

FOTOGRAFÍA, NARRACIÓN Y POSMEMORIA EN ESPAÑA Y ARGENTINA. CRISTINA FALLARÁS Y MARIANA EVA PEREZ

PHOTOGRAPHY, NARRATION AND POSTEMORY IN SPAIN AND ARGENTINA. CRISTINA FALLARÁS Y MARIANA EVA PEREZ

MARIBEL RAMS ALBUISECH
Investigadora independiente
University of Massachusetts Amherst
<https://orcid.org/0000-0002-1423-302X>
maribelrams@gmail.com

Recibido: 04.06.2023

Aceptado: 11.12.2023

RESUMEN: En la narrativa hispánica actual, se observa una presencia de la fotografía en obras intermediales que proponen formas singulares de mirar hacia el pasado de la guerra civil española y de las dictaduras a ambos lados del Atlántico. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2016), de Mariana Eva Perez, y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás, están escritas desde la perspectiva de la hija y la nieta, respectivamente, marcadas por el legado familiar del trauma de la violencia dictatorial. Ambas autoras rescatan unas historias que han tenido poca visibilidad a través de la apropiación creativa de una serie de fotografías del álbum familiar que aportan una dimensión documental e íntima a sus relatos. El presente artículo analiza cómo la intermedialidad o el diálogo entre lo verbal y lo visual en estas novelas suscita una revisión filiativa del pasado, que evoca a los ausentes, socavando la linealidad y la fiabilidad de la narrativa testimonial. Así pues, el estudio comparativo de los trabajos de Perez y de Fallarás explora los modos en que la interacción de las fotos con el discurso verbal aproxima la novela a la no ficción y le aporta una multiplicidad de sentidos a la imagen fotográfica. A partir de la lectura atenta de *Diario* y *Honrarás*, también se busca responder cuáles son las diferencias que caracterizan el discurso memorístico de los descendientes de los desaparecidos en el contexto español y en el argentino.

PALABRAS CLAVE: Imagentexto, fotografía, posmemoria, dictadura argentina, guerra civil española

ABSTRACT: In today's Hispanic narrative, a presence of photography is observed in intermedial works that propose original ways of conveying the past of the Spanish Civil War and the dictatorships on both sides of the Atlantic. *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad* (2016) by Mariana Eva Perez, and *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) by Cristina Fallarás are written from the perspective of the daughter and granddaughter, respectively, marked by the family legacy of the trauma of dictatorial violence. Both authors rescue stories that have had little visibility through the creative appropriation of a series of photographs from the family album that provide a documentary and intimate dimension to their accounts. This article analyzes how the intermediality or the dialogue between the verbal and the visual in these novels promotes a filiative revision of the past, which evokes the absent, undermining the linearity and reliability of the testimonial narrative. Thus, the comparative study of the works by Perez and Fallarás explores the ways in which the interaction of photographs with verbal discourse brings the novel closer to non-fiction and provides a multiplicity of meanings to the photographic image. A close reading of *Diario* and *Honrarás* also seeks to answer what are the differences that characterize the memory discourse of the descendants of the disappeared in the Spanish and Argentine contexts.

KEYWORDS: Imagetext, Photography, Postmemory, Argentinian Dictatorship, Spanish Civil War



1. INTRODUCCIÓN

Si la construcción de nuestra memoria es una reelaboración que jamás podrá ser probada ni, por lo tanto, refutada, ¿qué vendrá a ser la construcción de nuestra desmemoria? ¿Con qué piezas de Lego nos manejamos, criaturas, para montar aquellos recuerdos que se nos hurtaron? (Fallarás 2018: 79)

Esta cita ilustra uno de los rasgos que comparten *Diario de una princesa montonera, 110% Verdad* (2016), de Mariana Eva Perez,¹ y *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás: el énfasis en las dificultades ante el carác-

¹ *Diario de una princesa montonera* se publicó desde 2009 hasta 2018 en un blog de Internet, y apareció en formato libro en Argentina en 2012 y en España en 2016. Para este artículo, manejo la segunda versión en la editorial Marbot, con prólogo de Patricio Pron. En la edición definitiva de 2021, Perez agregó dos partes que incluyen su viaje a Alemania, el juicio por la desaparición de sus padres y su experiencia de la maternidad.

ter desestabilizador del recuerdo traumático familiar. Perez es hija de militantes montoneros que fueron secuestrados y desaparecidos cuando ella tenía quince meses, y Fallarás es nieta de vencedores de la Guerra Civil y de un abuelo fusilado por las fuerzas franquistas. Ambas obras contienen una serie de fotografías que representan “piezas de Lego” empleadas por las autoras para tratar de recobrar un pasado que no conocen de primera mano y para reflexionar sobre el propio proceso de generación de memoria. El uso creativo del álbum familiar por parte de Perez y Fallarás tiene un efecto de resistencia a las versiones fijas y totalizantes del pasado, ya que sus propuestas literarias responden a la necesidad de inscribir en la historia española y argentina reciente las experiencias que han sido menos visibles en los relatos dominantes. Asimismo, la recontextualización de los retratos familiares en la novela nos habla más de la subjetividad de las autoras que de las vidas pasadas que las imágenes supuestamente testimonian (Hirsch 2021b: 45). En las páginas que siguen, me preguntaré por la función de la interacción entre la imagen y el texto escrito en el recuerdo personal y colectivo de la violencia dictatorial y la desaparición forzada de personas en España y Argentina. Para ello, indagaré en el papel de las fotografías como vehículo para reimaginar la historia desde una posición filiativa, que elabora una memoria en discursos liminares entre lo privado y lo público, y la realidad y la ficción.

2. NARRATIVAS INTERMEDIALES Y MEMORIA

A finales del siglo xx, irrumpen un giro pictorial que no supone un retorno a la mimesis representacional, ya que se advierte una complejidad de la experiencia visual comparable a las formas de lectura e interpretación textual (Mitchell 2009: 23). Al mismo tiempo, la combinación de fotografía y literatura se ha normalizado en la cultura posmoderna, ofreciendo nuevas posibilidades estéticas e imaginarios que potencian la capacidad expresiva de las obras literarias. Además, ha puesto bajo sospecha tanto la veracidad ilustrativa y la objetividad del documento como la literariedad del relato. La reproducción de fotografías en *Honrarás a tu padre y a tu madre* y *Diario de una princesa montonera* presenta el modelo combinatorio bimedial del iconotexto, concebido por Peter Wagner como “an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images” (1996: 15-16). William J. Thomas Mitchell emplea una terminología más matizada y ampliada para diferenciar entre la relación de ambos elementos, “imagen-texto”, la división o ruptura, “imagen/texto”, y la síntesis, “imagentexto”, que crea una unidad semiótica o un todo indisoluble resistente a ciertas convenciones y categorías de género (2009: 84). *Honrarás* y *Diario* son obras icono o imagentextuales en las que lo visual no cumple una función aclarativa, sino que se articula con el lenguaje verbal conformando un todo sin una división jerárquica. Igualmente, siguiendo la clasificación de las tipologías de prácticas intermediales en los textos literarios realizada por Irina Rajewsky (2020: 441-443), en las novelas de Fallarás y de Perez identificamos la integración de formas mediales que constituyen un producto nuevo y las referencias a otros medios a través de la éfrasis y la evocación. En particular, estas obras ponen en diálogo la narración y las imágenes a

través de la ilustración, el discurso verbal ecrástico, la influencia a nivel estético y temático mediante la fragmentación y la discontinuidad, y las alusiones intermedáticas como correos electrónicos o un blog en línea.

El uso de imágenes fotográficas y documentos se ha convertido en una práctica recurrente en la novela histórica y en la autobiografía, y en su forma ficcional o estética, la autoficción. Igual como sucede con la inscripción del yo biográfico del autor, la información testimonial que contiene la fotografía, dentro de la novela, adquiere un significado propio del orden de la ficción. Los estudios sobre la influencia de la fotografía en obras literarias hispánicas se han centrado en el impacto que ha tenido este fenómeno intermedial a un nivel temático, referencial y estético.² Magdalena Perkowska analiza los modos en que la fotografía trasciende su función como huella de lo real en la "foto-novela", debido a que "revela mezclas semióticas, tensiones discursivas y complejidades semánticas que a su vez producen significados estéticos, éticos y políticos en los cuales se articulan las preocupaciones y debates de la época actual" (2013: 58). Como veremos a continuación, la naturaleza híbrida de *Honrarás* y *Diario* crea un discurso del silencio y la ausencia como efecto de las dictaduras militares y de la transmisión transgeneracional del trauma.

En la ficción española contemporánea, tal como observa Joan Oleza, ha resurgido el interés por el realismo, pero predomina la estructura de la indagación con el efecto de "alegorizar la exigencia constitutiva de la posmodernidad", esto es, el reemplazo de las respuestas y explicaciones completas por la interrogación y la búsqueda, más afines a nuestros tiempos de incertidumbre (1996: 42). Según Antonio Gómez López-Quiñones, novelas actuales sobre la Guerra Civil como *Soldados de Salamina* o *Enterrar a los muertos* plantean la historia y la memoria como problemas epistemológicos por medio de unas tramas de investigaciones históricas y una "retórica de la anti-ficcionalidad" (2006: 16). Así pues, la inserción en la novela de testimonios, documentos y fotografías da lugar a una intersección mediática, un registro de lo real y un (auto)biografismo que le otorgan verosimilitud y autenticidad a un texto que aúna realidad e invención. *Honrarás a tu padre y a tu madre* se sitúa entre las narrativas que tematizan la relación del pasado y el presente, y en que autor, protagonista y narrador se fusionan y se identifican con el nieto que busca esclarecer aspectos de su propio pasado familiar no resuelto.³ José María Pozuelo Yvancos ha subrayado que el auge

² Merecen mencionarse *Double Exposure: Photography and Writing in Latin America* (2006), editado por Schwartz y Tierney-Tello, que contiene ensayos sobre novelas que reproducen fotografías; *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction* (2015), de Dan Russek, que se enfoca en la écrasis y las marcas estructurales, temáticas y culturales que deja el motivo fotográfico en la novela, y *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española* (2015), editado por M. Chihaiya y S. Schlünder, que examina el papel de los medios en la literatura española desde la década de 1980.

³ Algunos escritores que han cultivado esta corriente son Jordi Soler (*Los rojos de ultramar*), Sergio del Molino (*Lo que a nadie le importa*), Luis Landero (*El balcón de invierno*), Javier Cercas (*El monarca de las sombras*) y Xesús Fraga (*Virtudes (y misterios)*). El recurso narrativo de los hijos/los nietos que rastrean el pasado de sus familiares también ha sido empleado por Antonio Muñoz Molina (*El jinete polaco*), Carme Riera (*La mitad del alma*), Almudena Grandes (*El corazón helado*), etc.

de las novelas de memoria se debe a factores como la condición que tiene la Guerra Civil de “inacabado problema” y, además, muchas de ellas responden a una necesidad de “rescate moral reivindicativo de una justicia histórica” por parte, ya no de los protagonistas directos, sino de los descendientes (2017: 252-253). Estos novelizan la historia a través de memorias y materiales recibidos no solo con el propósito de elucidar las experiencias silenciadas de sus familiares, sino también para plasmar las propias dificultades, limitaciones y reacciones afectivas en su relación con el pasado violento.

Diario de una princesa montonera se encuadra dentro de la narrativa argentina de los hijos de detenidos-desaparecidos por el terrorismo de Estado durante la dictadura militar (1976-1983). Como indica Carlos Gamerro, los autores que no tienen ningún recuerdo personal de los hechos se basan en las historias familiares, la investigación y la imaginación para reconstruir el pasado (2015: 113).⁴ Puesto que Mariana Eva Perez era una bebé cuando la separaron de sus padres, solo puede recrear o imaginar a partir de los relatos, objetos e imágenes de otros. Las narrativas de hijos e hijas emergen entre 2003 y 2015, cuando con los gobiernos de los Kirchner se pide perdón desde el Estado y se eliminan las leyes de amnistía Obediencia Debida y Punto Final. En 2010 se forma el Colectivo de hijos (CdH) para desvincularse de la organización fundada en 1995 Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido (H.I.J.O.S), porque, en lugar de centrarse en la militancia de sus padres, estas nuevas voces buscan visibilizar sus propias experiencias y afectos. En este contexto, las propuestas literarias de descendientes de víctimas del terrorismo de Estado comparten algunas elecciones estéticas como la mezcla de autobiografía y ficción, los géneros populares, el tono irónico, el infantilismo, el humor negro y la apropiación de fotografías y objetos heredados de una forma creativa y reparadora (Gatti 2011, Kohan 2014, Gamerro 2015, Blejmar 2016). Así, pues, mientras la generación anterior representa el pasado dictatorial mediante ficciones alegóricas o testimonios realistas, los hijos en sus narrativas apelan a la propia identidad fracturada por la desaparición de los padres, imbricando el testimonio y la literatura en unos formatos que a menudo son de tipo documental e intermedial.

3. (DES)FILIACIONES Y CONTRAMEMORIAS

En *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Cristina Fallarás revisa la historia de su familia por el lado paterno y el materno para preguntarse por las consecuencias de la Guerra Civil y el franquismo en su biografía genealógica y en la sociedad española. La novela se divide en tres partes —“El asesinato”, “El coronel” y “La familia”—, donde se intercalan capítulos que reconstruyen acontecimientos del

⁴ He aquí algunos ejemplos de escritores que experimentaron la desaparición de sus padres y/o vivieron escondidos, pero eran demasiado pequeños para conservar esos recuerdos o solo tienen recuerdos infantiles: Laura Alcoba (*La casa de los conejos*), Félix Bruzzone (*76 y Los topes*), Ángela Urondo Raboy (*¿Quién te creés que sos?*), Raquel Robles (*Pequeños combatientes*), Marta Dillon (*Aparecida*), Verónica Sánchez Viamonte (*Magdalufi*) y Lola Arias (*Mi vida después*). También hay casos como el de Julián López (*Una muchacha muy bella*) en los que se emplea la posición enunciativa de los hijos de desaparecidos sin serlo realmente.

pasado y capítulos sobre las reflexiones y el estado anímico de la autora. A lo largo de la novela, se combinan la primera persona y la tercera persona, así como la narración en pasado y la narración simultánea del pasado, en que la acción sucede a la par que se cuenta creando un efecto de inmediatez. La lectura de una entrevista a Clara Valverde, autora del ensayo *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo xx en el Estado Español*, suscita en Fallarás el descubrimiento de la herencia de los traumas familiares no elaborados: “Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi incapacidad para amar [...] con este empeño mío en ir matándome” (2018: 81). Entonces, la narradora-autora se propone desvelar los silencios en torno al abuelo paterno, Félix Fallarás, fusilado en 1936, e imagina un encuentro azaroso de este con el abuelo materno, Pablo Sánchez (Juaréz) Larqué, un capitán franquista que comandaba los pelotones de fusilamiento. Asistimos a un proceso de des-filiación con la genealogía familiar franquista, es decir, se produce un corte con la transmisión del relato y los valores del bando vencedor que dominaron la vida de la escritora.⁵ De modo que hay una denuncia a la omnipresencia de las narraciones heroicas de guerra del abuelo militar franquista, que contrasta con la historia negada de Félix:

“Y entonces yo crucé a nado el Bidasoa para unirme a las tropas del generalísimo Franco”, explicaba él una y otra vez. “¿Os lo he contado alguna vez” Todos sabíamos que teníamos que decir que no. “¿Y cuando estaba tomando el aperitivo en la terraza de Imperio y llegó un rojo? ¿Os he contado cómo le abrí la tripa con un tenedor?” Tampoco. (Fallarás 2018: 196)

Fallarás también evoca su propia infancia en el Gran Oasis Park, una urbanización privada de Calafell construida en los años 70 donde iba a veranear la gente rica de Zaragoza. En el presente de la enunciación, la narradora homodiegética se despoja de todo y se desplaza a pie desde Barcelona hasta la casa de esta urbanización en ruinas, donde su familia dejó olvidado un gorrión muerto con las patas colgando del respiradero. La imagen de indiferencia y ceguera ante el pajarillo atrapado, que queda a la vista de todos mientras agoniza, muere y se descompone, pone de manifiesto las dinámicas de secretismo familiar sobre el asesinato de Félix y la responsabilidad de la parte de la familia franquista. Asimismo, Fallarás busca respuestas en ese espacio decadente porque simboliza los pelotazos urbanísticos, el turismo interior y el desarrollismo auspiciados por la dictadura franquista, que contribuyeron a afianzar el marco de olvido y negación del pasado entre los miembros de su generación.

Para Santos Sanz Villanueva (2018), en los capítulos de *Honrarás* centrados en la vivencia personal, la autora “rinde tributo a la excepcionalidad de los

⁵ Sebastiaan Faber ha analizado la recurrencia en las novelas de memoria del motivo de la des-filiación con la familia franquista: “Esta tensión entre obligaciones y afectos familiares, por un lado, y compromisos éticos y afinidades políticas, por otro, genera la tensión dramática en varias de las producciones literarias que más atención crítica han suscitado” (2014: 148). Incluso, para Faber (2017), lo distintivo de la generación de los nietos de la Guerra Civil es “su afán por romper la camisa de fuerza de la filiación biológica e ideológica”. El crítico remite al caso de Dulce Chacón, quien se des-filió de su familia del bando nacional, porque en *La voz dormida* rescató la memoria de los republicanos, solidarizándose con ellos en un acto de afiliación.

sentimientos” y “cae en el énfasis expresivo”. En la misma línea, Pozuelo Yvancos considera que los capítulos sobre el sufrimiento de la protagonista “contaminan” los dedicados a la historia familiar, porque Fallarás “ha querido construir un personaje de sí misma, ideando incluso un malhadado escenario de marginalidad para ir dando dimensión dramática a una historia que no la necesitaba porque la tenía como tal” (2018: 8). Ambos críticos coinciden en que el dramatismo y sentimentalismo terminan por rebajar la calidad literaria de *Honrarás*, mientras Ana Casas ha puesto en valor la “exhibición de esos sentimientos” que cumple la función de inscribir “la ansiosa búsqueda de los orígenes”, ya que esta novela responde a “la idea del sujeto atravesado por la memoria individual y colectiva” (2020: 177). Al indagar en el trauma vicario y las heridas mal cicatrizadas, Fallarás aporta una inflexión más emotiva a las pesquisas del narrador-investigador de la novela de memoria, que a menudo se enfoca en el relativismo epistemológico y en las dificultades propias del proceso de la reconstrucción histórica. De modo que la familia y los espacios íntimos de *Honrarás* constituyen la metáfora de las rupturas sociales producidas por la guerra y la dictadura, planteando la necesidad de reivindicar la genealogía republicana a un nivel individual y colectivo.⁶

En *Diario de una princesa montonera*, Mariana Eva Perez revisa la historia de sus padres a partir de textos heterogéneos y fotografías, al mismo tiempo que ofrece una crónica cotidiana de sus experiencias como hija de montoneros desaparecidos en lo que ella denomina la “Disneylandia de los Derechos Humanos”, esto es, las políticas de memoria durante los años del kirchnerismo. La versión impresa conserva la forma y el estilo original del blog de Internet que Perez empezó a publicar en 2009. Así, pues, ofrece una mirada muy personal y desenvuelta sobre asuntos como las tensiones y conflictos con la militancia en una organización de derechos humanos, el reencuentro con su hermano apropiado de bebé, la participación en actos y homenajes, y la asistencia a juicios de los delitos cometidos en la ESMA. La aparición en 2003 del documental *Los rubios* de Albertina Carri supuso la ruptura con los códigos y discursos aceptados acerca de la memoria y el trauma en la producción cultural de la postdictadura argentina. El proceso de investigación sobre la dictadura militar es desacralizado por Carri mediante prácticas experimentales y antimiméticas como la fragmentación del discurso testimonial y la dramatización del secuestro de sus padres con animación de muñecos de Playmobil. Esta cineasta ha sido criticada por despolitizar la militancia y por faltar al rigor documental, sin embargo, según Gamarro:

[E]l suyo es un hartazgo no solo individual sino generacional, no solo emotivo sino estético y político, supone no solo una crítica de los testimoniantes sino del género documental sobre la dictadura realizado, hasta el momento, casi exclusivamente por esa generación, la de sus padres. (Gamarro 2015: 500)

⁶ En su obra *A la puta calle: crónica de un desahucio* (2013) y en el hashtag que lanzó en 2018, #Cuéntalo, Fallarás demostró que para ella romper el silencio es una estrategia para crear la identificación grupal. Además, en *Honrarás* remite a la importancia del presente de desposesión descrito en *A la puta calle*, fruto de la crisis económica y el quiebre del estado del bienestar, para su proceso de toma de conciencia sobre la herencia del pasado familiar: “Ser pobre como una (de nuevo) forma de pertenecer. Y una forma de dejar de pertenecer” (2018: 159).

Este distanciamiento crítico generacional también se observa en el discurso verbal y visual de Perez en *Diario*, que se refiere de forma irónica a la dictadura y sus efectos como “el temita”, por considerarlo un tópico desgastado. Perez también inventa palabras y expresiones como “los militontos” y “el glamour militonto”, “los hijos” y sus variantes —“el hijismo”, “hijear”, etc.—, “la memory cool-hunter”, “el Reino del Testimonio” y “las hordas memoriosas”. Además, realiza cambios ortográficos para caricaturizar los lugares comunes sobre la memoria de la dictadura, por ejemplo, usa la mayúscula y los guiones entre palabras y escribe “verdat” e “identitat”. Este lenguaje lúdico, cercano a la oralidad del blog, tiene que ver con el recurso del humor y la mirada infantil en la retórica grupal que emplean los hijos de desaparecidos como una “estrategia de autoafirmación y orgullo” para tantear la posibilidad de revertir la posición de herederos de un linaje interrumpido (Sosa 2012: 44).

El Colectivo de Hijos quiere poner en circulación el relato de los “huérfanos científicamente producidos” por el terrorismo de Estado, tal como proclama en su manifiesto: “Buscamos un lenguaje propio. Trabajamos sobre lo que nos legaron, recortamos, pegamos, rearmamos, agregamos y quitamos. Porque en este trabajo re-creamos” (2010). Como integrante del colectivo, Perez afirma: “somos otros hijos diciendo otras cosas, planteando otras demandas en otros lenguajes. Una parte importante de la reflexión y la difusión de nuestras ideas se da a partir de la técnica de collage” (Rebossio 2012). *Diario* ejemplifica esta pensión al montaje y el collage de fragmentos heredados, ya que mezcla géneros y códigos a partir de textos propios y apropiados, diario, reflexiones ensayísticas, sueños, correos electrónicos, diálogos, poemas, dibujos, documentos, etc. Además, intercala fotografías-collages inspiradas en *Arqueología de la ausencia* (2001), una exhibición de Lucila Quieto en la que escanea retratos de los padres desaparecidos, los proyecta sobre una pared y se colocan al lado los/as hijos/as para crear una imagen artificiosa que les permite juntarse con los ausentes.

4. EL ÁLBUM FAMILIAR DE FILIACIONES TRUNCAS

En las narraciones de filiación de *Honrarás* y *Diario*, las autoras tratan de reimaginar un pasado cuya transmisión ha sido suspendida por la desaparición de abuelos y padres. Para ello, articulan una serie de “piezas de Lego” (relatos, fragmentos, documentos, fotografías, objetos y lugares de memoria) en unos textos atravesados por conjeturas e hipótesis. Los lazos familiares y biológicos son centrales en los discursos sobre la memoria en España y en Argentina, que tienen una proyección pública en las producciones culturales y en las organizaciones humanitarias.⁷ A ambos lados del Atlántico, la evidencia genética de los

⁷ La Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) está formada mayormente por los nietos de las víctimas. Igualmente, la Querrela Argentina contra los Crímenes del Franquismo frente al bloqueo jurídico e institucional fue impuesta en 2010 por víctimas y sus familiares españoles residentes en Argentina. Por otro lado, las asociaciones argentinas ponen el foco en los lazos de sangre para las políticas de memoria, tal como revelan sus propias denominaciones:

exámenes de ADN permite identificar los restos y encontrar los hijos apropiados, y las fotografías familiares funcionan como prueba de la identidad de los desaparecidos. Asimismo, la Querrela Argentina ha generado alianzas entre víctimas del franquismo y víctimas del Cono Sur, y ha dado lugar a la llamada “Ronda de la dignidad”, que se reúne desde 2010 en Madrid emulando las concentraciones de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. en Buenos Aires. En estas protestas, los familiares muestran pancartas y retratos en blanco y negro de los desaparecidos para denunciar el abandono del Estado.

A partir de la recontextualización del álbum familiar, Perez y Fallarás personalizan y hacen circular unas imágenes de los protagonistas anónimos de los eventos históricos. Según Marianne Hirsch, las fotografías tienen un papel fundamental en la labor de la posmemoria de “reactivar e individualizar de nuevo estructuras memoriales políticas y culturales más distantes, re-vestiéndolas con formas de expresión estética y de mediación familiar enriquecedora” (2021b: 60).⁸ En ese sentido, es demostrativa la foto de un escrache al médico Magnacco en el fragmento de *Diario* que rememora el activismo de Perez en la organización H.I.J.O.S. (2016: 152-154). Entre los manifestantes con actitud festiva, vemos a Perez aislada y una flecha señalando el retrato que sostiene con la anotación “Paty, siempre perfecta”, refiriéndose a su madre. Los dibujos y escritos encima de la imagen refuerzan la individualización de las víctimas propia del ritual de mostrar los rostros de familiares en estas movilizaciones, y también le conceden un mayor protagonismo al comportamiento y las emociones de los hijos. La frase irónica que evoca con humor negro el lenguaje de la publicidad de cosméticos nos remite a la reflexión recurrente de Perez sobre lo inquietante que resulta que en su imaginario sus padres sigan siendo jóvenes a causa del terrorismo de Estado: “[Y]o estoy viva, envejezco, no soy la foto de mi mamá” (105).



Fig. 1. Foto de Esteban Tula Santamaría

Familiares de Detenidos y Desaparecidos por razones políticas (1976), Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (1977), H.I.J.O.S. (1996), Herman@s (2003) y CdH (2010).

⁸ En 1997 Hirsch acuña el término “posmemoria” para referirse a la transmisión transgeneracional del trauma en las narraciones de los hijos de las víctimas y supervivientes del Holocausto (2021a: 47-48). Más tarde, distingue entre la posmemoria familiar, que depende de “la identificación vertical intergeneracional (entre padres e hijos en el contexto de una familia)”, y la posmemoria afiliativa, “la cual facilita que otros contemporáneos se identifiquen de manera más general con la posición del hijo de supervivientes” (2021b: 64).

En las novelas de Perez y Fallarás, las fotografías tienen una dimensión testimonial que garantiza la autenticidad y la existencia del ausente, pero su inserción en un discurso ficcional desestabiliza el contexto original del documento visual. Los textos memorísticos, tal como los describe Annette Kuhn, están conformados por un montaje de fragmentos, anécdotas, imágenes, etc., que cobran una cualidad atemporal e imaginística alejada del relato convencional propio de las memorias oficiales (2002: 162). Así, pues, al ubicar las fotografías familiares en la novela, se abren múltiples sentidos que reemplazan su referencialidad indicial. Fallarás incorpora nueve fotografías de parientes del lado materno y dos de Presentación Pérez, su abuela paterna. La portada del libro es un montaje en color de un retrato de su abuelo Pablo Sánchez (Juárez) Larqué y uno de su abuela María Josefa. El título, *Honrarás a tu padre y a tu madre*, tiene un doble sentido porque alude a la desobediencia al cuarto mandamiento de la ley de Dios por parte de la autora, que desafía la educación recibida y los valores católicos de su familia. Los primeros capítulos narran en tercera persona momentos de la vida de Presentación, haciendo hincapié en la pobreza que vivió desde su infancia, y se la compara con un abedul fuerte: “[Q]ué forma de haberse hecho con golpes y ser ya golpe” (2018: 18). La prosa lírica del segundo capítulo se relaciona con el retrato antiguo de Presentación vestida con ropa humilde y mirando de frente con una expresión y una pose ritualizadas. Se trata de una imagen ennegrecida, deteriorada y con una dedicatoria formularia firmada por Presentación, quien aprendió a escribir con la ayuda de un pariente. En el párrafo de la parte inferior, dice: “Con la rama tierna y plata del recuerdo de Presentación Pérez azotaría los labios de los cínicos hasta hacer de ellos una masa de pulpa y sangre” (19). El símil del abedul conecta con la retórica visual del retrato que nos aporta información sobre la historia y la memoria colectiva de las clases subalternas.



Fig. 2. Presentación Pérez

Este retrato contrasta con el de María Josefa que aparece en el capítulo “primero de noviembre de 1945” y plasma a una mujer sofisticada, maquillada y con ropa elegante mirando a la cámara desafiante y seductora. Además, esta imagen reproduce el estilo visual de las fotografías de las actrices glamorosas de Hollywood de la época. El texto describe los atributos de la vida privilegiada de

una aristócrata —es hija del barón de Apizarrena—, que tiene servicio, coche oficial y un marido que “ha ganado la guerra”, al que ella considera como una más de sus posesiones (129). En la parte “El asesinato”, Presentación y Félix se hacen muestras de afecto, a pesar de la dureza y la miseria en la que viven. En cambio, en este capítulo, la Jefa trata con desdén al capitán franquista Pablo Sánchez, incluso piensa que el amor es un sentimiento indigno y propio de los pobres. De modo que Fallarás insiste en la variante de clase que tuvo el conflicto y la división de los bandos, haciendo una acusación a los poseedores de privilegios y de una gran fortuna, mientras ensalza a los vencidos, especialmente a la figura de Presentación, viuda de fusilado. Este contrapunto se intensifica y gana mayor complejidad en el capítulo 44, donde la narradora confiesa haber compartido los gustos propios de la clase social adinerada y haber normalizado que cada Navidad la Jefa le diera su ropa usada a Presentación: “Elegí adónde pertenecer [...]. Ya no hubo pudor. Ni siquiera me llamó la atención” (2018: 205). Pero en el presente de la enunciación, se remedia esa primera pertenencia tanto en el discurso verbal como en el visual, ya que, en la única fotografía de la escritora en la novela, está de niña junto con Presentación, cuya actitud “destila una humildad limpia de imposturas” (202).



Fig. 3. María Josefa Íñigo de Blázquez, “la Jefa”

En los textos posmemoriales siempre hay una relectura y remontaje de las fotos familiares, que “han sido recortadas, ampliadas, proyectadas en otras imágenes; se las enmarca diversamente y se las des-contextualiza o re-contextualiza; se las inserta en nuevas narrativas, nuevos textos, están enmarcadas de otro modo” (Hirsch 2021b: 108). Este proceso se extrema en *Diario de una princesa montonera*, porque las nueve fotos que contiene no solo están engarzadas en el relato en primera persona de Perez, sino que están manipuladas por medio de la técnica del collage y la superposición de anotaciones y dibujos. En el apartado “Dilema con fotos”, la autora lamenta los pocos retratos que tiene de sus padres, José y Paty, debido a su actividad en la militancia y la clandestinidad: “mi única foto con ellos, Paty sin cabeza, yo tomando teta y la mirada de Jose del otro lado de la lente” (2016: 91). Esta situación la fuerza a ser creativa en “mi primera foto con mi papá”, donde reproduce la práctica del proyecto fotográfico de Lucila Quieto,

así que se coloca al lado de un retrato de José que ha ampliado y crea una unión ilusoria de los dos por medio de la doble fotografía analógica y digital.



Fig. 4. Foto de Clarisa Spataro

Con la aspiración de suplir las lagunas del álbum familiar, en el texto “Trouvé”, Perez también incorpora un fotomontaje hecho con una foto que le entrega un ex-novio de Paty exiliado a Francia:

Martín sostiene en brazos a un bebé. Paty estira el cuello hacia atrás y hacia un lado para verle la cara. Ella está en el centro de la foto. Martín está cortado. Esa foto me perturba. [...] ese bebé que no soy yo, que no es ningún hijo nacido de Paty y Martín, pero podría ser. (Perez 2016: 150)

La escritora altera la imagen para expresar su desasosiego ante el enigma, superponiendo un recorte de su cara de adulta encima de la cabeza del bebé anónimo y sustituyendo a Martín por Darth Vader de *Star Wars*. Al lado hay otra figura del villano dibujada y una mano humana enorme que agarra al bebé. Estos personajes siniestros representan a los militares que la separaron de su madre en una tentativa de recrear la experiencia traumática del secuestro y la desaparición, de la cual ella no tiene memoria a un nivel consciente.

Perez también describe el impacto que le ha producido *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad* de Gabriel Gatti, un texto sobre el silencio y la parodia como estrategias para recomponer la identidad y la quiebra de sentido. Siente que Gatti está hablando de lo que ella escribe y de sus reuniones de collage, cuando este afirma “el vacío que la catástrofe de la desaparición forzada de personas produce es habitable y narrable. Y a veces, agradable” (Perez 2016: 145). En *Diario* se relata la primera juntada de collage del CdH, en la que recortan y pegan palabras y reflexionan sobre su significado: “No había otras palabras de repuesto. Ahora las estamos inventando” (114). De hecho, el vocabulario lúdico e irreverente de esta obra es colectivo, ya que ha sido creado por estos jóvenes que quieren transgredir el léxico aprendido en el movimiento de los derechos humanos. Igualmente, el remontaje de fotos y documentos heredados sirve para revelar otro tipo de verdad más allá de la realidad factual.

La mirada infantil de las reconstrucciones con muñecos de Playmobil en *Los rubios* también está presente en *Diario*. Perez toma del imaginario de los

cuentos de hadas la figura de la princesa montonera del “ilustre linaje de los derechos humanos”, llama “príncipe Néstor” al anterior presidente e incluye personajes villanos que representan a los perpetradores y los cómplices como Dora, la madre apropiadora de su hermano. También hay un hada buena, Santa Tere de los Milagros Académicos, y un príncipe encantado, Jota, con el que Perez se casa en un final feliz. Incluso, cuando la autora se muda a una ciudad alemana, descubre por azar un castillo e incorpora su foto en el libro con dibujos de carácter infantil.⁹ De modo que en *Diario* hay una reescritura feminista y paródica de los cuentos clásicos con el propósito de plantear cuestiones políticas y culturales del contexto argentino. Por ejemplo, con Dora, la madrastra malévola, se desestabiliza el tropo de la rivalidad femenina, ya que su maldad deriva del universo de los victimarios del terrorismo de Estado. Esta reproducción de los códigos patriarcales de los cuentos en clave de humor también tiene que ver con el estilo autosatírico que proviene de los rasgos discursivos del formato blog. El personaje de Perez actúa como la princesa torpe que necesita ser rescatada, pero también se emborracha, toma drogas y hace chistes de humor negro. De una forma similar, la protagonista de *Honrarás a tu padre y a tu madre* es autodestructiva y anti-heroica, bebe todo el alcohol que encuentra y confiesa que tiene inseguridades, miedo y vergüenza. Fallarás sugiere que padece los efectos de la transmisión generacional del trauma de la violencia política, cuyo daño se incrementa si hay incomunicación y silenciamiento dentro de la familia, haciendo que los descendientes hereden “emociones sin palabras y palabras sin emociones” (Valverde 2014: 34). Con una actitud autoinculpatoria, Fallarás cuestiona esta idea y se pregunta si solamente sirve para justificar su ineptitud y sus fallas del presente: “mi primera reacción ante la TGTVP consiste en burlarme de la tal Valverde y pensar en nuestras excusas. [...] Si has pasado treinta años ciega, más vale que la excusa sea del tamaño de una guerra civil, la peor de todas las guerras” (2018: 81).

En *Diario*, Perez denomina “clímax de fe en la política, orgasmo de credulidad” el momento en que conoce a Kirchner, y lo ilustra con una fotografía del encuentro a la que ha dibujado un cupido con flechas y corazones (2016: 37). Por tanto, desafía la solemnidad de los homenajes oficiales y manifiesta abiertamente su distanciamiento y escepticismo hacia las políticas estatales de derechos humanos y de memoria aplicadas en Argentina. En cambio, la ausencia de auténticas políticas públicas de memoria en España, la impunidad de los crímenes franquistas y el silencio familiar propician que Fallarás abrace con entusiasmo la labor memorialística de asociaciones e historiadores.¹⁰ En el relato

⁹ Los motivos y las estructuras de fábulas, cuentos infantiles e historias de superhéroes son recurrentes en otras narrativas argentinas de hijos/as como *La casa de los conejos*, ya que permiten abordar la relación problemática entre los recuerdos de la niñez y el conocimiento histórico de acontecimientos violentos (Blejmar 2016: 8).

¹⁰ El movimiento de recuperación de la memoria histórica comenzó a partir del año 2000, con la exhumación de fosas comunes con identificación de ADN y homenajes locales a las víctimas. Estas iniciativas dieron paso a las reclamaciones de justicia y verdad vinculadas al discurso transnacional de los derechos humanos: “se conseguía darles una nueva visibilidad a los *fusilados* o *paseados* que, al subsumirse bajo el paraguas de los *desaparecidos*, pasarían de ser fundamentalmente un

del momento en que encontró el nombre de Félix Fallarás en las listas de *Liberadosdelolvido.org*, incorpora la imagen de la placa conmemorativa del Memorial en el Cementerio de Torrero, y se pregunta: “¿Qué coño un abuelo que, hasta un segundo antes de leer su nombre, no existía?” (2016: 84). Así, el ritual de nombrar públicamente al ausente tiene un efecto reparador, porque le devuelve la historia y la dignidad al abuelo fusilado y desaparecido.

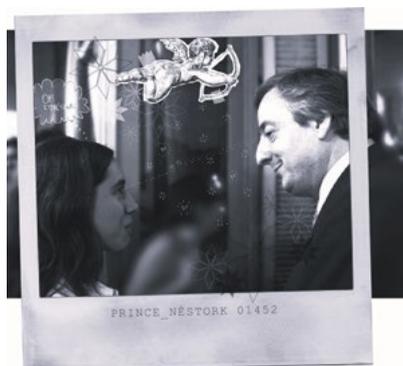


Fig. 5. Foto de Damián Neustadt

Mientras Perez problematiza el discurso oficial de la memoria tanto de los organismos de derechos humanos como de la política de Estado, Fallarás impugna la desmemoria que ha dominado en España, especialmente en el espacio de la derecha: “Se llama Elimina el Rencor y Olvida lo Que Pasó. Se llama Rencoroso el Que se Acuerde. Se llama Tú te Callas porque Perdiste la Guerra. Se llama Olvida que Existió” (2018: 88). El proceso de desenterrar el pasado oculto dentro de la familia de la autora tiene claramente el correlato de la situación nacional, ya que durante la dictadura se silenció a los republicanos que quedaron olvidados en las cunetas, en cambio, los franquistas recibieron reconocimiento y lugares de memoria. Perez expresa su solidaridad con las víctimas del franquismo cuando describe cómo llora “a gritos” tras leer una noticia sobre la suspensión del juez Garzón por investigar las desapariciones y sobre las protestas semanales de los familiares en la Puerta del Sol:

[P]or qué España me duele tanto, si es por ese pueblo de Galicia de donde vino mi bisabuela, si es por la lengua que amo, si es por las canciones de Miguel Molina que me enseñó Argentina, si es por los poemas de Miguel Hernández que me aprendí de memoria en la adolescencia, si es por García Lorca a quien ya nadie busca en Granada su Granada para sacarlo de la infamia de la fosa común, para sacarnos a todos de la infamia de García Lorca NN en una fosa común. (Perez 2016: 87)

‘producto autóctono’ de la represión franquista a entrar a formar parte de una categoría mucho más amplia, transnacionalizada y jurídicamente sancionada por la legislación penal internacional en el contexto de los crímenes de lesa humanidad” (Ferrándiz 2010: 171).

Por tanto, la escritora apela a sus propias raíces gallegas,¹¹ a la cultura popular que le transmitió su abuela y a los dos poetas víctimas de la represión franquista, Lorca y Hernández, como los posibles detonantes de ese momento catártico de llanto incontenible, que compensa la dificultad de expresar la dimensión emotiva de su propio vacío y orfandad. En un intento de atenuar el patetismo, cuando en el siguiente fragmento imagina las torturas que sufrió su padre, afirma irónicamente: "Necesito urgente una injusticia en otro país" (88). Esta perspectiva transnacional también está presente en *Honrarás*, porque se narra la historia del padre de Pablo Sánchez, Delfín, que provenía de México y era nieto del presidente Benito Juárez, y se indaga en las razones que le llevaron a alguien con esas raíces y con rasgos indios a luchar en el bando nacional.

5. FOTOGRAFÍAS, SILENCIOS E INVENCION

Fallarás y Perez recurren al álbum familiar con un propósito reparador, pero se ven impelidas a llenar los vacíos de la memoria por medio de elementos ficcionales que aportan otro tipo de conocimiento. Para ello, explotan los elementos retóricos presentes en las imágenes que son susceptibles de revelar un mensaje complementario a la aparente evidencia. Como han planteado Susan Sontag y Roland Barthes, la fotografía es un potencial objeto de fascinación, reflexión e imaginación, pero no se puede fijar su significado: "en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía" (Sontag 2014: 32). Barthes se pregunta por qué le impactan emocionalmente, y distingue entre el efecto retórico del *studium*, el interés por el contexto socio-histórico en una fotografía, y el *punctum*, un detalle llamativo que no solamente despierta el interés del observador, sino que lo conmueve, le afecta de un modo personal: "es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)" (1990: 65). Inspirándose en el concepto de *punctum*, Hirsch sostiene que las fotografías de archivo en las narrativas de los hijos de supervivientes y víctimas del Holocausto operan como "'puntos de memoria' que hablan de nuestros propios deseos y necesidades, de nuestras fantasías y miedos, no de un pasado del que supuestamente son testimonio" (2021b: 45).

El uso de fotografías en *Honrarás* y *Diario* trasciende su función referencial porque las autoras aspiran a revelar su contenido oculto o silenciado, incluso confrontando lo que se percibe a primera vista en las imágenes. Así que la ilustración y la éfrasis mediante estrategias disruptivas de distanciamiento, recreaciones imaginarias y elipsis sustituyen la linealidad y la clausura narrativa. Esto es evidente en la descripción que realiza Fallarás de una foto de la boda de sus padres, donde habla de la postura y la expresión del rostro de Pablo Sánchez y de Presentación, así como la incomodidad de todos los asistentes. Sin embargo, en la imagen impresa están todos alejados y de espaldas, menos el cura que oficia la misa. Este tipo de instantáneas de ceremonias, como afirma Pierre Bourdieu,

¹¹ En otros fragmentos de la obra, la autora juega con la idea de que su padre José, al que apodaban "El Gallego", podría haberse llamado Pepe Montoneiro, haciendo referencia al recopilador de chistes despectivos de la cultura gallega Pepe Muleiro.

tienen la finalidad de solemnizar e inmortalizar los momentos de la vida familiar, y reforzar así el sentido de integración del grupo (2003: 57). En cambio, el procedimiento de la elisión visual y la reformulación verbal que emplea Fallarás presenta una unidad familiar inestable, cuyo único sostén es la renuncia de sus padres a pertenecer a ningún bando, “por eso su amor será eterno y sin fisuras y sin contradicciones” (2018: 215).

La elocuente ausencia de imágenes de Félix Chico contrasta con los retratos en ropa militar de Pablo Sánchez y de Julio Íñigo Bravo, padre de María Josefa. Aun así, tres fotografías aluden metafóricamente a Félix como una presencia espectral del pasado violento: la placa con su nombre en el memorial a los fusilados en el cementerio de Torrero (84); la imagen actual de la tapia del Cementerio Municipal de Torrero con los agujeros dejados por los fusilamientos (91), y la titulada “Fusilamiento en Zaragoza” (33). Esta última capta el momento antes de que un pelotón dispare a siete hombres en el cementerio de Durango, Vizcaya, con un grupo de niños que están contemplando el fusilamiento. Su contexto es enigmático, puede tratarse de una reconstrucción realizada por los sublevados con fines propagandísticos o como homenaje, que representa a unos republicanos fusilando a afines al bando de Franco (“82 años”). La imagen ha sido utilizada en las redes sociales por simpatizantes republicanos para denunciar las matanzas de franquistas, y a la inversa. Fallarás acompaña esta foto con un texto que parece subrayar su carácter de escenificación simulada: “Nada sé yo del hombre que va a morir. Hasta su muerte hicieron desaparecer. No conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta esto le negaron” (2018: 33). Este uso de fotografías de origen difuso contribuye al proceso de ficcionalización del documento histórico, cuando este entra a formar parte del universo novelesco.

La narradora señala a su abuelo Pablo Sánchez como uno de los actores de los fusilamientos en la tapia del cementerio de Torrero, pero plantea que su participación fue una fatalidad: “aquel muchacho, mexicano del español valle del Baztán, aterrizó en la guerra civil española por una concatenación de azares y su presencia en Zaragoza en 1936 marca uno de esos errores que se ríen de la Historia” (90). Cabe recordar que el asesinato de Félix también fue por error, ya que lo confundieron con su padre, un socialista al frente de la UGT. De este modo Fallarás da cuenta de la complejidad de la historia y ofrece un relato alternativo a las narrativas nostálgicas, épicas o heroicas del pasado.¹² El recurso visual de la tapia trasera del cementerio de Torrero con las huellas de los disparos se representa verbalmente unos capítulos antes, cuando se narra el fusilamiento de Félix: “La tapia de ladrillo ocre, del humilde ladrillo de tierra sin agua, no llega a los diez metros. Esta tapia es todo. El final desnudo, seco, ocre” (72). Este lugar periférico y olvidado se vuelve icónico porque quedaron allí las huellas de los impactos de bala a modo de testigo silencioso de la represión del

¹² El cruce de miradas entre Pablo y Félix antes de fusilarlo es una desmitificación del emblemático momento en que el miliciano republicano le perdona la vida al ideólogo de Falange Española en *Soldados de Salamina*, porque en la mirada del alférez, atormentado por el picor que le produce una enfermedad venérea, hay “una ligera compasión que desaparece al instante” (Fallarás 2018: 74).

bando sublevado, además, en la novela se resignifica a través de la combinación del texto y la imagen. A partir del análisis del documental *Shoah*, George Didi-Huberman describe el concepto "*lieu malgré tout*": escenarios de la violencia y el horror como los campos de exterminio, los lugares de ejecución y las fosas comunes que, pese a su destrucción o alteración, siguen física y materialmente presentes (1995: 37). En *Honrarás* hay varios momentos de regreso a la escena después de su destrucción o decadencia, particularmente, la tapia ofrece una apariencia fantasmal que se proyecta hacia nuestro presente, ya que los huecos de balas dejan impreso de manera material y siniestra el terror experimentado en ese espacio.¹³



Fig. 6. Imagen actual de la tapia trasera del Cementerio de Torrero de Zaragoza

En *Diario de una princesa montonera*, estos lugares pese a todo no están representados en fotografías, pero se mencionan reiteradamente los centros de detención y tortura, ahora convertidos en lugares de memoria. A diferencia de Fallarás, Perez hace una aproximación crítica a los marcos institucionales de la memoria, sus monumentos y mitos del pasado. Cuando tiene una cita con Jota en una visita al monumento histórico de la ex ESMA, al pasar por la puerta de la pieza de las embarazadas, dice que quiere que pongan una estrella con el nombre de su madre como en un camarín de Hollywood. Después, subiendo la escalera que va a Capucha, el lugar de reclusión de prisioneros, expresa su deseo sexual a Jota. Según Martín Kohan, la novedad de esta obra es que la risa, o la exploración de su posibilidad, no apunta a los héroes de la militancia ni a la épica setentista, sino a los ritos de la memoria y la reparación, así como a las emociones y los afectos de la escritora (2014: 25). Por tanto, el humor negro y el chiste fallido es también una forma de amortiguar el dolor, que en ocasiones Perez expresa explícitamente: "Siento el dolor en mi cuerpo, siento la picana aunque no sepa qué es" (2016: 25). Igualmente, describe sus pesadillas, la contención del llanto y la experiencia de disociación que vive en los tribunales.

¹³ Posiblemente, la novela de Fallarás favoreció que la tapia del cementerio de Torrero se transformara en un lugar conmemorativo. En 2021, el gobierno de Aragón la declaró Bien de Interés Cultural reconocida como Lugar de Memoria, por la necesidad de recordar y conservar este espacio donde las fuerzas franquistas fusilaron masivamente hasta 1946 (Sánchez 2021).

En un artículo sobre el teatro de la posdictadura, Perez sostiene que la teoría de la posmemoria planteada por Hirsch no responde a la diversidad de experiencias de la segunda generación en el caso argentino, porque son huérfanos de desaparecidos y tienen que afrontar una herencia espectral, incluso pueden haber sido ellos mismos víctimas directas. Le parece más apropiada la formulación "haunting legacies" de Gabriele Schwab, porque permite dar cuenta de un legado de violencia y de unas memorias que retornan de forma inconsciente en pesadillas, somatizaciones y *flashbacks* (Perez 2013: 8-9). Aun así, siguiendo la teoría de Hirsch, la escritora afirma que su conocimiento del pasado está mediado por un investimento imaginativo, creativo y de proyección (14). En *Diario* la forma de articular el texto y la fotografía enfatiza los vacíos y los silencios para dar cuenta de la fantasía y los afectos más allá de la indexicalidad de las imágenes. Perez elige las fotos en que José parece un rockstar y las cartas que Paty le enviaba a un exnovio, para así soslayar la militancia de los padres y el terrorismo de Estado. Además, explora las lagunas acerca del contexto de las fotos analógicas que incorpora en el libro y alude a sus huellas materiales. Por ejemplo, narra su hallazgo de una fotografía de José cogido del brazo con alguien que ha sido suprimido, y escribe la siguiente anotación en el borde: "Y los márgenes negros. Las fotos cortadas. Gente que aún hoy no quiere salir al lado de Jose en las fotos" (2016: 121).

En las narrativas de posmemoria, el rescate de "imágenes a menudo borrosas, desenfocadas, sesgadas, difíciles de leer", es un tropo que apunta a las necesidades y los deseos del compilador del presente, quien las muestra como documentos imperfectos y limitados, pero que pueden activar una conexión afectiva con el pasado (Hirsch 2021b: 108). En el fragmento "Paty es un fantasma", Perez expone el carácter problemático del documento y proyecta sus propias ansiedades indagando en lo que queda fuera de cuadro: "Tiene el corte de pelo de la foto carnet y tal vez está en blanco y negro. Solo la piel de la cara está a la vista. No le veo las manos en ningún momento, quizás están en los bolsillos". Luego, sin transición, pasa a la narración discontinua de un sueño en el que su madre se le aparece (2016: 102). Más adelante, la autora hace referencia a una sesión de espiritismo: "En la oscuridad aparece una cara, la cara de un fantasma, solo el óvalo contra una cortina negra" (104), y en la parte inferior del texto hay una foto carnet de estas características, que supuestamente es de Paty. Pero en la lista que aparece al final del libro se especifica que el retrato es de Ana María Lanzillotto, otra víctima del terrorismo de Estado de la que solo se nos proporciona el nombre, dejando suspendido el conocimiento del pasado y resaltando lo que tiene de espectral y perturbador. La identificación de Paty con la mujer de la foto, además de explorar la relación compleja y ambigua de Perez con la desaparición de sus padres, expresa el proceso de proyección y duelo por medio de las relaciones afiliativas con otras víctimas fuera del círculo familiar. Perez también compara sus impresiones ante ese retrato con un capítulo de *Superagente 86*, con la intención de desdramatizar desde una óptica infantil.

En *Diario* los sueños o pesadillas se vuelven cada vez más intrusivos, e incluso llegan a difuminarse sus límites con la realidad. Cuando está con la modis-

ta probándose el vestido de novia heredado, la narradora afirma, “el fantasma de Paty da vueltas a mi alrededor” (146), y añade una metarreflexión sobre su apego por los objetos del pasado y su modo de reapropiarlos:

El regalo de Site me pesa. Hasta que pienso que soy vintage, la niña-vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste, la custodia de fotos, cartas, libros, platos, copas, tantas cosas, demasiadas, pero mías. Y eso es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso heredado algo propio. Un poco como los collages. (Perez 2016: 147)

De estas palabras podemos inferir, igual como de la cita de Fallarás que encabeza este artículo, que la desaparición, la ausencia y la desmemoria fuerzan a ambas escritoras a emplear todo de lo que disponen con una mayor libertad creativa, articulando unos relatos que se desplazan hacia la ficción, a pesar de contener fuentes documentales. Perez resalta la ficcionalización de lo testimonial en el subtítulo irónico de su obra, “110% verdad”, y en declaraciones como “Volví y soy ficciones” (2016: 31) o “En Almagro es verano y hay mosquitos —y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción—” (19). Igualmente, en la contracubierta de *Honrarás* se advierte a los lectores que se trata de una novela donde la ficción llena los vacíos de los documentos y testimonios, y la narradora expresa la incertidumbre de si lo que relata es real o no: “Félix Fallarás muere fusilado en unas circunstancias muy similares a las narradas. Habrá quien considere que los detalles son importantes, la suprema importancia de los hechos, la realidad, la *faction*” (2018: 78).

La presencia del álbum familiar en *Honrarás* y *Diario* hace dialogar lo verbal y lo visual para apelar a la desmemoria, la ausencia y la pérdida, que son centrales en las búsquedas identitarias de las autoras. Como se ha visto, la relación con las organizaciones de derechos humanos y asociaciones por la memoria afecta el modo que tiene cada escritora de enfrentarse a los desaparecidos y de negociar con sus fantasmas. Perez emplea el humor negro, la ironía y el collage desde una posición irreverente, ya que pretende parodiar los discursos y las instituciones de la memoria que han conformado su propia identidad. Así que se distancia de unas políticas de memoria homogéneas y saturadas que corren el riesgo de desvirtuar y mercantilizar la memoria y la condición de hijo/a de víctimas del terrorismo de Estado. Pero, mientras en Argentina el Estado acogió las demandas de los organismos de derechos humanos, en España no se hizo justicia con las víctimas del franquismo y sigue habiendo discrepancias sobre la necesidad de recordar nuestro pasado violento. Así que Fallarás escribe desde otro lugar porque tiene que combatir la cultura de la impunidad, el pacto de silencio, los secretos intrafamiliares y el trauma no resuelto. Con todo, Perez y Fallarás emplean el formato de imagentexto como una vía para aproximarse a sus orígenes, no tanto para garantizar la veracidad de lo que narran, sino para dar cuenta de una memoria múltiple y escurridiza. Asimismo, el álbum familiar y la implicación biográfica de las escritoras con el relato aportan una perspectiva filiativa que potencia el conocimiento de la dimensión política de la memoria de

la violencia dictatorial en España y Argentina. En definitiva, los procedimientos intermediales de *Honrarás* y *Diario* desestabilizan las narrativas dominantes, ya sean las de desmemoria o las de una fijación uniforme de la experiencia y de la identidad de los descendientes de desaparecidos.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Blejmar, Jordana (2016). *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Londres: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-40964-1>
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Casas, Ana (2020). "El detenido-desaparecido y la autoficción de los 'nietos': *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás", *Revista Letral*, 23: 168-191. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.11369>.
- Colectivo de hijos (2010). "Manifiesto". Colectivo de hijos (CdH). <<http://colectivodehijos.blogspot.com/2010/12/manifiesto.html>> (1 de abril de 2023).
- Didi-Huberman, Georges (1995). "Le lieu malgré tout", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 46: 36-44. DOI: <https://doi.org/10.2307/3771544>
- Faber, Sebastiaan (2014). "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2(1): 137-155. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.1.663>
- Faber, Sebastiaan (2017). "La vergüenza de Javier Cercas", *La Marea*. <<https://www.lamarea.com/2017/03/21/la-verguenza-javier-cercas/>> (1 de abril de 2023).
- Fallarás, Cristina (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- Ferrándiz, Francisco (2010). "De las fosas comunes a los derechos humanos: El descubrimiento de las *desapariciones forzadas* en la España contemporánea", *Revista de Antropología Social*, 19: 161-189.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades Desaparecidas. Peleas por el Sentido en los mundos de la Desaparición Forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gamero, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954870332>
- Hirsch, Marianne (2021a). *Marcos familiares: Fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Hirsch, Marianne (2021b). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Kohan, Martín (2014). "Pero bailamos", *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, 9(11-12): 23-27.
- Kuhn, Annette (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres / Nueva York: Verso.

- Mitchell, William J. Thomas (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Oleza, Joan (1996). "Un realismo posmoderno", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 589-590: 39-42.
- Perez, Mariana Eva (2013). "Their Lives After: Theatre as Testimony and the So-Called 'Second Generation' in Post-Dictatorship Argentina", *Journal of Romance Studies*, 13(3): 6-16. DOI: <https://doi.org/10.3828/jrs.13.3.6>
- Perez, Mariana Eva (2016). *Diario de una princesa montonera. 110% Verdad*. Barcelona: Marbot.
- Perkowska, Magdalena (2013). *Pliegues visuales: Narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954871650>
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (2018). "La Guerra Civil en la familia", *ABC Cultural*: 8.
- Rajewsky, Irina (2020). "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad iconotext", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6: 432-461.
- Rebossio, Alejandro (2012). "Desacralizar el dolor de la dictadura argentina a través de la literatura", *El País*. <www.elpais.com/cultura/2012/09/18/actualidad/137956618_808535.html> (1 de abril de 2023).
- Sanz Villanueva, Santos (2018). "Honrarás a tu padre y a tu madre", *El Cultural*. <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20180316/honraras-padre-madre/292472490_0.htm> (1 de abril de 2023).
- Sánchez, Mercedes (2021). "La Tapia del Cementerio 'Lugar de Memoria'", *ARMHA Recuperando memoria*. <<https://www.armharagon.com/la-tapia-del-cementerio-lugar-de-memoria/>> (1 de abril de 2023).
- Sontag, Susan (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.
- Sosa, Cecilia (2012). "'Queremos mamá y papá'. Duelo y filiación en la Argentina contemporánea", *Ciencias Sociales, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/UBA*, 81: 42-47.
- Valverde Gefaell, Clara (2014). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado Español*. Barcelona: Icaria.
- Wagner, Peter (1996). "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - The State(s) of the Art(s)", in *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner. Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 1-39. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110882599.1>
- "82 años. Esta foto franquista sobre el fusilamiento republicano contra derechistas de Durango se utiliza paradójicamente como icono antifascista" (2018), *Mugakultura*. <<https://mugakultura.eus/2018/09/27/una-foto-fusilamiento-republicano-derechistas-durango-se-utiliza-paradojicamente-icono-antifascista/>> (1 de abril de 2023).