o del silencio histórico, nos queda la escritura como acto simbólico, si no de recuperación, de reconstrucción (poética). La escritura es también una toma de conciencia, una introspección personal que se proyecta en la sociedad. ¿Puede leerse *A resistência* como la novela a la que sí llega Sebastián después del fracaso de *Procura do Romance*? Ciertamente el intertexto permite esta lectura. O, también en Paiva, que inicia su trayectoria literaria con una escritura profundamente personal, autoirónica, pero donde la mirada política era apenas un telón de fondo sobre la vida de un joven accidentado. Pero en *Ainda* vemos el proceso de búsqueda, vemos ese intento por comprender el presente a partir del pasado, única forma de mirar hacia el futuro también:

Minha dissertação de mestrado foi sobre a luta armada. Entrevistei muitos que participaram, dos dois lados. Li de tudo [...]. Lá estava a descrição em detalhes da morte do meu pai na contracapa. Caí num choro incontrolável [...]. Eu não tinha percebido, mas estava evidente: minha pesquisa do mestrado, de 1991 a 1995, era uma busca pelo que tinha acontecido com meu pai. Eu não percebia, mas era evidente: eu o pesquisava através de outros relatos, outros personagens, sobreviventes. (Paiva, 2015, p. 364)

La búsqueda del otro se vuelve una forma más de verse a sí mismo, de comprender la historia, y de comprender la otredad que conforman los sujetos de nuestra historia. Y la escritura, el ejercicio válido para construirlo, para narrar y, a través del acto de narración, (intentar) comprender el pasado. La escritura literaria se cuele, y esa es su relevancia en este proceso político e individual de memoria, en los intersticios, en lo velado, vedado, vetado. De allí su carácter antimemorial: precaria, incompleta, mezcla de memoria y olvido, de (meta)ficción y verdad. Como señala Ricoeur (1999),

Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el sentido de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. (p. 49)

La escritura como consecuencia del pasado reconfigura a este mismo en tanto conciencia proyectiva, activando a través de este gesto una intencionalidad de futuro.

Referencias

- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo: Homo Sacer III*. Pretextos.
- Brandão, I. (2019). *Zero*. Global Editora.
- Da Cruz, L. G. (2022). Una espectrografía do autoritarismo: o tempo da ditadura na literatura do século XXI. *Revista Escritas do Tempo*, 12, 262-282.
- Fernandes, P. (2019). Poéticas da migrância e ditadura: exílio e diáspora nas obras de Julián Fuks e Francisco Maciel. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 58, 1-12.
- Fuks, J. (2011). *Procura do romance*. Record.
- Fuks, J. (2015). *A resistência*. Companhia das Letras.
- Gabeira, F. (1979). *O que é isso companheiro?*. Estação Brasil.

- Heinenberg, I. (2020). Exílio da ditadura na ficção brasileira da geração pós-memorial: a perspectiva e a estética dos filhos. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 60, 1-12.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Paiva, M. R. (2015). *Feliz ano velho e Ainda estou aqui*. Objetiva.
- Ricœur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife-Universidad Autónoma de Madrid.
- Ruan de Sousa, G. (2017). Julián Fuks: Quero uma literatura ocupada pela política. *Época*. <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/julian-fuks-quiero-uma-literatura-ocupada-pela-politica.html>
- Santiago, S. (1994). *Em liberdade*. Rocco.
- Santos Guidio, M. (2018). O direito à “outra” memória – sobre Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva. *Gragoatá*, 23(45), 172-189.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo: Una discusión*. Siglo XXI.
- Seligmann-Silva, M. (2003). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Editora Unicamp.
- Seligmann-Silva, M. (2016). Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Revista Psicologia USP*, 27(1), 49-60.
- Süssekind, F. (1984). *Tal Brasil, Qual Romance? Uma ideologia estética e sua história: naturalismo*. Achiamé.
- Vecchi, R. (2021). A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 64, 1-11.