HAL
open science

(Pos)Memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿De un trauma a otro?

Julie Marchio

To cite this version:

Julie Marchio. (Pos)Memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿De un trauma a otro?. Revista de Historia, 2019, 36. hal-02560390

HAL Id: hal-02560390

https://hal.science/hal-02560390v1

Submitted on 6 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

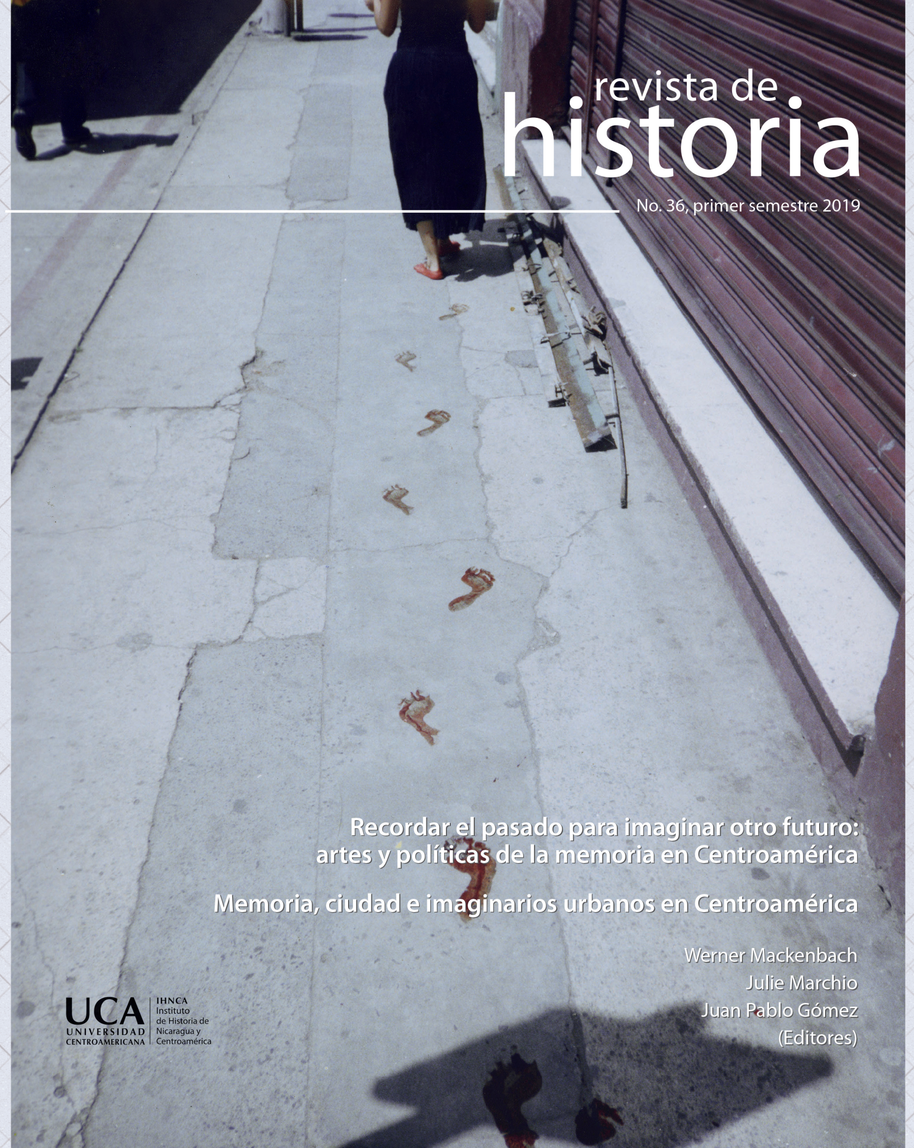
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Memoria, ciudad e imaginarios urbanos en Centroamérica
Henri Desbois
Philippe Gervais-Lambony
Alain Musset
Daniela Navarrete Calix
Sofía Guevara Víquez
Carlos Izquierdo Vásquez
María Angélica León Umaña
Ana Paula Montes Ruiz
Luis Armando Durán Segura

Recursos de investigación
Claudia Morales Mairena

Reseñas de libros
Molly Todd
Matilde Córdoba
Franklin Caldera
Karen López Alonzo
Coralia Gutiérrez Alvarez

UCA UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA | IHNCA Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica



revista de historia

No. 36, primer semestre 2019

Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica

Memoria, ciudad e imaginarios urbanos en Centroamérica

Werner Mackenbach
Julie Marchio
Juan Pablo Gómez
(Editores)

UCA UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA | IHNCA Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica

Recordar el pasado para imaginar otro futuro: artes y políticas de la memoria en Centroamérica
Arturo Taracena Arriola
Julie Marchio
Werner Mackenbach
Anne Huffschmid
Irene Agudelo Builes
Rafael Cuevas Molina
Carol Zardetto
María Lourdes Cortés
Marcos Agudelo
Juan Pablo Gómez
Bradley Hilgert

revista de historia

No. 36, primer semestre 2019

Recordar el pasado para imaginar otro futuro:
artes y políticas de la memoria en Centroamérica

Memoria, ciudad e imaginarios urbanos en Centroamérica

revista de historia
No. 36, primer semestre 2019
ISSN: 1017-4680

Publicación semestral del
Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica
Universidad Centroamericana

Consejo consultivo
Antonio Acosta, España
Víctor Hugo Acuña, Costa Rica
Elizabeth Dore, Inglaterra
Michel Gobat, Estados Unidos
Jeffrey Gould, Estados Unidos
Frances Kinloch, Nicaragua
Dirk Kruijt, Holanda
Martin Küne, Alemania
Héctor Lindo Fuentes, El Salvador
Werner Mackenbach, Alemania
Alain Musset, Francia
Andrés Pérez Baltodano, Canadá
Héctor Pérez Brignoli, Costa Rica
Ileana Rodríguez, Estados Unidos
Arturo Taracena, Guatemala
Josefina Vijil, Nicaragua
Knut Walter, El Salvador
Justin Wolfe, Estados Unidos
Volker Wünderich, Alemania

Consejo editorial
Margarita Vannini, IHNCA-UCA, Nicaragua
Rodolfo Cardenal, sj. UCA, El Salvador
Frances Kinloch, IHNCA-UCA, Nicaragua
Antonio Esgueva, IHNCA-UCA, Nicaragua
Ileana Rodríguez, Ohio State University, Estados Unidos, Emérita
Andrés Pérez Baltodano, Universidad de Western Ontario, Canadá
Juan Pablo Gómez, Instituto Interdisciplinario de Ciencias Sociales, UCA
Ludmila da Silva Catela, IDACOR/CONICET/UNC, Argentina
Valeria Grinberg, Bowling Green State University, Estados Unidos
Leonel Delgado, Universidad de Chile
Amparo Marroquín Parducci, UCA, El Salvador

Editores
Werner Mackenbach
Julie Marchio
Juan Pablo Gómez

Diseño gráfico
Julio Santamaria, Complejo Gráfico TMC

Impresión
Complejo Gráfico TMC

UCA UNIVERSIDAD CENTROAMERICANA | IHNCA Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica

latindex

Rotonda Rubén Darío, 150 mts. al oeste
Managua, Nicaragua
Tel: (505) 2278-7317 / 2278-7342
Fax: (505) 2278-7324
Apartado Postal: C-186
ihnca.uca@ihnca.edu.ni
www.ihnca.edu.ni

Foto de portada
"¿Quién puede borrar las huellas?" (2003).
Performance de Regina José Galindo, Guatemala.

Índice

Recordar el pasado para imaginar otro futuro:
artes y políticas de la memoria en Centroamérica

Presentación 7

Memoria, historia y verdad en torno a la Comisión de Esclarecimiento Histórico de Guatemala (CEH) 13
Arturo Taracena Arriola

(Pos)Memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿De un trauma a otro? 25
Julie Marchio

¿Puede hablar el victimario? Refracciones e intersticios de la memoria en Centroamérica 41
Werner Mackenbach

El poder de lo forense. Notas para repensar la antropología forense, el derecho de los muertos y la necropolítica desde el México actual 61
Anne Huffschmid

Narrar la guerra en clave de género. Mujeres contras y sandinistas en los ochenta 78
Irene Agudelo Builes

El arte y la literatura en la construcción y disputa de la memoria en Guatemala 90
Rafael Cuevas Molina

Arte y posguerra en Guatemala 98
Carol Zardetto

La búsqueda de la memoria en el cine centroamericano actual 110
María Lourdes Cortés

¿Histérica o histórica memoria? 131
Marcos Agudelo

Desde Centroamérica: intervenciones intelectuales en pasados de guerra y violencia Ignacio Martín-Baró 139
Juan Pablo Gómez / Bradley Hilgert

Memoria, ciudad e imaginarios urbanos en Centroamérica

Geografía: la ficción "en el corazón" 153
Henri Desbois, Philippe Gervais-Lambony, Alain Musset

Modernidad y salud: Impacto de los modelos y prácticas higienistas en la construcción de la nueva capital de Honduras al cambio de siglo (XIX-XX) 163
Daniela Navarrete Calix

Imaginarios y riesgo de inundación en los barrios del sur de San José: entre banalización y denuncia del desarrollo urbano josefino 177
Sofía Guevara Víquez

"Aquí no viven sólo bandidos". Pobreza, problemáticas sociales y subjetividades en los "barrios del sur", San José, Costa Rica (1953-1978) 191
Carlos Izquierdo Vázquez

Los límites de lo visible y lo invisible: revelaciones sobre un nuevo proyecto ciudad *La Diabla en el espejo* de Horacio Castellanos Moya 209
María Angélica León Umaña

Imágenes publicitarias y mercados inmobiliarios. Propuesta para el estudio del urbanismo neoliberal 217
Ana Paula Montes Ruiz, Luis Armando Durán Segura

Recursos de investigación

Hombres públicos, archivos íntimos. El fondo documental Salvador Mendieta Cascante (1879-1958) 231
Claudia Morales Mairena

Reseñas de Libros

Stories of Civil War in El Salvador: A Battle Over Memory 252
De Erik Ching
Molly Todd

Perra vida, Un relato que cura heridas 256
De Juan Sobalvarro
Matilde Córdoba

La otra historia: a la conquista de un sueño 260
de Karly Gaitán Morales
Franklin Caldera

Voices of Play: Miskitu Children's Speech and Song on the Atlantic Coast of Nicaragua 268
De Amanda Minks
Karen López Alonzo

Los caminos de nuestra historia: estructuras procesos y actores 274
De Bárbara Arroyo y otros
Coralia Gutiérrez Álvarez

(Pos)Memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica: ¿De un trauma a otro?

Julie Marchio
Aix-Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Aunque los así denominados "estudios de la memoria" surgieron a raíz del horror perpetrado por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, confiriéndole a la Shoah el carácter de paradigma del genocidio, muchos historiadores insisten con razón en la necesidad de evitar las transposiciones sistemáticas de conceptos a otros contextos recientes de violaciones de los derechos humanos so pena de perder de vista sus especificidades históricas. Sin embargo, en algunos casos los contextos traumáticos vienen a superponerse como diferentes capas de la memoria que interactúan. Entre la pluralidad de voces que conforman las narrativas centroamericanas de la memoria que empezaron a aparecer después de los conflictos armados de la región, nos interesa examinar la de los autores y artistas centroamericanos descendientes de la diáspora judía que logró escapar del exterminio nazi. Como hijos/nietos de supervivientes, ¿cuál es su mirada sobre los hechos vividos por sus padres/abuelos? Y, a su vez, ¿cómo esta "posmemoria" de la que son portadores viene a marcar su visión de la historia centroamericana reciente? Intentaremos rastrear las particularidades de estos discursos que oscilan de un trauma a otro a través del análisis de la narrativa autoficcional del escritor guatemalteco Eduardo Halfon así como de la obra fotográfica de la salvadoreña Muriel Hasbún.

Palabras clave: Holocausto * Centroamérica * memoria histórica * trauma * huella * Eduardo Halfon * Muriel Hasbún

Although the so-called "memory studies" arose as a result of the horror perpetrated by the Nazis during the Second World War, conferring on the Shoah the character of paradigm of genocide, many historians rightly insist on the need to avoid systematic transpositions of concepts to other recent contexts of human rights violations under penalty of losing sight of their historical specificities. However, in some cases, traumatic contexts come to overlap as different interacting layers of memory. Among the plurality of voices that make up the Central American narratives of memory that began to appear after the armed conflicts in the region, we are interested in examining that of Central American authors and artists descended from the Jewish diaspora who managed to escape the Nazi extermination. As children/grandchildren of survivors, what is their view of the events experienced by their parents/grandparents? And, at the same time, how does this "post-memory" of which they are carriers come to mark their vision of recent Central American history? We will try to trace the particularities of these discourses that oscillate from one trauma to another through

the analysis of the autofictional narrative of the Guatemalan writer Eduardo Halfon as well as the photographic work of the Salvadoran artist Muriel Hasbún.

*Keywords: Holocaust * Central America * historical memory * trauma * trace * Eduardo Halfon * Muriel Hasbún*

En face du révisionnisme et du négationnisme déferlant, la meilleure arme n'est peut-être pas le pédagogisme, la doxa, la commémoration ritualisée, le tabou, le conformisme à l'égard d'Israël, le refuge dans le mythe ou l'immémorial, mais une certaine qualité de silence, de recueillement, la création qui ménage l'énigme, qui éveille l'interrogation.

Régine Robin (55)[1]

En la novela *Monasterio* (2014) de Eduardo Halfon, una joven israelí le comenta al narrador que "[…] jamás imaginó que hubiese judíos guatemaltecos" (58). Y es cierto que la región centroamericana en general no constituye una zona de América Latina con fuerte presencia de una población de origen judío en comparación con Argentina por ejemplo.[2] Dentro de este contexto, resulta casi insólita la apertura en febrero de 2016 de un Museo del Holocausto en la zona 1 de Ciudad de Guatemala, el primero de este tipo en el istmo centroamericano. Creado por la asociación francesa Yahad-In Unum, su primera exposición "El Holocausto por balas" fue dedicada a la investigación del fundador de la institución, el sacerdote católico Patrick Desbois –nieto de un judío sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial– que trabajó sobre las masacres perpetradas contra los judíos de Europa Oriental. A diferencia de la historia del Holocausto en Alemania y Polonia donde existe una amplia labor de memoria, la exposición trata de una historia silenciada, la de las fosas comunes clandestinas que siguen esperando un proceso de exhumación y de reconocimiento en varios países de la ex Unión Soviética. Paralelamente a la creación del Museo, la Comunidad Judía de Guatemala en colaboración con el Ministerio de Cultura de ese país ha puesto en marcha en 2017 un programa de enseñanza del Holocausto en las escuelas guatemaltecas. Con miras a una mejor visibilización de este período sombrío de la historia, se organizó también en octubre de 2017 una exposición artística itinerante –"En sus zapatos"– en la que participaron más de 130 creadores, siendo la mayoría guatemaltecos. Pero, ¿por qué interesarse tanto por esa historia específicamente en Guatemala? Según Marco González, director ejecutivo del Museo en Guatemala:

> En Latinoamérica y, específicamente, en países tales como Guatemala que han sufrido debido a la violencia, enseñar a la gente acerca del mal que puede causar un ser humano a otro y las consecuencias de la indiferencia, puede ser la clave para generar un cambio en una sociedad violenta (Goldberg s.p.).

1 "Ante el revisionismo y el negacionismo rampante, la mejor arma no es quizás el pedagogismo, la doxa, la conmemoración ritual, el tabú, el conformismo con Israel, el refugio en el mito o lo inmemorial, sino cierta calidad de silencio, de recogimiento, la creación que mantiene el enigma, que suscita la interrogación" (la traducción es nuestra, J.M.).

2 Ver las estimaciones realizadas por el Congreso Judío Latinoamericano en su página web: http://www.congresojudio.org.ar/comunidades.php. Según las cifras de esta institución, habría en 2017 una población judía de 15,000 personas en Panamá, 2,500 en Costa Rica, 1172 en Guatemala, 190 en Honduras, 140 en El Salvador y 50 en Nicaragua. Cabe aclarar que no se precisa de qué manera se consiguieron estos datos.

¿Sería este procedimiento de institucionalización de la historia y de la memoria del Holocausto en Guatemala una manera de abordar y hacer reflexionar de manera oblicua e indirecta sobre el genocidio del que fue víctima el pueblo indígena en ese país durante el conflicto armado entre 1960 y 1996? ¿El evocar las fosas comunes olvidadas de los judíos de Europa Oriental constituiría una metáfora para recordar a los desaparecidos de la historia guatemalteca reciente? Esta es una de las metas de los creadores del Museo que insisten en el alcance universal del arte.[3] ¿Cómo reaccionaron las comunidades del Quiché o de Quetzaltenango ante la exposición itinerante que les fue presentada? Este es un tema que convendría averiguar. ¿No existe precisamente un riesgo de relativización del horror de la historia guatemalteca ante la del exterminio de los judíos?, lo que sería un efecto contrario al deseado. Esta pregunta que dejo abierta no pretende desatar una nueva polémica sobre la competencia entre víctimas que encontramos una y otra vez en los estudios de la memoria histórica.[4] En un contexto guatemalteco en que casi no se habla públicamente del genocidio indígena –hasta se cuestiona todavía–, el riesgo es que la metáfora del Holocausto se convierta en máscara encubridora del pasado nacional, a no ser que sea un primer paso hacia un debate público en torno a la memoria histórica en ese país y que permita un desplazamiento hacia lo propio. El futuro lo dirá. Aunque es cierto que el Holocausto adquirió el carácter de paradigma del genocidio en los "estudios de la memoria", muchos investigadores como Andreas Huyssen insisten en la necesidad de evitar las transposiciones sistemáticas de conceptos a otros contextos recientes de violaciones de los derechos humanos so pena de perder de vista sus especificidades históricas:

> Mientras la comparación con el Holocausto puede activar en términos retóricos determinados discursos sobre la memoria traumática, también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas (18).

Sin embargo, en algunos casos específicos los contextos traumáticos vienen a superponerse como diferentes capas de la memoria que interactúan. Entre la pluralidad de voces que conforman las narrativas centroamericanas de la memoria que empezaron a aparecer después de los conflictos armados de la región, me interesa examinar las de los autores y artistas centroamericanos descendientes de la diáspora judía que logró escapar del exterminio nazi.[5] Como hijos/nietos de supervivientes, ¿cuál es su mirada sobre los hechos vividos por sus padres/abuelos? Y, a su vez, ¿cómo esta "posmemoria" de la que son portadores viene a marcar su visión de la historia centroamericana reciente? Vamos a intentar analizar las particularidades de estos discursos que oscilan de un trauma a otro a través del análisis de algunos rasgos de la obra autoficcional[6] del escritor guatemalteco Eduardo Halfon (1971) así como de la obra fotográfica de la salvadoreña Muriel Hasbún (1961). Si bien pertenecen a dos generaciones diferentes, los dos creadores presentan numerosos puntos comunes, en particular orígenes múltiples y complejos con una historia familiar marcada por diferentes exilios. De ascendencia judía por ambos lados, el primero proviene de una familia oriunda de Medio Oriente –a excepción de su

3 Cabe mencionar que la institucionalización de la historia del Holocausto en Guatemala se da en un contexto político de acercamiento de ese país centroamericano con Israel como lo demuestra la visita oficial del presidente Jimmy Morales en Israel en noviembre de 2016 y la decisión de trasladar la embajada guatemalteca de Israel a Jerusalén (diciembre de 2017) siguiendo de este modo a Donald Trump. Tampoco se puede olvidar que Israel fue uno de los países que financió la guerra "contra la subversión" en Guatemala a partir de finales de los setenta cuando el presidente norteamericano Jimmy Carter decidió hacer recortes en aras de los Derechos Humanos, lo que desembocó en el genocidio indígena. Ver al respecto BBC Mundo.

4 A este respecto, Marianne Hirsch explica que asistió a un simposio a finales de los noventa basado en un estudio comparativo entre el Holocausto y el genocidio de Sudáfrica. Desgraciadamente, la discusión terminó en una "inquietante competición en torno al sufrimiento" (39). Ver también el libro del investigador belga Jean-Michel Chaumont dedicado exclusivamente a este tema.

5 Un ejemplo de esta producción centroamericana que no vamos a analizar en el presente trabajo es *Hitler en Centroamérica* (2013) del costarricense Jacobo Schifter.

6 La obra de Eduardo Halfon es esencialmente autoficcional aunque el autor tiene algunos textos de ficción que se alejan de su autopersonaje, un escritor y académico de origen judío cuyo abuelo polaco logró sobrevivir a la experiencia de los campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial. En este artículo, nos interesaremos por seis de sus libros autoficcionales publicados entre 2008 y 2017 que no siempre son fáciles de clasificar entre novelas cortas y cuentos: *El boxeador polaco* (2008); *La pirueta* (2010); *Mañana nunca lo hablamos* (2011); *Monasterio* (2014); *Signor Hoffman* (2015) y *Duelo* (2017).

abuelo materno nacido en Polonia que se instaló en Guatemala después del Holocausto–. En cuanto a Muriel Hasbún, su familia paterna católica llega de Palestina a El Salvador a inicios del siglo XX. Y su familia materna judía polaca[7] primero se escondió en Francia durante la Segunda Guerra Mundial antes de salir para El Salvador a finales de los años 1950. Halfon y Hasbún comparten también la experiencia propia del desarraigo al dejar Centroamérica en la infancia para instalarse a vivir en Estados Unidos durante los conflictos armados del Istmo. Y, ambos producen una obra cuyo tema principal es la memoria familiar con particular énfasis en su herencia judía, una memoria familiar que se convierte en metonimia de la historia colectiva del trauma del Holocausto. Sin embargo, como lo vamos a ver, lo hacen a partir de perspectivas diferentes.

El Holocausto: un trauma intergeneracional mediato

El trauma que representó el Holocausto no termina con el fallecimiento de los que estuvieron internados en los campos de concentración. Suele ser también objeto de una transferencia intergeneracional y puede seguir habitando el presente de los descendientes hasta varias generaciones después como lo vemos con Eduardo Halfon que no es hijo –como en el caso de Muriel Hasbún– sino nieto de un sobreviviente del exterminio nazi. Estos representantes que conforman lo que Marianne Hirsch nombra "posmemoria" siguen experimentando un "sentido de conexión viva" (13) con este pasado que no es directamente suyo, pero con el que también tienen que lidiar:

> El término de "posmemoria" describe la relación de la "generación de después" con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir su relación con las experiencias que "recuerdan" a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección (19).[8]

Este carácter mediato de la posmemoria[9] del cual habla Marianne Hirsch nos remite a la noción de huella alrededor de la que los dos creadores centroamericanos elaboran el conjunto de su obra. Como lo recuerda Primo Levi, el Holocausto no sólo constituyó una inmensa empresa de exterminio de los judíos sino también una guerra contra la memoria (ver 31) que consistió en una voluntad por parte del régimen nazi de destruir cualquier prueba de los crímenes perpetrados, empezando por la desaparición definitiva de los cuerpos de las víctimas. Dentro de este contexto específico, las huellas responden a dos imperativos. Por un lado, adquieren una dimensión política y ética de resistencia contra el negacionismo o los intentos de revisionismo histórico que vuelven a surgir regularmente en el debate público. Por otro, para las nuevas generaciones constituyen una puerta para intentar acercarse al pasado traumático que muchas veces no fue articulado por los sobrevivientes. Por eso no es de extrañar que los descendientes de esa

7 El abuelo materno de Eduardo Halfon y la familia materna de Muriel Hasbún no sólo provienen de Polonia sino que son de la misma ciudad de Łódź. No sabemos si las dos familias se conocieron en Polonia o en Centroamérica. Pero, de manera anecdótica, interesante es mencionar que Halfon cita en uno de sus cuentos, "El boxeador polaco", a un amigo de infancia llamado Hasbun (*sic*, sin acento) con el que jugaba de niño (ver *El boxeador* 95).

8 El concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsch en 1997 en su ensayo *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* fue creado inicialmente para designar las relaciones complejas que mantienen los hijos de los sobrevivientes del Holocausto con respecto al trauma experimentado por sus padres. Otros investigadores ampliaron su definición como Susan Suleiman que habla de "generación 1.5" para referirse a los sobrevivientes judíos que eran niños durante la Segunda Guerra Mundial y que sólo tuvieron una comprensión parcial de los acontecimientos dada su edad. Es el caso también de Régine Robin que ha observado una frecuente presencia de un trauma en la tercera generación de los descendientes del Holocausto, la de los nietos, a veces más afectada que la segunda a su juicio (ver 48). Cabe aclarar que el concepto tuvo un amplio éxito y que se utiliza en diferentes contextos donde hubo violaciones de los derechos humanos como es el caso de las dictaduras militares de América Latina (ver Sarlo 125-157). En mi opinión, éste es también operativo para pensar el problema del trauma entre los descendientes de los torturadores y de los que estaban a favor del régimen represivo (ver Marchio).

9 Beatriz Sarlo insiste con razón en el hecho de que el carácter mediato no es exclusivo de la posmemoria sino que forma parte de cualquier tipo de memoria (ver 125-132).

historia se conviertan en verdaderos "buscadores de huellas" –para parafrasear el título de una famosa novela de Imre Kertész–, como es el caso de Hasbún y Halfon. Una de las formas de luchar contra la desmemoria es registrar en las fotografías de familia. En su conocido ensayo, *La chambre claire*, Roland Barthes explica que, entre todos los medios de representación del pasado, la fotografía es el único en demostrar la existencia pasada del objeto retratado –lo que define como "ça a été" – ya que no se trata de una simple copia de lo real sino de "una emanación de lo real pasado" (138, la traducción es nuestra, J.M.). A diferencia de la pintura o del lenguaje mismo, ésta es la única capaz de brindar una certidumbre en cuanto a la realidad de lo que ya no es. No en balde, en los casos de desaparición forzada, los familiares exhiben fotografías como prueba irrefutable de la existencia de los seres a los que se ha querido borrar sin dejar rastro, siendo las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo un parangón de dicha práctica.

Las fotografías del álbum familiar son precisamente la materia prima de la que se sirve Muriel Hasbún para crear su obra artística. Más que aportar la evidencia de la remota existencia de sus antepasados fallecidos, la creadora salvadoreña muestra el vacío que éstos dejaron en el presente de los vivos provocando de este modo una sensación de pérdida irremediable en el espectador. De hecho, recurre a varios procedimientos como la alteración de colores, la superposición de materiales o la inserción de nuevos objetos que vienen a definir y estructurar diferentes planos espaciales, creando así un efecto de perspectiva que también se lee en un sentido temporal. Dicho de otro modo, pone el pasado a distancia del espectador, lo que tiende a materializar su desaparición. En "¿Sólo una sombra? (Familia Łódź) / Only a Shadow? (Łódź Familiy)" (ver foto 1)[10] de la serie *Santos y Sombras / Saints and Shadows*, la artista se vale de una foto de su familia materna polaca que va interviniendo con una sobreexposición que viene a blanquear los rostros hasta dejarlos muy borrosos, transparentes y casi irreconocibles, así como la inserción en el primer término de una rama de flores recubierta de escarcha que forma una barrera entre pasado y presente. Dentro de esta composición estática, el único elemento dinámico proviene de la progresiva desaparición a la que asistimos como si el tiempo estuviera carcomiendo lentamente los rasgos.

"¿Sólo una sombra? (Familia Łódź) / Only a Shadow? (Łódź Familiy)", serie *Santos y Sombras / Saints and Shadows* (1997)

Otra modalidad consiste en realizar diferentes variantes de una misma fotografía para sugerir este movimiento de la evanescencia. Es el caso de los diferentes retratos de Ester que aparecen en la misma serie: progresivamente la prima de su abuelo sobreviviente de Auschwitz se esfuma hasta volverse una mera sombra (ver fotos 2 y 3).

10 Todas las fotografías de Muriel Hasbún que aparecen en el presente artículo son cortesía de la artista. El lector también podrá consultar su sitio web: https://murielhasbun.com

"Ester II" serie *Santos y Sombras* / serie *Santos y Sombras / Saints and Shadows* (1997)

"Ester III" serie *Santos y Sombras* / serie *Santos y Sombras / Saints and Shadows* (1997)

Otras veces, la artista introduce una distancia entre pasado y presente por un juego de *mise en abyme* consistente en insertar fotografías dentro de la fotografía subrayando así la materialidad del soporte (ver por ejemplo "¿Sólo una sombra? / Only a Shadow? (Faiga)", *Santos*). Barthes afirma con razón que la fotografía en sí es siempre invisible –lo es aún más con lo numérico– ya que lo que orienta la mirada es el referente (ver 18). Al invertir este orden entre referente y soporte, Muriel Hasbún construye un filtro con el objeto de la representación. Escenifica un pasado solamente parcialmente alcanzable a partir de lo que queda, de la huella –aquí la imagen–. Dicho de otro modo, insiste en su carácter mediato.

Su obra se sitúa, por ende, en una oscilación perpetua entre presencia y ausencia que nos parece responder a lo que el especialista francés en historia del arte Paul Ardenne nombra "estética desaparicionista" (ver 441-450), una tendencia considerada por él predominante en el arte occidental del siglo XX. Ésta se manifiesta por eliminar el cuerpo de la representación iconográfica mediante tres grandes modalidades: la alusión que hace hincapié en lo que queda a partir de una estética de los restos; la ausencia pura que tiende a una estética del vacío; una forma intermediaria que muestra lo que está desapareciendo (ver 449). Si bien el estudioso considera que esta tendencia se explica como reacción a una sobrevaloración del cuerpo en el arte desde el Renacimiento, aparece motivada por otros factores en la obra de Hasbún: desaparecer como su familia materna polaca que tuvo que esconderse en Francia durante la Segunda Guerra Mundial para evitar ser capturada; desaparecer como numerosos de sus familiares y los millones de judíos eliminados en los campos de exterminio; desaparecer como la memoria que se hace más imprecisa conforme va pasando el tiempo, conforme se van sucediendo las diferentes generaciones después del Holocausto.[11] Sin embargo, esas siluetas borrosas y transparentes recurrentes en su obra,

11 En otro artículo trabajamos sobre la estética desaparicionista en la obra performativa de la artista guatemalteca Regina José Galindo que representa la memoria del conflicto armado de su país. En ambos casos, esta estética se utiliza para abordar el trauma histórico (ver Marchio).

situadas en una dualidad entre presencia y ausencia, invitan a otra interpretación complementaria: se pueden leer como una representación del retorno de los fallecidos en el presente de los vivos. En otras palabras, remiten también a la imagen del espectro –sugerida por la misma artista en el título de una de sus fotografías (ver foto 4)– que ha venido a ser un *topos* de la literatura que aborda los casos de desaparición forzada.[12] De hecho, se suele recurrir a la figura del fantasma, no sólo para evocar a los que murieron sin recibir sepultura y que rondan exigiendo reparación, sino también y sobre todo para expresar la manifestación del trauma entre los familiares vivos. O sea que el retorno del fantasma se usa frecuentemente como metáfora del retorno de lo reprimido.

"¿Sólo una sombra? (Fantôme) / Only a Shadow? (Phantom)" Serie *Santos y Sombras / Saints and Shadows* (1997)

12 Esta figura aparece en numerosas novelas latinoamericanas que tratan de los desaparecidos bajo las dictaduras de los años 1970-1980. A modo de ejemplos, podemos citar *Una casa vacía* (1996) del chileno Carlos Cerda, *El corazón del silencio* (2004) de la autora chileno-costarricense Tatiana Lobo o *Purgatorio* (2008) del argentino Tomás Eloy Martínez.

Fotografías y fantasmas tampoco están ausentes de la obra autoficcional del guatemalteco Eduardo Halfon como lo veremos más adelante. El Holocausto y sus consecuencias, la cuestión de la identidad y la reflexión sobre la escritura son los tres aspectos predominantes que ocupan los pensamientos del narrador autodiegético, este personaje inspirado en la propia vida del autor cuyo flujo de conciencia acompaña el lector en cada uno de los seis libros arriba mencionados de los que vamos a hablar ahora. El trauma vivido durante la Segunda Guerra Mundial por su abuelo polaco, el único de la familia en haber sobrevivido en los campos ya que los hermanos y los padres de éste desaparecieron exterminados, sigue pesando en los descendientes tanto más cuanto que se convirtió en un verdadero tabú orquestado por el mismo abuelo:

> Al llegar a Guatemala después de la guerra, él calló todo. Se negaba a hablar del tiempo que pasó en los distintos campos de concentración. Cuando yo era niño me decía, por ejemplo, que los cinco dígitos verdes en su antebrazo izquierdo eran su número de teléfono, y que lo tenía tatuado allí para no olvidarlo. ("Discurso de Póvoa", *El boxeador* 102).

Entre el deseo de saber del narrador autodiegético –llamado según las circunstancias Eduardo, Dudú, Oitze o signor Hoffman– y la resistencia del único testigo sobreviviente de la familia se cuelan las huellas materiales de ese pasado que vienen a llenar el vacío del silencio. El tatuaje verde, el anillo negro comprado por el abuelo en señal de luto, la fotografía de los familiares desaparecidos conservada encima de la cama de éste, el yiddish y finalmente la historia del boxeador polaco que el abuelo le reveló al nieto poco antes de morir constituyen los únicos elementos de los que dispone el personaje para entender la catástrofe familiar. Y estas huellas no dejan de asediarlo y de turbar el orden del presente. De hecho, la obra autoficcional de Halfon se construye esencialmente alrededor de la repetición que se da en varios niveles. Si bien los seis cuentos de *El boxeador polaco* (2008) constituyen narraciones de temas diversos,

presentan un punto común: en cada uno, el pasado traumático irrumpe de manera compulsiva bajo la forma de asociaciones, manifestándose en una o dos frases por parte del narrador que luego retoma el hilo de sus pensamientos, sin más comentario, como si hubiera sido un solo paréntesis. En "Lejano", la cicatriz de un machetazo en la mejilla de uno de sus estudiantes en la universidad le hace pensar en el muro negro de Auschwitz con sus impactos de balas (ver 14). En "Fumata blanca", mientras orina en los baños de un bar le viene a la mente el tatuaje del abuelo (ver 46) y en "Epístrofe" la referencia a un músico ruso judío que hace otro personaje le recuerda la historia del boxeador polaco que le contó su abuelo y que todavía no hemos leído: "[…] y yo de inmediato desordené sus palabras y pensé en el boxeador polaco peleando cada noche en Auschwitz, luego pensé en mi abuelo peleando con las palabras polacas" (71). Pero la repetición no sólo se da a nivel de esas irrupciones de las huellas del trauma vivido por el abuelo y que termina por afectarlo a él también sino que se convierte en eje estructurador de su escritura. En efecto, varios de los cuentos del libro mencionado van a transformarse en el punto de partida de otras obras publicadas posteriormente. Es el caso de "Epístrofe" que va a dar lugar a la novela corta *La Pirueta* (2010) y de "Fumata blanca" que es el origen de *Monasterio* (2014), otra novela breve cuyos capítulos tienen una autonomía que se acerca a la de un libro de cuentos. En realidad, el lector tiene la sensación de que cada nuevo texto constituye una faceta más de una sola y misma narración que el autor va armando de manera fragmentaria. El investigador español Matías Barchino habla de la obra de Eduardo Halfon en los siguientes términos:

> Los cuentos de Eduardo Halfon han sido escritos como objetos autónomos y tienen sus propios núcleos narrativos y elementos secundarios que configuran cada una de las historias. Lo que se nos sugiere es que algunos de ellos además permiten una lectura más amplia a modo de retablo en la que se pueden detectar vasos comunicantes o marcas hipertextuales que pueden actuar bien como núcleos comunes bien como elementos secundarios que configuran una narración más compleja, aportando una nueva lectura más amplia de la colección […] (5).

Más que la metáfora del retablo o de los vasos comunicantes, la escritura de Halfon nos evoca la imagen de la espiral, un movimiento circular que avanza por un mecanismo de repetición y ampliación.[13] Interesante es observar que esta estructura aparece no sólo a nivel de la construcción narrativa sino también a nivel sintáctico, siendo la anáfora uno de los rasgos sobresalientes del progresar del pensamiento del narrador autodiegético en cada texto.

Si bien en los primeros textos son las huellas las que retornan una y otra vez de manera obsesiva acosando al personaje, progresivamente éste va a intentar apropiárselas mediante un proceso de búsqueda o de anamnesia familiar. O sea que aquí, las huellas cumplen una doble función de "re-presentación" en el sentido que le da Paul Ricœur de retorno del pasado en el presente y de movimiento hacia el pasado (ver 47 y 53-54). En cada nueva publicación desde *El boxeador polaco* (2008) –con excepción de *Mañana nunca lo hablamos* (2011) del cual hablaremos más adelante–, el narrador autodiegético emprende un viaje espacial que lo acerca cada vez más al lugar de la catástrofe, o sea Polonia. Aunque tiene un deseo –o mejor dicho una necesidad– de saber, de entender esa historia que vino a truncar la genealogía familiar, esta búsqueda no está exenta de resistencia y se da por etapas.[14]

13 El narrador autodiegético, al igual que el autor, es un escritor y pianista admirador del jazz de Thelonius Monk. Este desempeña un papel importante en el cuento "Epístrofe" así como en la novela breve *La Pirueta*. No podemos dejar de asociar la escritura del autor guatemalteco con el estilo del músico norteamericano caracterizado a la vez por melodías repetitivas y sincopadas.

14 La primera etapa fue franqueada con la escritura del cuento epónimo "El boxeador polaco" donde el narrador revela por primera vez cómo su abuelo polaco logró escapar de una ejecución cierta en Auschwitz gracias a los consejos de un boxeador oriundo de la misma ciudad de Łódź que peleaba cada noche para divertir a los nazis y de este modo aplazar su propia muerte, una especie de Sherazade con guantes. En una publicación anterior a ésta, en *El Ángel literario* (2004), el narrador le cuenta su resistencia a escribir esta historia a otro escritor, Andrés Trapiello. Éste le pregunta: "¿Y tu abuelo materno? Polaco. ¿Judío también? Sí, judío también, y le hablé un poco de Łódź, de Sachsenhausen, de Auschwitz, del boxeador. Mira hombre, exclamó levantándose a contestar el teléfono, eso o lo escribes tú o lo escribo yo. Espero que lo escriba él" (49).

Este motivo del viaje como proceso de anamnesia aparece primero en *La Pirueta* que lo conduce a Serbia en pos de un músico medio gitano. Más allá de "un encuentro con el Otro" y "una crítica a toda exclusión de lo diferente" (Galindo 6), este relato nos parece constituir una metáfora de la indagación identitaria por la analogía del pueblo judío con el pueblo gitano, por ser ambas comunidades itinerantes y haber sido víctimas del Tercer Reich. O sea hablar del Otro para hablar de sí mismo, una bella pirueta que viene a esclarecer el sentido del título de esta novela breve y que recuerda otra vez la estructura circular de su escritura. El personaje prosigue el viaje en *Monasterio* que lo lleva a Israel con ocasión de la boda de su hermana con un judío norteamericano, lo que le da la oportunidad de reflexionar sobre el judaísmo hoy. Y finalmente, en *Signor Hoffman* (2015), va a Polonia para encontrarse con los lugares de la infancia del abuelo judío antes de su deportación. Halfon nos propone entonces un largo periplo a los orígenes[15] que se va construyendo en cada nuevo libro. Lo habremos entendido, la memoria ocupa un lugar destacado en su obra no sólo a nivel temático sino en la escritura misma caracterizada por la fragmentariedad –cuentos y novelas cortas– y la iteración[16] que a su vez juega con la propia memoria del lector. Este experimenta este placer casi infantil de volver a escuchar una misma historia que por ser contada varias veces no deja de ser diferente.[17]

Dos posturas ante las huellas del pasado

Acabamos de ver que el Holocausto habita las obras de Muriel Hasbún y de Eduardo Halfon. Sin embargo, para ninguno de los dos se trata de resucitar ese período sombrío de la historia, de meterse en los zapatos de los sobrevivientes o de los desaparecidos elaborando un testimonio vicario que vendría a llenar su silencio, sino de mostrar cómo la catástrofe sigue rondando en el presente de los descendientes mediante una serie de huellas que suscitan más preguntas que respuestas. Como lo subraya Marianne Hirsch, "[l]as imágenes de Hasbún, igual que las de sus contemporáneos, oponen resistencia a nuestro deseo de ver de forma más clara y de ahondar en profundidad" (106). De hecho, sus fotografías borrosas, a veces fuera de foco, intervenidas con juegos de superposición y la inserción de diferentes materiales, constituyen "vidrios deformantes" –para retomar la expresión del historiador Carlo Ginzburg (ver 34)– a través de los que se lee el pasado. Del mismo modo, Eduardo Halfon construye sus relatos en torno a la noción de opacidad. Las huellas en pos de las que lanza sus pasos permiten, como mucho, acceder a un conocimiento limitado de la historia familiar que le sigue siendo definitivamente ajena a pesar de sus esfuerzos. El único retrato conservado que representa al abuelo rodeado de sus padres y hermanos antes de ser deportados no le depara la conexión esperada con ese pasado. Según confiesa, "[…] a mí no me hacía sentir nada, como si aquellos pálidos rostros no fuesen de personas reales sino de personajes grises y anónimos arrancados de algún libro escolar de historia" ("El boxeador polaco", *El boxeador* 89). Y en otra oportunidad los describe como "Rostros grises, insulsos, para mí demasiado distantes" (*Monasterio* 80).[18] ¿Cómo se conservó esta foto a pesar de los acontecimientos? Algunas veces el abuelo explica que logró esconderla a lo largo de sus seis años de internamiento y otras que

15 Vemos la misma necesidad de acercarse a los lugares de la tragedia en Muriel Hasbún que viajó a Palestina para encontrar a la prima de su abuelo que sobrevivió a pesar de su internamiento en Auschwitz –cuando durante años todos pensaban que había desaparecido–, y a Francia donde su madre polaca junto con su abuela se escondieron durante la Segunda Guerra Mundial. Según Régine Robin, se trata de un rasgo común entre los descendientes de los sobrevivientes judíos (ver 49).

16 Este aspecto fragmentado de la obra de Halfon fue subrayado por la editorial Quai Voltaire que tradujo gran parte de sus libros al francés. En efecto, cuando cotejamos las tapas de *Le boxeur polonais* y de *Signor Hoffman* nos damos cuenta de que cada una presenta una parte de una misma fotografía, la única que conservó el abuelo polaco antes de su deportación de la que hablamos en páginas anteriores.

17 Dijimos que el autor avanzaba por un mecanismo de repetición y ampliación. Interesante es notar que también trabaja al revés, por un proceso de repetición y condensación. Un buen ejemplo lo constituye el breve ensayo de apenas seis páginas "Memoria infantil" que resulta ser un ejercicio de síntesis de su libro de cuentos *Mañana nunca lo hablamos*, publicados ambos en 2011. Es a la vez la misma historia y no lo es. El lector experimenta el placer de reconocer lo que ya le es familiar debajo del manto de nuevas palabras. Como lo demostraron los postestructuralistas, existen tantas lecturas como lectores. En este caso, la multiplicidad es aún mayor ya que se da primero en la escritura antes de activarse por la lectura.

18 En otro momento, el narrador hace un comentario muy cercano a lo que dice Barthes en su famoso ensayo ya citado sobre la fotografía que anuncia la muerte en un futuro anterior (ver 150): "[…] todos lucen serios, preocupados, casi asustados, como si entendieran que ésa sería la última imagen que se harían juntos, como si supieran lo que está a punto de sucederles, como si en sus rostros grises se anticipara ya toda la tragedia" ("Oh gueto mi amor", *Signor* 117).

la consiguió por un familiar que se había exiliado antes de la guerra. Ni siquiera el testimonio que le libra finalmente el anciano acerca de su experiencia en Auschwitz resulta claro y definitivo. ¿Por qué y cómo él sobrevivió cuando la mayoría murió en los campos?, una pregunta muy delicada que se atreve a hacerle a medias el nieto al abuelo y a la que éste contesta por evasivas antes de contarle la ya mencionada historia del boxeador polaco, este personaje que aplazaba su propia muerte peleando cada noche y que le salvó la vida gracias a sus preciosos consejos. Una historia que no deja de recordar al personaje de Sherazade, fascinante por su aspecto literario, quizás demasiado literaria como para ser cierta. El narrador autodiegético se queda con la duda tanto más cuanto que su abuelo entrega más tarde una nueva versión a los periodistas locales que lo entrevistan, una historia más banal según la cual hubiera sobrevivido gracias a sus habilidades de carpintero (ver "Discurso de Póvoa", *El boxeador*). Si bien se le ocurre, sin formularlo, sin confesárselo claramente a sí mismo, que el abuelo hubiera podido entrar en lo que Primo Levi nombra "zona gris" (ver 36-85) por haber ocupado la función de "encargado de un bloque" compuesto de centenares de prisioneros, descubre muchos años después, al visitar el campo de Sachsenhausen, que éste hubiera podido también participar en el sabotaje de aviones alemanes (ver *Duelo* 45). En lugar de cerrar el sentido que no deja de escaparse, opta por aceptar las ambigüedades que le ofrece el pasado y la realidad en general. "Para todo existe más de una verdad […]", un verdadero *leitmotiv* (*La Pirueta* 15).

Es más, Eduardo Halfon hace un elogio de la incertidumbre que precisamente se presta a la pluralidad de sentidos. De ahí el recurso a lo fantástico que maneja en dos de sus novelas breves, *La Pirueta* y *Duelo*, una modalidad con la que juega sobre las fronteras entre presente y pasado, entre vivos y muertos, entre realidad y sueño, entre verdad y mentira. Y en ambos relatos surge la figura del espectro que encontramos también en la obra de Muriel Hasbún. El primero se podría considerar como un juego de pistas al que se lanza el narrador autodiegético tras los pasos de un músico serbio de origen gitano al que encuentra en Antigua Guatemala. Éste sigue manteniendo el contacto durante meses a través de una serie de postales que le manda desde diferentes partes del mundo y en las que le hace compartir algunas facetas de su cultura gitana. Y durante meses el personaje espera ansiosamente esos relatos breves, que por su estilo enigmático, suscitan más preguntas que respuestas:

> Primero pensé que nada tenía que ver el cuadro de Chagall con Milan [el músico], luego pensé que tal vez sí y me pasé varios días tratando de descifrarlo, de encontrarle a la imagen algún significado que me remitiese a la vida del pianista serbio (52).

Y la ausencia de certidumbre lo lleva a Serbia, sin que sepa muy bien por qué ni cómo, sin que tenga ningún objetivo muy claro. Y por supuesto, el desenlace no vendrá a fijar el sentido. Retrospectivamente, el personaje se quedará con la sensación de haber perseguido a un fantasma al que no logró atrapar en medio de un universo repleto de humo, un universo en el que se disuelven las fronteras,[19] algo similar a las producciones fotográficas de Muriel Hasbún. Nos parece que esta corta novela constituye a la vez una metáfora y una metonimia de la escritura de Eduardo Halfon. No sólo estas postales que el narrador no logra interpretar nos remiten a ese imposible desciframiento de las huellas del pasado cuyo sentido le queda en gran parte vedado, sino que también constituyen una versión en miniatura de los mismos cuentos y relatos breves del autor. De hecho, su escritura es definitivamente críptica, en el doble sentido del término: alberga entre las palabras a los familiares desaparecidos y se articula en torno a la noción de secreto. Finalmente, nosotros lectores, al igual que el personaje

19 Parte de la novela *La Pirueta* fue precisamente traducida al inglés por "Ghosts" en *The Polish Boxer*. Eduardo Halfon cultiva también la ambigüedad y la complejidad en las traducciones de sus libros a otros idiomas. Muchas veces, éstas no corresponden a los originales ya que presentan una profunda reorganización estructural.

principal, nos ponemos en movimiento en pos de un algo indefinido que no se deja entrever sino en su polisemia abierta e incierta.

Un pasado parcial y difícilmente asequible es entonces lo que nos dan a ver Muriel Hasbún y Eduardo Halfon. Sin embargo, más allá de las similitudes existen profundas diferencias entre los dos. La fotógrafa salvadoreña expresa una clara voluntad de luchar contra el olvido, de levantar el velo de la amnesia y de honrar a los fallecidos al rescatar "el eco de sus voces otrora silenciadas, esperando regenerarlas de cenizas a vislumbre".[20] Dicho de otro modo, efectúa un acto de reparación simbólica al ofrecer a sus familiares víctimas de la barbarie nazi una sepultura de la que fueron despojados. Por ende, emprende un primer paso hacia el trabajo de duelo como parece confesarlo: "Cuando hago estas fotografías, es como si encontrara lo que estaba debajo de las sombras o lo que vive dentro de nuestros corazones" (Hirsch 107). Lo religioso –a la vez lo católico y lo judío que heredó respectivamente de su padre y madre– es un elemento clave para entender lo que podríamos definir como una sacralización o fetichización de la huella en su obra. En efecto, las dos series que se refieren al Holocausto, *Santos y Sombras / Saints and Shadows* y *Protegida: Auvergne, toi et moi / Watched Over: Auvergne-You and Me*, se articulan en torno al rezo: más allá de los cirios y de las cruces que aparecen en numerosas fotografías, la construcción de sus exposiciones no deja de aludir a la espiritualidad. Varios trípticos formados de cuadros de madera se parecen a pequeños altares (ver foto 5). Utiliza también telas de lino heredadas de su abuela materna judía en las que imprime sus fotografías intentando así establecer una conexión simbólica entre el soporte y la representación, una bella imagen de la mortaja. De este modo, su obra se convierte en un mausoleo que invita al recogimiento y donde los vivos pueden encontrar por fin un lugar para recordar.

"Triptych II", serie *Protegida: Auvergne, toi et moi / Watched Over: Auvergne-You and Me* (1996-2003)

20 Se trata de una cita qua aparece en la presentación de la serie *Santos y sombras / Saints and Shadows* de 1997.

La situación es otra en la obra de Eduardo Halfon. No sólo las huellas se resisten a hablar, a librar sus secretos, sino que ni siquiera despiertan la emoción tan esperada, la que más allá del sentido permitiría sentir alguna conexión con el pasado y los familiares fallecidos. A falta de comprensión racional de los remotos acontecimientos, lo que espera el personaje autoficcional es efectivamente sentir algo. De ahí la necesidad de recorrer los lugares de la catástrofe para poder establecer algún contacto físico con esa historia. Sin embargo, el viaje a Polonia emprendido intencionalmente como un peregrinaje destinado a suscitar el recogimiento se convierte rápidamente en una farsa: "[…] en Varsovia había tocado los ladrillos del último vestigio del muro del gueto, entre las calles Sienna y Zlota, y […] no sentí nada" ("Oh gueto mi amor", *Signor* 115). Las visitas de Sachsenhausen y Auschwitz tampoco sirven a establecer el puente con la tragedia familiar. De hecho, Halfon hace una severa crítica de la musealización de la memoria comparando los campos con parques de atracción turísticos que transforman el sufrimiento humano en un gran espectáculo. Ahora bien, este imposible diálogo con el pasado lo lleva a realizar una desacralización de las huellas a través del humor negro, una postura completamente distinta a la de Muriel Hasbún. En efecto, el "reencuentro" del narrador autodiegético con la casa de Łódź donde creció el abuelo antes de la Segunda Guerra Mundial adquiere un cariz carnavalesco.[21] No falta ningún ingrediente: disfraz, insistencia en las necesidades del bajo vientre y lenguaje soez son los elementos que van a desacralizar el peregrinaje con un tono tragicómico. Vestido de un gabán color rosa comprado en el aeropuerto de Varsovia que le da un aspecto de "señora polaca" (116) y acompañado de la engalanada Madame Maroszek que le sirve de guía e intérprete, se entrega al breve recorrido del apartamento que no le aporta nada a pesar de sus esfuerzos por imaginar cómo habría podido ser otrora este lugar. Aunque la visita empieza con la sensación de entrar a un mausoleo, termina con el robo en los baños del piso de un video pornográfico cuya actriz principal se parece mucho a la ocupante actual del lugar:

> […] y yo me apuré a buscar un video, cualquier video, el más explícito o el más infame, o el que tenía más cerca, y lo guardé en el enorme bolsón del gabán rosa, diciéndome a mí mismo que sí, que quizás, que a lo mejor en el apartamento del gueto donde los nazis habían capturado a mi abuelo vivía ahora una actriz porno, una ya deslucida actriz porno, y cómo no entonces masturbarme luego, en recio, en polaco, en su honor ("Oh gueto mi amor", *Signor* 138-139).

Esta actitud irreverente hacia las huellas de la historia familiar parece ser la única forma con la que el personaje logra acercarse a un pasado que le fue explícitamente prohibido por el abuelo, un abuelo que había renunciado después de la guerra a hablar polaco, su idioma materno, y que se negaba a que su nieto pisara el suelo de un país que había traicionado a los judíos. Usar la transgresión para romper con el mandato familiar, una bella manera de hacer saltar el candado de un pasado reprimido. Si bien Muriel Hasbún insiste en el sentimiento de pérdida experimentado por los vivos escenificando en sus fotografías la desaparición progresiva de los fallecidos, Halfon hace hincapié en el vacío mismo que éstos dejaron, en el hueco que exhibe mediante la risa grotesca.

Conclusiones: del trauma heredado al trauma vivido

Lo que llama la atención en la obra de Eduardo Halfon y Muriel Hasbún es la escasez de sus propios recuerdos de infancia como si hubieran sido borrados de su memoria por el peso de la de sus antepasados. Marianne Hirsch habla al respecto de "desplazamiento de los propios recuerdos" (18) para explicar este proceso muy frecuente entre las generaciones de la posmemoria. En este sentido, el

21 Encontramos también el mismo recurso a lo carnavalesco en el cuento epónimo "Signor Hoffman" en el que el narrador autodiegético es invitado a dar una conferencia sobre su abuelo en un campo de concentración del Sur de Italia. Esta modalidad sirve, en este caso, a subrayar la instrumentalización de la memoria y su falta de autenticidad.

libro de cuentos *Mañana nunca lo hablamos* (2011) y la novela corta *Duelo* (2017) constituyen casos aparte en la producción del escritor guatemalteco. En efecto, los dos relatos abordan el conflicto armado de Guatemala desde la perspectiva infantil del narrador autodiegético que tuvo que abandonar el país a los diez años para exiliarse con su familia en los Estados Unidos por el clima de violencia que empezaba a inmiscuirse en su vida cotidiana de clase media alta. Una pistola descubierta en el fondo de un armario, el encuentro casual en un restaurante con una ex guerrillera que secuestró años atrás al abuelo paterno cuya liberación se negoció contra rescate, la incursión en la casa familiar de militares, un tiroteo delante del colegio, fotografías de muertos en los periódicos son las imágenes que aparecen en filigrana en la memoria del narrador adulto. Pero, a la diferencia de otros textos de la así llamada "generación 1.5", la percepción del niño se ve influenciada de manera inconsciente por el trauma del Holocausto que lo antecedió y del que son portadores los miembros del hogar que lo rodean.

Marianne Hirsch, como ya lo vimos, habla de "investimento imaginativo, creativo y de proyección" (19) para explicar la manera cómo los descendientes (se) representan los acontecimientos trágicos vividos por sus mayores. Sin embargo, vemos en Halfon que la proyección no sólo se da del presente hacia el pasado sino también al revés, o sea que el pasado se proyecta sobre el presente como una sombra que lo viene a encubrir o oscurecer. *Duelo* se podría leer a primera vista como una ejemplificación de la falibilidad de la memoria, de su aspecto engañoso. Pero, el argumento es más complejo de lo que parece. Esta última novela está construida nuevamente en torno a una indagación que lleva al personaje a orillas del lago Amatitlán donde pasaba las vacaciones de niño en el chalet de sus abuelos paternos. Este lugar siempre le causó cierto miedo por la presencia del fantasma del niño Salomón, el hermano mayor de su padre, "el que hubiera sido [su] tío" (11) de no haber muerto a los cinco años de edad. ¿Por qué estuvo convencido el narrador durante toda su infancia que Salomón se había ahogado en el lago de Amatitlán cuando la verdad es otra, cuando éste se extinguió de enfermedad en un hospital de Estados Unidos como lo descubre más tarde en la adolescencia? Como siempre, el desenlace queda abierto y se mantiene la confusión por un nuevo recurso a lo fantástico. Sin embargo, no es la memoria la que le falla al personaje sino su percepción de la realidad en aquel entonces, una realidad política violenta de la que su entorno familiar lo intentó preservar:

> Y le creíamos cuando nos decía que los cada vez más frecuentes disparos y bombazos en la montaña eran sólo erupciones del cráter del Pacaya. Y le creíamos cuando nos decía que los dos cuerpos que una mañana amanecieron flotando cerca del muelle no eran dos guerrilleros asesinados y lanzados al lago, sino dos muchachos cualquiera, dos muchachos buceando (29).

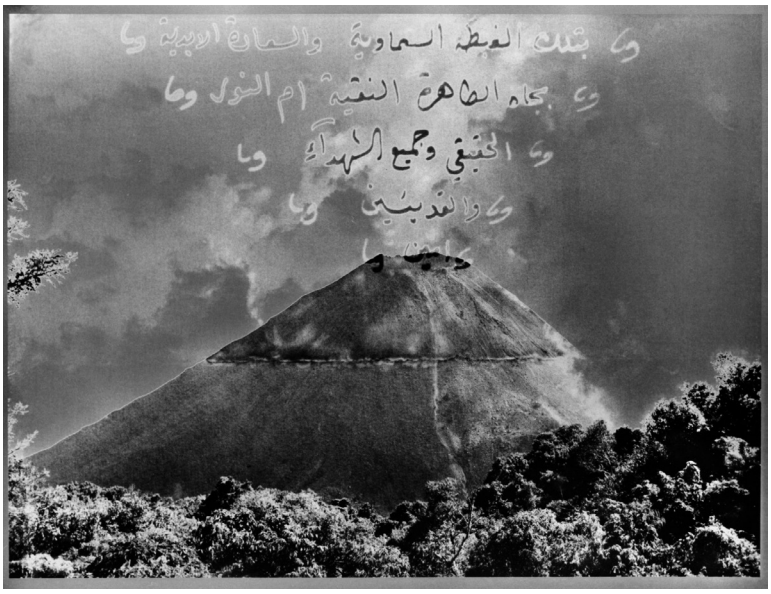
¿Cómo no ver aquí una analogía con el tatuaje del abuelo que éste hacía pasar por su número de teléfono? Y la muerte del niño Salomón era otro tema prohibido tanto más cuanto que remitía a otro fallecimiento, el del hermano del abuelo polaco, nombrado también Salomón, quien murió de hambre en el gueto de Łódź durante la Segunda Guerra Mundial. En la infancia del narrador, el lago de Amatitlán viene entonces a cristalizar los diferentes traumas no articulados –el del Holocausto, el familiar y el del conflicto armado guatemalteco– que pasan a confundirse, a superponerse como diferentes capas de la memoria en una nueva historia que crea en ese momento el joven Eduardo para exorcizar los fantasmas pasados y presentes: la del niño Salomón ahogado en el lago.[22]

Volvemos a encontrar esta confusión de las temporalidades en la obra de Muriel Hasbún, pero

22 Esta confusión de las temporalidades entre presente y pasado es uno de los rasgos definitorios del trauma como lo avanza Dominick LaCapra: "Cuando el pasado se vuelve a vivir sin control, todo ocurre como si no hubiera diferencia entre él y el presente. Sea que el pasado se ponga en acto o se repita literalmente, sea que no, la sensación es que uno está de nuevo allí viviendo el suceso otra vez, y desaparece la distancia entre el aquí y el allá, entre el ahora y el entonces" (108).

a un nivel simbólico o alegórico para expresarlo de alguna manera. La artista salvadoreña representa el conflicto armado de su país recurriendo a las radiografías de su padre dentista en la serie titulada *X post facto (équis anónimo)* que empieza a desarrollar a partir de 2009, treinta años después de haber dejado El Salvador para instalarse en Estados Unidos. Como se puede observar, otra vez parte del archivo familiar para elaborar la memoria colectiva. Los clichés dentales que utiliza la antropología forense para llevar a cabo el proceso de identificación de los desaparecidos remiten tanto a la historia del Holocausto como a la del país centroamericano: judíos exterminados y víctimas salvadoreñas se funden en el anonimato, en *el X* del título que viene a establecer un nexo entre las dos tragedias (ver foto 6). De hecho, Muriel Hasbún suele construir puentes entre sus diferentes identidades y los diversos países que las atraviesan.[23] Un buen ejemplo lo constituyen los títulos de sus producciones que son siempre multilingües. En "Volcán de Izalco, amén / Izalco Volcano, Amen" de la ya citada serie *Santos y Sombras*, inscribe en el paisaje salvadoreño una plegaria cristiana escrita del puño de su bisabuelo en árabe dedicada a "todos los santos y mártires" (ver foto 7). Vemos aquí esta voluntad de hacer dialogar sus múltiples orígenes y los diferentes eventos históricos como lo sugiere ese volcán que remite a la masacre de 1932.

"Study for X post facto (0.1-0.9)" Serie *X post facto (équis anónimo)* (2013)



"Volcán de Izalco, amén / Izalco Volcano, Amen" *Santos y Sombras / Saints and Shadows* (1997)

Si bien Muriel Hasbún elabora su obra mediante un sincretismo religioso y cultural, Eduardo Halfon desacraliza la idea de origen al definirse a sí mismo como "judío a veces" (26) según lo expresado en *Monasterio* y tampoco duda en introducir una severa crítica al judaísmo ortodoxo practicado en Israel. De este modo, la problemática identitaria es otro aspecto que no tiene respuesta definitiva en su obra. Parece cambiar de piel en función del disfraz que lleva encima. No en balde recurre principalmente a la autoficción, un subgénero en el que el narrador-protagonista es y no es el autor.[24] Un subgénero en el que lo ficticio parece verdadero y en el que

24 De hecho, Halfon juega sobre las fronteras entre autor y narrador hasta en los umbrales de los textos. Es el caso de la contraportada de *Duelo* que consta de un párrafo escrito entre comillas que da a entender que se trata de un fragmento de la novela cuando en realidad no es el caso.

23 La migración no sólo es uno de los objetos recurrentes en su obra, sino que también constituye la esencia de *Laberinto Project*, un proyecto que lleva a cabo desde hace algunos años entre su país de origen y la diáspora salvadoreña radicada en Estados Unidos. Ver http://laberintoprojects.com.

la verdad parece mentira (ver Alberca 126). Pero, tal y como se lo enseñó su abuelo polaco que no dejaba de cambiar de versión, "una historia es en realidad muchas historias" ("Arena blanca, piedra negra", *Signor* 94), y no importa finalmente que sufra deformaciones, lo esencial está en otra parte: contar y volver a contar para exteriorizar fuera de sí el peso de un pasado que viene a imposibilitar el presente.

Julie Marchio. Doctora en literatura latinoamericana y docente francesa, es profesora "Agrégée" en Aix-Marseille Université (Francia) donde imparte clases desde hace diez años. Es miembro del Centre Aixois d'Études Romanes (CAER), fue investigadora visitante del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica, colabora activamente con la Red Europea de Investigación sobre Centroamérica (RedISCA) desde su creación en 2010 y es miembro del Comité Editorial de *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. Presentó varias ponencias en coloquios internacionales y talleres de investigación en Europa (Francia, Alemania, Italia, España, Inglaterra) y en América Central (Costa Rica, Honduras y Nicaragua) sobre la literatura centroamericana actual con particular énfasis en la memoria histórica y la escritura de género.

Recibido: marzo, 2018; aceptado: mayo, 2018.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Ardenne, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle.* Paris: Éditions du regard, 2001.

Barchino, Matías. "Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción". *Lejana Revista Crítica de Narrativa Breve* 6 (2013): 1-13.

Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris: Gallimard / Seuil, 1980.

BBC Mundo. "De dónde vienen las 'excelentes relaciones' entre Israel y Guatemala citadas por el país centroamericano para justificar el traslado de su embajada a Jerusalén". 25 de diciembre de 2017. Recuperado el 27 de diciembre de 2017 de: http://www.prensalibre.com/internacional/de-donde-vienen-las-excelentes-relaciones-entre-israel-y-guatemala-citadas-por-el-pais-centroamericano-para-justificar-el-traslado-de-su-embajada-a-jerusalen.

Chaumont, Jean-Michel. *La concurrence des victimes*. *Génocide, identité, reconnaissance.* Paris: La Découverte, 1997.

Galindo, Rose Marie. "*La Pirueta* de Eduardo Halfon como escritura nomádica". *Istmo. Revista de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* 31 (2015): 1-15. Recuperado el 20 de abril de 2016 de: http://istmo.denison.edu/n31/articulos/12_galindo_rose_marie_form.pdf.

Ginzburg, Carlo. *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve.* Paris: Gallimard / Le Seuil, 2003.

Goldberg, Frederick P. "Museo del Holocausto en Guatemala lleva mensaje contra la violencia a través del arte". *El Nuevo Herald* 20 de diciembre de 2016. Recuperado el 15 de noviembre de 2017 de: http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/article122014874.html.

Halfon, Eduardo. *El Ángel literario*. Barcelona: Anagrama, 2004.

-----. *El boxeador polaco*. San José, Costa Rica: Editorial Germinal, 2016 [2008].

-----. *La pirueta*. Valencia, España: Editorial pre-textos, 2010.

-----. *Mañana nunca lo hablamos.* Valencia, España: Editorial pre-textos, 2011.

-----. "La memoria infantil". *Cuadernos Hispanoamericanos* 731 (2011): 21-27.

-----. *Monasterio.* Barcelona: Libros del Asteroide, 2016 [2014].

-----. *Signor Hoffman.* Barcelona: Libros del Asteroide, 2015.

-----. *Duelo*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2017.

Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto.* Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2015.

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización.* México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Kertész, Imre. *Le chercheur de traces.* Arles: Actes Sud, 2003.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Levi, Primo. *Les naufragés et les rescapés Quarante ans après Auschwitz.* Paris: Gallimard, 1989.

Marchio, Julie. "Du retour du trauma chez les jeunes générations: de la mémoire à la postmémoire dans l'art centraméricain" (en prensa).

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Editions du Seuil, 2000.

Robin, Régine. *Berlin chantiers. Essai sur les passés frágiles.* Paris: Editions Stock, 2001.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 2006.

Schifter, Jacobo. *Hitler en Centroamérica.* Madrid: Chiado Editorial, 2013.

Suleiman, Susan Rubin. "Thinking about Child Survivors and The Holocaust". *American Imago* 59.3 (2002): 277-295.

Obra fotográfica de Muriel Hasbún

Santos y Sombras / Saints and Shadows. 1990-1997. Recuperado el 20 de abril de 2017 de: https://murielhasbun.com/Image.asp?ImageID=1574486&apid=1&gpid=1&ipid=1&AKey=Q25N9C3T.

Protegida: Auvergne, toi et moi / Watched Over: Auvergne-You and Me. 1996-2003. Recuperado el 20 de abril de 2017 de:

https://murielhasbun.com/Image.asp?ImageID=2455791&apid=1&gpid=1&ipid=1&AKey=Q25N9C3T.

X post facto (équis anónimo). 2009-2013. Recuperado el 20 de abril de 2017 de: https://murielhasbun.com/Image.asp?ImageID=1574608&apid=1&gpid=1&ipid=1&AKey=Q25N9C3T.