

Hannah Barlow

SPAN408F: Dr. Laura Demaría

12.11.18

Jugar con el testimonio

“La infancia siempre parece como un espacio medio-ficticio” (Zambra). La película *Los rubios* de Albertina Carri y la novela *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra cuentan historias de diferentes países y partidos políticos, desde métodos distintos y con metas desiguales. Sin embargo, ambos forman parte de una literatura de hijos, contando su experiencia de la dictadura desde su perspectiva infantil. Este ensayo destacaría una comparación de estas dos obras; se explora las tácticas de meta-ficción implementadas detrás del concepto de jugar para plantear que el proceso de escribir memorias es muy parecido al proceso del pensamiento de un niño. Carri utiliza los playmobil y Zambra usa el acto de espiar como alegorías para la manera en que los niños interpretan el trauma con su punto de vista media-ficticia, cómo la dictadura infringe a todos los aspectos de la vida y la forma en que los hechos pasados influyen las identidades en el presente. Los dos demuestran que la autobiografía de cualquier niño de la dictadura es intrínsecamente testimonio de la dictadura misma. Después de trazar paralelos entre las construcciones de la memoria en ambas obras, se argumenta que las soluciones que Zambra y Carri presentan para lidiar de las complejidades de manejar el pasado son distintas. Usando las pelucas rubias como símbolo, Carri plantea la importancia del humor como medio para procesar las atrocidades de la vida, mientras Zambra usa la metáfora de la casa para explicar su relación con la literatura, y la lucha de identidad que resulta de ser parte de una familia que simpatizó con la dictadura.

Para Albertina Carri y Alejandro Zambra, no se puede hablar de la infancia, la familia, ni el pasado sin contar la historia de la dictadura, porque influyó integralmente a sus experiencias. Por lo tanto, al contar de nuevo sus memorias de la dictadura, vuelvan a la perspectiva infantil con una mentalidad juguetona. Los niños perciben el mundo de una manera muy distinta que los adultos, llenando los huecos de la información que no entienden o no se le dan con la fantasía. La dictadura creó un ambiente de miedo en lo cual la incertidumbre gobernaba, convirtiendo adultos en personajes secundarios, como los niños, que no se saben toda la información. El proceso de construir una autobiografía basado en la memoria, especialmente en el contexto de la dictadura, discurre paralelo a la manera en que los niños comprenden la realidad, “al escribir nos comportamos como hijos” (Zambra 83). El acto de escribir una novela o crear una película sobre la propia historia de uno sigue el impulso infantil de hacer de cuenta y mezclar la realidad con lo fingido. Ambos creadores utilizan la avenida de los juegos, dentro y fuera de las obras, para destacar las innegables semejanzas entre el proceso mental de un niño y el acto de escribir testimonio de la dictadura. Por usar el acto de jugar como metáfora y además jugar con las normas y expectativas de sus métodos artísticos respectivos, enfatizan como el testimonio del niño añade a la historia de la dictadura, y proviene una alternativa a la dicotomía de testimonio que existía.

Zambra y Carri juegan con la estructura de la autobiografía tradicional, mediante la aplicación de la metaficción y múltiples narradores, para plantear que la recreación de la memoria requiere una influencia infantil. Aunque *Formas de volver a casa* “no es un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten explícitamente una identidad nominal” (Saavedra 96), todavía llevan las características de una novela de autoficción en la cual el narrador, tal como el

protagonista, son recreaciones ficticias del autor. Las versiones ligeramente alteradas de Zambra sirven para establecer una reflexión consciente sobre el proceso de escribir una autobiografía enfocando en las experiencias de la niñez, como dice el narrador, “Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria” (Zambra 64). Hay un parangón entre estas tácticas y los que emplean Albertina Carri; ella misma sale en la película, conjunta con una actriz quien anuncia, “Mi nombre es Analia Couceyro, soy actriz, y en esta película represento Albertina Carri”. Ambos artistas están jugando con las expectativas del lector para llamar la atención a la inevitable infusión de la ficción con la realidad que ocurre en el proceso de recrear la memoria de uno mismo, “the fictions which memory creates in order to paper over the gaps of history” (Page 30). En la misma manera que los niños usan su imaginación para explicar lo que no saben, el artista intentando escribir sobre su infancia tiene que inventar o conjurar lo que no recuerda o nunca sabía. Zambra y Carri no están avergonzados de esa verdad, y quieren ser transparentes en su exhibición del proceso no objetivo. Siguiendo el paralelismo entre el proceso de escribir testimonio y el razonamiento de un niño, esa transparencia completa sobre su forma meta-ficticia refleja la naturaleza honesta de los niños, debido a que todavía no han sido condicionados socialmente a esconder la verdad. Zambra y Carri muestran el testimonio por lo que es; no intentan presentarlo como hechos fijos, sino reconocen francamente que es un producto de memoria y por lo tanto influido por la imaginación. A pesar de que la mayoría piensa que la perspectiva infantil sería una desventaja que quita validez del testimonio, la literatura de los hijos muestra que en realidad escribir testimonio siempre ha sido un proceso de hacer de cuenta en algún nivel, algo esencialmente

infantil. La adición de otras aproximaciones pueriles al tema, como la idea de jugar y ser creativo y honesto con el método de expresarlo, aumentan la autenticidad del testimonio.

Más que jugar en sentido figurado con la estructura de la película, Albertina Carri también literalmente juega con playmobil en *Los rubios*. Además de servir como un portal hacia la mentalidad aniñada, la decisión de retratar la desaparición de sus padres con playmobil muestra la manera en que la violencia del terrorismo del estado se filtra en todos los aspectos de la vida, hasta en los juguetes de los niños (Blejmar 49). Los playmobil específicamente promueven ese punto porque son reminiscencias del “imposed social uniformation” (Blejmar 48) que fue una parte integral del control autoritario. Para crear el stop motion de los playmobil Carri físicamente tenía que jugar de nuevo con muñecas de su niñez. El enfoque no es en la historia que los juguetes demuestran, sino ellos mismo como método de presentar el testimonio y “redirect our gaze away from the experiences of the adult survivors and towards those of their descendants, offering a new (child-like) perspective on twentieth-century liminal experiences” (Blejmar). Esa recontextualización de los playmobil destaca la desconcertante realidad de una normalidad bajo el control de un estado autoritario. Para la generación que eran niños durante la dictadura, el stop-motion de playmobil es paradójicamente más cercano a su experiencia que cualquier documental de testimonio que surgió después de la dictadura, probando que la literatura de los hijos es realmente más auténtica y representante para toda una generación de víctimas. Carri critica las restricciones que el cine enfrenta en intentar representar la memoria, y se burla de la idea que un documental pueda recrear o ser un retrato de la realidad (Page 35), entonces va al otro extremo del espectro y usa juguetes para representar la captura de sus padres, “suggesting the ontological impossibility of completely and comprehensively mastering trauma.”

(Blejmar 49). Los playmobil no solamente son una manera de expresar la lente de infancia que influye todas las memorias de Carri de la dictadura, sino también provienen de una nueva perspectiva de pensar sobre la ausencia, el miedo y el trauma que sufrieron una generación entera de niños, que solo sabían procesar los eventos con lo que conocían: los juguetes.

Como Carri utiliza un juguete como enlace con su perspectiva infantil, el protagonista en *Formas de volver a casa* revisita el acto de espiar como lo hizo cuando era niño. La elección del espía como la representación de hacer de cuenta en esa novela no es una coincidencia. Cuando una sociedad funciona bajo el terror de un gobierno autoritario que instituye una censura extrema, el acto de espiar se convierte en casi una segunda naturaleza. El “espionaje tiene que ver con los nombres falsos, con escenas inventadas, con tramas alteradas... la falsificación, la ficcionalización” (Dominguez 230). Uno podría usar esta lista de adjetivos fácilmente para también describir a la dictadura tanto como al acto de escribir. En espiar e intentar a destapar la información escondida de la dictadura, solamente se genera aún más incertidumbre, desconfianza y ficcionalización de la realidad. La falta de información en Chile resultó en una pérdida de confianza completa entre la gente, hasta entre los vecinos, “Me parecía extraño ver a los vecinos, acaso por primera vez, reunidos” (Zambra 16). El acto de convertir en espía contra su propio vecino es otro ejemplo de la manera en que la dictadura invadió cada aspecto de la vida, hasta los juegos de los niños. En la misma manera que los playmobil de Carri convierten en el método para contar una historia espantosa, la imagen de un niño jugando como espía es demasiado cerca de la realidad de la dictadura en una manera desconcertante. El protagonista dice, “Me daba pudor, pero también me daba risa volver a ser espía. Un espía que, de nuevo, no sabía bien lo que quería encontrar” (Zambra 89). En algunas maneras es Zambra espiando a sus memorias para

entender la historia de su propia vida, aunque no sabe exactamente lo que busca o su lugar en el mundo del testimonio de la dictadura. Espías, escritores de testimonio, y los niños comparten el mismo lío de buscar como solucionar la falta de información y llenar los huecos.

Zambra y Carri enfrentan el reto de escribir un testimonio sobre sus experiencias aunque mucha gente no lo ven como valiosos, por venir desde la perspectiva de su niñez, “Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni siquiera habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años.” (Zambra 133). Para justificar que sus historias si son válidas, estos autores plantean dos conceptos principales: múltiples versiones ficcionalizadas de ellos mismo como narrador y el paralelo entre el proceso de escribir la memoria y la mentalidad infantil. El pasado siempre influye el presente y el futuro; los poly-narradores sirven como prueba de que las experiencias de la dictadura han impactado su crecimiento de la identidad como adultos, y por lo tanto la historia de la dictadura es suya también. La literatura de los hijos “reformulates the hegemonic notion of victim present in previous accounts of the dictatorship by stating that children of the disappeared were not just adoptive or second-hand witnesses but were just as much victims as their parents” (Blejmar 45). La meta-metáfora del juego, que surge dentro y fuera de ambas obras, expone cómo la perspectiva infantil es paradójicamente una óptica ideal para contar un testimonio, porque su función es llenar la ausencia de información con conjeturas ficticias y ser honesto sobre los fracasos, es necesario en la recreación de la memoria de la dictadura. A través de estos métodos, prueban que no son personajes secundarios en la historia de la dictadura, sino que su perspectiva, la de la literatura de los hijos, también merece su lugar en el cánón de testimonio. Aparte de estas semejanzas en su proposición para una nueva generación del testimonio, estas obras abordan asuntos muy distintos, que serán explorados en el siguiente parte del ensayo.

La combinación del stop motion de playmobil y el acto de disfrazarse con una peluca rubia encarna el tono de *Los rubios*, un “playful, desacralized, non-solemn and de-monumental approach to the traumatic past” (Blejmar 45). El propio título indica al espectador que el desarrollo del símbolo de ‘los rubios’ será importante como indicación de la manera en que la directora considera la función de la memoria. Aunque nunca tuvieron pelo rubio, “cuando le mostré a mi tía el testimonio de la señora se puso a gritar ‘mi hermana nunca fue flaca y nunca fue rubia’” (Carri), varias personas se acuerdan a los padres de Carri como rubios, porque fueron extranjeros en su barrio, y en su mente crearon esa manifestación física de ser ‘otro’. La señora que se acuerda con confianza a los padres de Carri como rubios demuestra la manera en que la memoria funciona, “Carri’s film reveals the fragility of memory: false, vulnerable, porous to ideology, nostalgia and desire, and overlaid with official memory and the recollections of others” (Page 33). En vez de luchar la naturaleza de la memoria, Carri lo acepta como una nueva versión de la realidad y del pasado. Al adoptar una peluca rubia, Carri está jugando, en una manera graciosa, con la maleabilidad de la memoria como fuente. Si la identidad es basada en las experiencias del pasado y de la infancia, ¿cómo se construye una identidad a los niños de los desaparecidos que solo tienen las memorias de otros y que han sido manipulados y ficcionalizados con el tiempo y la perspectiva subjetiva? Carri resuelve esta pregunta incontestable con un humor que se renuncia al hecho de que la memoria es a veces un absurdo oxímoron. “EXPONER A LA MEMORIA EN SU PROPIO MECANISMO AL OMITIR, RECUERDA” (Carri), sus padres ya solo existen en las memorias de otras personas, entonces las formas que toman en estas memorias, que sea rubio o flaca o feo, tienen el mismo impacto a la identidad de Carri que como realmente eran. El trauma de su pasado siempre será una parte

grande de su experiencia e identidad, pero Carri rechaza la idea de que toda tragedia tiene que ser siempre deprimente. Esta es la realidad de su vida, y hay que encontrar una manera de tomarlo con un sentido de humor.

Al principio, la casa en *Formas de volver a casa* parece ser una alegoría para la literatura porque ambos sirven en la capacidad de proteger y crear un espacio seguro donde se puede construir una base para la identidad. Espacialmente el narrador del libro normalmente se encuentra en casa o en camino a casa, y como los otros aspectos de la novela, los lugares y espacios ficcionales se confunden con lo real hasta un punto en que no hay la posibilidad de separar los dos (Willem 30). Si la casa representa la ficción, y el resto de la novela muestra que los límites entre la ficción y la realidad son borrosos, la casa/ficción como lugar donde se puede esconder de la realidad fracasa (Willem 32). Al final de la novela, el paralelo entre la casa y la literatura desmenuza completamente, ya que el lector descubre que los padres del narrador, protagonista y probablemente el autor también eran simpatizantes de Pinochet, “No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista.... pero él nunca lo ha admitido- por qué no admitirlo, pienso, por qué negarlo tantos años” (Zambra 129). Zambra tiene una relación complicada con la casa de sus padres y el país de Chile como su casa nacional porque aunque han sido su comodidad y una parte grande de su identidad, le presentan un problema moral por su decisión de simpatizar con Pinochet. Zambra explora un nivel increíblemente difícil de disonancia cognitiva que se siente siendo un sobreviviente de una dictadura en la cual nadie en su familia sufrió, porque apoyaron a Pinochet, “Yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura” (Zambra 105). Hay una incomodidad inmensa en saber que el narrador, protagonista y el autor, se beneficiaron de las

decisiones inmorales que tomaron sus padres, aunque ahora como adultos no están de acuerdo con esas decisiones, “Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo” (Zambra 131). La novela no intenta dar una solución a ese dilema interminable, sino solamente representa esa realidad para empezar a diseccionar la gran variedad de experiencias que tuvieron los chilenos de la dictadura. El testimonio de las víctimas que fueron desaparecidos son los que la sociedad quiere escuchar, pero Zambra expone la dura realidad de que lo bueno y lo malo no son una dicotomía, así que el establecimiento de una jerarquía del valor de los testimonios es arbitrario.

Esta comparación de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra y *Los rubios* de Albertina Carri ha mostrado que ambas obras usan metaficción, autoficción y la metáfora del juego para establecer la conexión entre el proceso mental infantil y el acto de reescribir la historia personal. Sin embargo, las obras se diferencian en su enfoque principal: Carri destaca la importancia del humor como manera de procesar el trauma, y Zambra explora la discordancia cognitiva de identidad que se sienten los hijos de familias que simpatizaron con la dictadura. Con sus obras estos artistas prueban que sus testimonios como niños de la dictadura y su manera innovadora y no tradicional de representarlos son “not only as legitimate as history or documentary narratives for historicizing the past but are in fact ‘more precise’” (Blejmar 46). El auto comentario sobre el proceso de escribir la autobiografía y la conciencia de la propia plataforma es una parte integral de la literatura de los hijos. Las varias iteraciones del narrador traen un nivel de metaficción en la cual la obra está comentando sobre sí mismo, insinuando que el proceso de recordar el pasado de uno es igualmente o más importante que el producto final, como dijo Zambra, “no podía decidir si era más importante contar la historia o el proceso en que

esa historia se va constituyendo en una consciencia”. Estas obras recontextualizan el concepto del testimonio y rompen las construcciones tradicionales de la autobiografía para mostrar que las complejidades del proceso de recrear la memoria no quedan entre las reglas rígidas de esos agentes clásicos. Con esta nueva versión del testimonio, los artistas pueden explorar temas distintos: Carri usa las pelucas rubias como una representación tangible de la manera en que ella ha aprendido a usar el humor para ayudar a entender lo no comprensible: el trauma de haber perdido sus padres y su niñez a la dictadura. Zambra, por otro lado, explora las complejidades de vivir con el conocimiento de que sus padres fueron transeúntes inactivos de la dictadura. La manera tradicional en que la sociedad recuerda el pasado, específicamente las partes trágicas, es muy uniforme, formal y melancólico. Estos artistas están rechazando estas tradiciones, empujando los límites, buscando maneras de realmente demostrar la verdadera naturaleza de la memoria y reconocer el legado desordenado dejado por las dictaduras que todavía influye la sociedad chilena y argentina 35 años después.

Bibliografía

- Blejmar, Jordana. "Toying with History: Playful Memory in Albertina Carri's *Los Rubios*." *Journal of Romance Studies*, vol. 13, no. 3, 2013, pp. 44–61.
- Carri, Albertina, et al., directors. *Los Rubios: The Blonds*. Women Make Movies, 2003.
- Domínguez Nora. "Familias Literarias: Visión Adolescente Y Poder Político En La Narrativa De Beatriz Guido." *Revista Iberoamericana*, vol. 70, no. 206, 2004, pp. 225–235.
- Friedman, Mary Lusky. "Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile's Political Memory." *Hispania*, vol. 97, no. 4, 2014, pp. 612–622.
- Page, Joanna. "Memory and Mediation in *Los Rubios*: A Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 3, no. 1, 2005, pp. 29–40.
- Saavedra Galindo, Alexandra. "Los nombres de la realidad. Autoficción en Formas de volver a casa." *La Palabra*, vol. 30, no. 30, 2017, pp. 93–106.
- Willem, Bieke. "Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra." *Acta Literaria*, vol. 45, no. 45, 2012, pp. 25–42.
- Zambra, Alejandro. *Formas De Volver a Casa*. Primera edición ed., Editorial Anagrama, 2011.