



Aletheia, vol. 16, núm. 31, e230, diciembre 2025 - mayo 2026
 ISSN 1853-3701 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Maestría en Historia y Memoria

De implosiones de la voz testimonial y otras resacas colectivas en la narrativa de Verónica Estay Stange

On Implosions of the Testimonial Voice and Other Collective Hangovers in the Narrative of Verónica Estay Stange

Carolina Añón Suárez

Farfield University, Estados Unidos
 canonsuarez@fairfield.edu

 <https://orcid.org/0000-0003-2423-7232>

Recepción: 1 de agosto de 2025

Aceptación: 15 de octubre de 2025

Publicación: 1 de diciembre de 2025

Resumen: Una precursora voz testimonial hilvana la narración de *La resaca de la memoria* (2023) de Verónica Estay Stange. Revelándose esta misma compuesta por una serie de *yoes* cuyos relatos ajenos le son, a la vez, propios, dicha voz testimonial no condena al ocaso la emergencia de otras voces, brindando amparo y alentando futuras postas discursivas. Si Estay Stange describe su ubicación entre los pedigríes de la posmemoria como perteneciente a la generación de los *rezagados* –quienes llegaron cuando los roles principales ya habían sido asignados y tuvieron que contentarse con inventarse un sitio entre los figurantes– este trabajo explora cómo en *La resaca de la memoria* la implosión de la voz testimonial funciona como remiendo literario mediante el que se reescribe esa desigual repartija histórica, evitando la repercusión del gesto narrativo excluyente. Desde la múltiple-primer persona testimonial *colectjetivada* que diseña Estay Stange se define un lugar de enunciación propio mediante un gesto que anhela abarcar la universalidad de percepciones, democratizando y colectivizando la primera persona narrativa.

Palabras clave: Segundas generaciones, Dictaduras chilena y argentina, Memoria, Posmemoria, Historias Desobedientes

Abstract: A pioneering testimonial voice weaves the narration of *La resaca de la memoria* (2023) by Verónica Estay Stange. Composed of a series of selves whose borrowed stories are, at the same time, her own, this testimonial voice does not silence the emergence of other voices but instead shelters them and encourages future discursive transmissions. While Estay Stange describes her position within the pedigrees of postmemory as belonging to the generation of the latecomers –those who arrived when the main roles had already been assigned and had to settle for inventing a place among the extras–

rewritten, thus this paper explores how, in *La resaca de la memoria*, the implosion of the testimonial voice functions as a literary maneuver through which that unequal historical distribution is avoiding the recurrence of an exclusionary narrative gesture. From a testimonial multiple first-person crafted by Estay Stange, a distinctive enunciative space is defined one that seeks to encompass a universality of perceptions by democratizing and collectivizing the narrative “I.”

Keywords: Second generations, Chilean and Argentine dictatorships, Memory, Postmemory, Disobedient Stories

*Fui hormiga:/ caminé por los pasillos de una prisión/
[...] Me transformé en una niña de siete años, / con ganas de
saberlo todo. / [...] Volví a 1985, le pregunté <<dónde
están>>, / [...] Me transformé en extranjero, / [...] Volví a
ser yo, / [...] Me llamo Todos, me llamo Nadie
Poema de autoría colectiva, *Desobediencia de Vida*
(comp. Verónica Estay Stange)*

En *La resaca de la memoria* (2023) Verónica Estay Stange despliega una incesante tensión entre lo íntimo –tradicionalmente conjugado en singular– y lo colectivo –convencionalmente en plural–. Esta tensión constituye el rasgo distintivo de su testimonio poético y habla de una búsqueda por un lugar de enunciación que dé cuenta de una identidad narrativa por demás compleja, compuesta de fragmentos que incluyen conflictivas convivencias de lo antagónico. Se trata de una precursora voz que, siguiendo a Lorena Amaro Castro (2025), define un posicionamiento textual completamente novedoso en la literatura chilena. Como puntualiza Estay Stange en uno de sus artículos académicos, ella es “hija de sobrevivientes (presos y torturados) de la dictadura de Pinochet, [...] [y] al mismo tiempo sobrina de un militante de izquierda que, bajo tortura, empezó a colaborar con los victimarios y, más tarde, adhiriendo plenamente a la ideología de estos últimos, participó voluntaria y activamente en crímenes de lesa humanidad” (2023b, p. 54). El tío biológico al que se refiere Estay Stange era Miguel Estay (apodado el Fanta), un renombrado criminal de la dictadura chilena que, quebrado por la tortura, brinda información de sus compañeros del Partido Comunista, luego cambia ideológicamente de bando y, en 1985, se involucra directamente en el famoso ‘Caso Degollados’ (Estay Stange, 2023b, p. 58), el “salvaje asesinato de José Miguel Parada, Santiago Nattino y Manuel Guerrero Ceballos” (Amaro, 2025, p. 73). Miguel Estay fue uno de los pocos genocidas que muere en prisión cumpliendo condena por sus crímenes de lesa humanidad, compartiendo celda con “algunos de los verdugos que lo torturaron inicialmente” (Estay Stange, 2023b, p. 58).

Entre las etiquetas identitarias que describen a Verónica Estay Stange, de triple nacionalidad, mexicana, francesa y chilena, es una escritora, académica y activista con una larga trayectoria intelectual que incluye un doctorado en Lengua y Literatura Francesa, y que actualmente ejerce como profesora en el Instituto de Estudios Políticos de París. En su perfil de investigadora, es autora de más de cincuenta artículos académicos, en parte dedicados al estudio de la memoria y la posmemoria de las posdictaduras del Cono Sur. En su faceta de escritora, además de ser autora de *La resaca de la memoria*, ha publicado una “autobiografía ajena”: *De Papudo al infierno: Autobiografía de Andrés Valenzuela Morales* (2024). Combinando estos tres roles de escritora, académica y activista, ha coordinado y editado los tres libros del colectivo de derechos humanos Historias Desobedientes que agrupa a hijas, hijos y familiares de genocidas, cuya rama chilena ella misma preside.

Muchas publicaciones de Estay Stange, tanto académicas como literarias, retoman las problemáticas que acarrea la primera persona narrativa. En *La resaca*, Verónica-narradora¹ vocaliza el dilema: “contar algo desde el punto de vista de un personaje exige suspender o incluso anular el de los demás, ya sean protagonistas, antagonistas o figurantes” (p. 58).² Verónica, hija de víctimas y sobrina de victimario, se encuentra frente a un

lenguaje disponible demasiado desgastado para dar cuenta de lo inédito de su posicionamiento escindido, como descendiente directa de víctimas y de victimarios.

Uno de sus textos de corte teórico y militante es el posfacio del libro *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, la primera publicación grupal del colectivo Historias Desobedientes coeditada en el año 2019 por Estay Stange y Carolina Bartalini, a tan solo dos años de la formación del colectivo.³ Este posfacio lo dedica a su prima Camila, que, aunque no forma parte del colectivo, es la hija biológica del Fanta, y quien la acompaña a conocerlo a la cárcel en una primera y última visita. Estay Stange puntualiza su conciencia frente a una identidad desfasada con respecto a las voces autoriales del libro *Escritos desobedientes*, que para ser nombrada requiere del *desgarro en la palabra*, como titula su texto. Ella pertenece a “una familia que el golpe de Estado en Chile no solo marcó, sino que literalmente partió en dos, como si un rayo hubiera caído de repente en la casa de mis abuelos, o como si la falla geológica que atraviesa ese país propenso a los sismos hubiera pasado por el medio del comedor” (Estay Stange, 2019). Las falencias de la voz testimonial en singular datan desde esta mano de cartas barajada por el mismo Pinochet sentado en la mesa familiar de la casa de Verónica. Semejante biografía escindida, como extensión del terreno sísmico de un Chile al que se desea *volver*, es la metáfora que define gran parte de la voz testimonial implosionada en la narrativa de Estay Stange.

En el posfacio al primer libro del colectivo Historias Desobedientes, la autora habla de una “condición trágica” inherente que define la encrucijada que enfrentan hijos e hijas de genocidas: traicionar al padre o no hacerlo (lo que equivaldría a justificar crímenes de lesa humanidad) (Estay Stange, 2019). Para Estay Stange parece concebible, en ciertos casos, que las hijas se permitan amar al padre y a la vez repudiar sus actos criminales.⁴ Teorizando una salida posible, Estay Stange acude a la figura del perpetrador para apuntar el funcionamiento de un “clivaje” inconsciente, en términos psicoanalíticos, que posibilitaría “la coexistencia inconsciente en el mismo sujeto de dos tendencias contradictorias [...] que permite concebir por ejemplo ‘un Himmler besando a su ‘Püppi’, su muñequita, antes de partir a la Kommandatur para firmar la orden de ejecutar niños por el solo hecho de ser judíos” (Estay Stange, 2019). Si los genocidas inconscientemente escindían su identidad ejerciendo alternativamente el rol de padres amorosos y el de perpetradores, en el plano de las hijas de genocidas, sigue su argumento Estay Stange, su clivaje es ante todo uno lúcido, elegido y asumido (Estay Stange, 2019). Debido a que “la mayoría de las hijas de genocidas experimentan la revelación de la identidad del padre y el involucramiento con los crímenes de lesa humanidad en una etapa [...] adulta [...], la necesidad de anclar la voz a esa experiencia [...] se hace posible a partir del clivaje” (Añón Suárez, 2024, p. 144). Entonces, si la figura adulta, desde su posicionamiento ético condena los crímenes paternos, a la voz infantil articulada en algunos testimonios literarios se le permite expresar sentimientos de la esfera de los afectos (por ejemplo, en la autobiografía de Analía Kalinec, fundadora de la primera expresión del colectivo de Historias Desobedientes en Argentina).

Continuando estas reflexiones en torno a los desfasajes y desdoblamientos identitarios donde fuerzas antagónicas coexisten, en uno de sus artículos académicos titulado “‘No fue tan así...’: memoria transgeneracional y zonas paradójicas”, Estay Stange explora las limitaciones del concepto de *zona gris* de Primo Levi (que abordaba el caso de las *Sonderkommandos*) para las dictaduras del Cono Sur, y propone una alternativa teórica mediante el concepto de *zonas paradójicas*, cuyo funcionamiento analiza tanto en el caso de las personas sometidas a sistemas totalitarios (en el plano de víctimas y victimarios) como en el caso de las generaciones de posdictadura (en el plano de descendientes de víctimas y de victimarios). El concepto apunta a describir “los imperativos contradictorios o a las situaciones de “doble vínculo” (*double bind*) que generan los

sistemas totalitarios” (Estay Stange, 2023, p. 57). El caso del Fanta y su colaboración voluntaria posterior a la tortura se ubica en el terreno de esta zona de encuentro de lo antagónico. En el caso de descendientes de perpetradores, la zona paradójica “se genera *en el seno de una misma colectividad*, a la cual el sujeto pertenece y con la cual, sin embargo, entra en conflicto, en nombre de otros valores a los cuales, al mismo tiempo, adhiere. Esta zona puede ir desde la crítica del propio campo hasta la franca disidencia” (Estay Stange, 2023, p. 57). Este es el caso de las hijas y familiares de genocidas agrupados en Historias Desobedientes que rompen con los códigos de la familia militar y eligen el camino de los derechos humanos, denunciando los crímenes paternos.

Las conceptualizaciones de Estay Stange del “clivaje lúcido” y de las “zonas paradójicas” conducen a la reimaginación de los límites de la voz testimonial en singular: ¿quién es el *yo* desdoblado que da testimonio? Retomando a Giorgio Agamben, el acto de prestar testimonio nos colocaría ante la imposibilidad del mismo, ya que el testimonio de los “testigos integrales” ha quedado para siempre truncado. De allí que “quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (Agamben, 2009, p. 34). ¿Por quién se propone hablar entonces esta identidad narrativa inédita, escindida, por la víctima o por el victimario?

En el testimonio *La resaca de la memoria*, la literaturización de un nuevo lugar de enunciación se persigue mediante un gesto ético y estético que anhela abarcar una multiplicidad de percepciones, democratizando y colectivizando la primera persona narrativa. Dicha voz se torna narrable mediante lo que caracterizo como una implosión que *colectjetiviza* la voz testimonial, literaria y artística.⁵ La naturaleza de la tensión identitaria de la voz narradora se insinúa desde los versos del epígrafe de este artículo, que provienen justamente de un poema de autoría colectiva, e intenta nombrar lo innombrable de una primera persona narrativa que se vuelve enunciable al refugiarse en las identidades de otros, otras y otros que la conforman. Este poema colectivo se retoma y extiende a lo largo de la prosa poética de Estay Stange: “*he sido los resistentes [...] he sido el condenado [...] he sido el verdugo [...] he sido la madre [...] he sido el compañero*” (p. 93).⁶ La historia que en *La resaca* se narra y llega a lectores, abarca lo íntimo de la primera persona narrativa que dice *yo*, cuyo ámbito es, sin embargo, lo plural.

Si por un lado la *colectjetivación* de la voz colectiviza la enunciación en singular y en primera persona, el procedimiento discursivo se encarga al mismo tiempo de no borrar (o de, frente a la ausencia, imprimir) la marca de la subjetivación en el ámbito reservado a la conjugación en plural. Esta relación asoma en el último de los versos del poema colectivo: “Me llamo Todos, me llamo Nadie”, invitándonos a pensar nuevas complejidades y modulaciones de la primera persona narrativa. La dilución de las fronteras de lo individual y lo colectivo quedan para siempre en entredicho después de estas líneas, al igual que después de la lectura del testimonio íntimo y colectivo que es *La resaca*.

Lo que acontece mediante este mecanismo literario enunciativo es lo que propongo llamar *colectjetivación* de la voz testimonial, y en este neologismo quedan latentes huellas semánticas del término ‘subjetivación’ porque antes que un movimiento discursivo radicalmente opuesto a la subjetivación, en la *colectjetivación* la esfera autoral individual del sujeto sigue resonando desde una voz testimonial implosionada hacia sí misma –en el desplazamiento de la primera persona gramatical a la concordancia con la tercera, todavía en el plano de lo singular: “*Yo [...] te habló*” (p. 205) y hacia afuera– ya que su horizonte deseado es el plano colectivo: “*Yo [...] te habló de los otros. Y de esos otros que yo es también: descendientes de expresos políticos, de torturados, de detenidos desaparecidos, de exiliados, de neutrales, de victimarios incluso*” (p. 205). A partir de este texto testimonial y también retomando otros de los numerosos trabajos académicos de la autora, propongo leer esta tendencia testimonial narrativa como una democratización *alephiana* de los puntos de vista que, mientras

modula el hilo narrativo, también se articula como condición de existencia en su potencialidad de volverse palabra audible y texto enunciable. Y dicho gesto de *colectjetivación* de la esfera autorial también se constata en las publicaciones grupales de los libros del colectivo Historias Desobedientes, por Estay Stange editadas, coeditadas y/o compiladas.

Dos rezagados males borgeanos, identificados en el mismo testimonio, se encarnan desde las primeras líneas de *La resaca*: el del Aleph y el de Pierre Menard. Si todo se ha visto y sentido, frente a dicha totalidad ya escrita lo que parece restar es recrearla al pie de la letra proponiendo, pese a todo, una nueva versión. La búsqueda por la democratización de la voz testimonial narrativa –respondiendo, en parte, a una necesidad por expandir el enfoque enunciativo más allá del heroísmo discursivo de una voz antaño protagonista– es una de las improntas que atraviesa la obra de Verónica Estay Stange.

Estay Stange describe en una serie de textos breves titulados “Crónicas de los rezagados” (2021-2022)⁷ su ubicación entre los pedigríes de la posmemoria (Hirsch, 2012) como perteneciente a la generación de quienes quedaron *rezagados de la historia*, que llegaron cuando los roles principales ya habían sido asignados y tuvieron que contentarse con inventarse un sitio entre los figurantes. Para establecerse como actores figurantes, adoptando un rol descrito por Lola Arias como detectivesco en el prólogo de la edición que agrupa una de sus obras teatrales más emblemáticas, *Mi vida después y otros textos* (Arias, 2016, p. 10), integrantes de estas generaciones encaran la misión de escarbar tanto entre los archivos institucionalizados como en aquellos cuyo espacio de circulación se vio confinado a la esfera íntima-familiar. Los procesos de dichas investigaciones les llevarían a no contentarse con el papel secundario de recolectores, depositarios o conservadores privilegiados; husmeando entre lo archivado, optarían por re-presentar artísticamente el material, intervenido y re-enunciado por sus voces e interpretaciones, es decir reconstruido (tal como apunta Hal Foster al definir el giro archivístico en el arte contemporáneo). Estay Stange formula una tipología para describir una serie de estrategias estéticas llevadas a cabo por las segundas generaciones mediante las que se articula lo que llama la *subjetivación del archivo*, es decir la intervención de un archivo por medio de su enunciación y recreación a partir de la inserción determinante de la primera persona narrativa.

Antes de analizar las dinámicas de las dolencias metafísicas borgeanas en el testimonio que nos ocupa, me detendré para presentar la tipología de las estrategias de subjetivación del archivo propuesta por Estay Stange en uno de sus artículos críticos que, en mi opinión, tiene la consistencia de establecer postulaciones teóricas aplicables más allá del contexto original en el que se desarrolla el análisis –que es lo que me propongo hacer en este trabajo–.⁸

Siguiendo a nuestra pensadora protagonista (tanto en el plano literario con su obra testimonial, como en el crítico-teórico con su producción como académica),⁹ la subjetivación del archivo –que tiene lugar en el marco del giro archivístico y del giro subjetivo– implica el posicionamiento de una voz autorial de quien, a la vez que se enuncia como tal, expone un archivo por esta misma entidad arcontiana (re)construido. Retomando el pensamiento derrideano, dicha voz narrativa no es anterior a la existencia o (re)domiciliación del archivo, sino que se constituye en el proceso mismo de archivación y enunciación. Subjetivar el archivo supone, entonces, un *yo* que se inserta a la vez que se autoconstruye identitariamente “como sujeto de una historia de la que en principio no se es parte” (Estay Stange, 2025). Este sujeto se arraiga autonombrándose voz enunciativa de una historia que en cierto modo lo excluye o precede sin por eso dejar de afectarlo y condicionarlo, y mientras lo hace también se inserta en un archivo que hasta entonces tampoco lo contiene.

La subjetivación del archivo da lugar a un nuevo archivo cuya materialidad coincide con la pieza artística producida y protagonizada por las segundas generaciones: es decir un *archivo*. Siguiendo la definición de Estay

Stange, entendemos por *artchivo* al archivo tomado en tanto obra de arte, el cual “se vuelve indisociable del meta archivo que exhibe tanto el proceso mismo de archivación como al sujeto que lo asume” (Estay Stange, 2025). Quien se posiciona como archivista deviene artista al asumirse enunciador del nuevo archivo intervenido y recreado, retomando invertidamente aquí la proposición de Foster de que los artistas del arte contemporáneo devienen archivistas en el proceso de archivación (Foster, 2016). En este desmembramiento del intrincado proceso de subjetivación resuena el primerísimo comienzo de *La resaca de la memoria*, donde el *yo* que narra se inserta como voz narradora de una historia no vivida –“Nada he vivido” (p. 7)–, pero constantemente y en detalle recordada, impresa en la identidad de quien, sumándose a las postas discursivas de la memoria, asume el rol de nuevo sujeto narrativo (auto)implicado: “todo lo he sentido” (p. 7). También aquí se expone la condición de enunciación-pirata o menardesca, en tanto el *yo* se presenta como impostora reproductora de las escrituras y los recuerdos ajenos.

Abarcando el amplio espectro de los trabajos de la posmemoria, incluyendo tanto a descendientes de víctimas y sobrevivientes como a descendientes de los victimarios, Estay Stange define y ejemplifica tres recurrentes estrategias interventoras del archivo. Dichas estrategias pueden hallarse diseminadas en las prolíficas producciones artísticas llevadas a cabo por las segundas generaciones de las posdictaduras chilena y argentina,¹⁰ caracterizándolas y diferenciándolas de las estrategias a las que ha recurrido la primera generación. Las tres categorías son: a. la enunciación enunciada, b. la recontextualización, c. la intervención del cuerpo. Lo fructífero de esta tipología es su plasticidad porosa, ya que no se trata de instancias que se presentan de forma aislada, sino que su funcionamiento permite encontrarlas de modos imbricados, superponiéndose entre ellas. La clasificación resulta teóricamente visionaria, generando la sensación de que siempre estuvo en estado de latencia, domiciliada en las obras en cuestión, incluso antes de haber sido por Estay Stange formulada (como un *depósito no calculado*, o pre-calculado –en otra vuelta al pensamiento derrideano–). Antes de desarrollar mi hipótesis de que la diagramación literaria de la prosa testimonial de Estay Stange materializa innovadoras modulaciones de la primera persona narrativa que permiten repensar los roles del *yo* en los relatos de memorias de las segundas generaciones de las posdictaduras argentina y chilena, puntualizaré ejemplos de cada categoría de la tipología, retomando algunas de las producciones artísticas seleccionas por Estay Stange.

- a. La enunciación enunciada o “*decir que se dice*”: entre los ejemplos que apelan a esta estrategia de subjetivación del archivo figuran dos obras de Albertina Carri. La primera es el monumental documental *Los rubios* (2003), que lleva al extremo procedimientos meta-archivísticos, poniendo en escena la exposición de la realización misma del film, haciendo visible el inicio derrideano del archivo, que reside menos en el producto final de la obra institucionalizada que en la pulsión de (re)inaugurar el proceso mismo de archivación. La otra obra de Carri es la videoinstalación *Punto impropio* (2015), donde las cartas escritas por la madre de la artista son recreadas desde el extrañamiento, volviendo audibles todos los signos de puntuación.
- b. La recontextualización o “*cita en estilo indirecto libre*”: Estay Stange retoma la obra fotográfica *Fotos tuyas* (2001-2002) de la artista argentina Inés Ulanovsky, donde se colocan fotos en blanco y negro de los desaparecidos en escenarios domésticos recreados por sus familiares. Un nuevo archivo se genera al relocalizar y resignificar “los retratos que en sí mismos constituyen un material de archivo [...] en una fotografía más amplia” (Estay Stange, 2025). A partir de una re-domiciliación del material archivado se genera un nuevo archivo, dejando en evidencia aquí la premisa derrideana de que un archivo nunca es un solo archivo para siempre constituido, sino un heterogéneo proceso de archivación en curso (Derrida, 2013 [1995]). Estay Stange contrasta el proyecto fotográfico de Ulanowsky con el uso de los retratos de

desaparecidos colgados en el pecho de los familiares en las manifestaciones de los organismos de derechos humanos, pero no por eso imbuidos en el cuerpo de quien los porta. Aquí el uso del archivo fotográfico apelaría, según Estay Stange, a “la cita en estilo directo”. En mi interpretación de esta categoría, en la condición de ser de la *recontextualización* reverbera lo que Derrida llamó *la iterabilidad de la marca*, describiendo la idea central de la reproductibilidad que señala que todo texto puede ser retomado y reproducido por fuera de su contexto original de enunciación. Y esta iterabilidad o repetición potencial desencadena el famoso *mal de archivo* donde conviven las pulsiones magnéticas que se repelen y atraen: almacenar y destruir. La reproductibilidad y la recontextualización del archivo –que a su vez generan un nuevo archivo propagando la naturaleza rizomática de la labor archivística ya apuntada por Foster (2016, p. 106)– revelan la posibilidad del archivo de devenir tanto génesis como apocalipsis del proceso (en curso) de la archivación.

- c. La intervención del cuerpo o la “*profundidad somática del artchivo*”: Estay Stange retoma la serie fotográfica *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) de la argentina Lucila Quieto, que invita a hijos que carecen de fotografías con sus madres o padres desaparecidos, a generar esa imagen imposible, insertándose como personajes en una fotografía de sus familiares proyectada sobre una pared, generando una nueva captura visual a partir de un documento del archivo íntimo. Veo aquí activadas algunas de las fronteras porosas de las categorías: en *Arqueología de la ausencia* la categoría de la *recontextualización* se da junto a la categoría de *la intervención cuerpo*. Se descontextualiza un archivo (la foto del álbum familiar) para relocalizarlo en una propuesta artística (la foto proyectada) que genera un nuevo artchivo (la nueva imagen imposible que incluye a los hijos imbuidos en la foto original), y esta recontextualización se da piel del sujeto-archivista-artista mediante.

La articulación de las estrategias de subjetivación en *La resaca de la memoria*

Si las obras mencionadas para ejemplificar el funcionamiento de las categorías de la tipología de Estay Stange representan el campo audiovisual, regreso de ahora en más a una forma más tradicional del testimonio escrito, recordando lo que Amaro Castro apuntó sobre las prácticas testimoniales audiovisuales chilenas y su adelanto al testimonio literario de descendientes de genocidas (Amaro Castro, 2025, p. 71). En la obra literaria testimonial *La resaca de la memoria* vemos en pleno funcionamiento las tres categorías descritas por Estay Stange mediante las que se subjetiva el archivo. Sin embargo, mi hipótesis es que la subjetivación conduce a un horizonte que trasciende el apuntado por Estay Stange al presentar su tipología: por un lado, respecto a la direccionalidad argumentativa que recorre los caminos que conducen desde lo íntimo a lo colectivo y viceversa, y por otro, en lo que concierne a la direccionalidad de la afiliación o desafluencia respecto a la generación precedente.

Para Estay Stange, en las obras de descendientes de víctimas y sobrevivientes, la direccionalidad más adoptada conduce desde el plano colectivo hacia el personal, mientras que en las producciones de descendientes de victimarios esta direccionalidad tiende a ser la opuesta, dado que el gesto de condena al criminal se inscribe en esta última dimensión” (Estay Stange, 2025). Lo no-categorizable del testimonio de Estay Stange es que, como argumentaré, sin desestimar el tono intimista característico del giro subjetivo, el sesgo es político en ambas instancias (la íntima y la colectiva).

Sobre la segunda direccionalidad mencionada, a pesar de la recurrencia a las tres principales estrategias retóricas de subjetivación que consolidan el sustrato enunciativo desde el que se erigen las obras de las segundas generaciones, Estay Stange encuentra dos voluntades opuestas que motivarían dichas creaciones artchivísticas

que bifurcan la rama de la posmemoria de los descendientes. En el plano de las obras de descendientes de víctimas y sobrevivientes, incluso en aquellas que enfatizan el tono de reproche hacia la generación progenitora, la subjetivación del archivo tendería hacia un consecutivo fortalecimiento de los vínculos filiales. Mientras que en la ramificación donde tienen lugar las obras más recientes de descendientes de victimarios que denuncian el accionar genocida de miembros familiares, la voluntad archivista tiende, en cambio, hacia un profundo deseo de desafiliación, con frecuencia explícitamente enunciado. En *La resaca* se plantean sin embargo variantes frente a esta direccionalidad que tiende, alternativamente, hacia la afiliación o la desafiliación.

En mi lectura, lo que trasciende en el gesto de *colectjetivar* la voz enunciativa es que ambas instancias (la íntima y la pública) pasan a volverse enunciables desde una politización que les es intrínseca. En *La resaca*, junto a la desestabilización de la tipología de las estrategias de subjetivación donde irrumpe la *colectjetivación* de la enunciación testimonial, también se desequilibran las tendencias generales de los horizontes que en las obras de las segundas generaciones conducen ya sea al fortalecimiento de la afiliación o hacia la desafiliación respecto a la primera generación, dependiendo la rama de descendencia de la posmemoria que se aborde.

El gran relato de una desafiliación heredada que se presenta en términos invertidos, es la sopesada decisión de Verónica de ir primero al encuentro de su prima (hija del “tío del que no se hablaba”, el Fanta), y luego del tío mismo, desafiando una prohibición paterna de llevar a cabo el contacto, sumando un halo de misterio al secreto familiar que se revela, sin embargo, sabido a voces y que refiere a la responsabilidad directa del Fanta en el secuestro, la tortura y el posterior exilio de la madre y el padre de la narradora. El Fanta, tío para Verónica hasta entonces desconocido, estuvo involucrado en “uno de los crímenes más brutales de la historia de Chile” (p. 157) y, como si fuera poco, actuó como portavoz de los genocidas condenados que, desde prisión, solicitan todo tipo de beneficios, entre ellos la liberación.

Avanzada la investigación archivística, la narradora se enfrenta a la encrucijada de decidir ir al encuentro de esta rama vedada de su árbol genealógico, u obedientemente negarla. Buscando argumentos que justifiquen la persistencia de su empresa, Verónica verbaliza sus razones asentadas en el ámbito de lo político, respaldadas por la teoría: “es importante conocer los mecanismos que condujeron a las personas como él a hacer lo que hicieron. Es Theodor Adorno quien lo dice: “Las raíces del crimen han de buscarse en los perpetradores” (p. 142). Pero hurgando en sus “motivaciones profundas [...] ni nobles ni heroicas” (p. 143), y hasta parodiando su exhortación solemne, confiesa avergonzada su deseo más íntimo: “este deseo que tengo... de saber, de entender... Una suerte de curiosidad malsana” (p. 143). Si lo políticamente correcto, según sus convicciones ideológicas, sería hacer a un lado el egocentrismo y actuar guiada por una moral que privilegia el beneficio colectivo antes que el personal, sus intentos de cumplir al pie de la letra con esta expectativa altruista se ven frustrados y al mismo tiempo respaldados por una integrante de la primera generación que en este contexto le hace de interlocutora. Desde el pedigrí de militante sobreviviente, el personaje de la compañera H enuncia en voz alta el argumento que Verónica buscaba sostener: “Lo haces antes que nada porque quieres y no porque debes hacerlo [...]. Es la historia de tu familia, te concierne también” (p. 143). A su vez, este pasaje pone en entredicho la direccionalidad que tiende a conducir, en las obras de las segundas generaciones, desde el ámbito político a lo íntimo o viceversa, volviendo ambas instancias permeables, donde el orden de aparición se revela intercambiable, y donde lo íntimo se descubre intrínsecamente politizado.

Una de las preguntas que se formula la narradora en el preámbulo de su decisión íntima-política, y que determinaría la naturaleza de semejante cita a ciegas, es sobre “cómo lidiaría [la prima] con nuestro apellido, si sería para ti un lastre o una insignia” (p. 129). Contra toda predicción imaginada por Verónica, la hija del victimario condena “sin concesiones” (p. 131) los crímenes de lesa humanidad cometidos por su padre –el tío

de la narradora– a pesar de mantener con él una relación afectiva (expresión material de las *zonas paradójicas* por Estay Stange conceptualizadas). El encuentro con la prima desestabiliza la desafluencia impuesta, dando lugar a un nuevo tipo de afluencia íntima y política también incalculable: el afecto entre ambas: “La hija de la víctima quiere proteger a la hija de victimario. Nunca se ha visto algo semejante. Pero esta es nuestra historia” (p. 136).

La intervención del cuerpo

Empezaré por analizar el funcionamiento de la tercera categoría de la tipología ya que desde el título se evoca, literal y metafóricamente, la intervención del cuerpo en los archivos de la memoria. En *La resaca*, el cuerpo se describe marcado por experiencias ajenas incorporadas al material autobiográfico, causando la tensión identitaria de una “niñita centenaria” (p. 54) quien se siente a la vez “joven y vieja” (p. 10). Un cuerpo cuya resaca es fruto de una borrachera tan íntima como colectiva: “como al día siguiente de una borrachera, a la vuelta de una historia –de una Historia– tan tormentosa, es inevitable amanecer (o nacer o crecer) con <<resaca>>” (pp. 10-11). Un cuerpo que “habiendo cometido excesos etílicos” vomita hasta que descubre “que escribir era otro modo de vomitar, escupir, transpirar, llorar o sangrar la Historia” (p. 12). Y muchos de estos fluidos corporales, entre otros, son retomados a partir de narraciones de experiencias íntimas donde la narradora expresa su anhelada pretensión de querer volverse soporte de los relatos del trauma legado que la define.

En una de las subdivisiones de la ‘Primera Parte’ (titulada “En la piel”) tienen lugar distintas corporeizaciones de los relatos maternos que revelan la profundidad somática del archivo. Según la narradora las define, se trata de “experiencias de otros [...] pero absorbidas con tanta avidez por *yo-esponja* que acabaron fusionándose con ella” (p.43): poética verbalización de la posmemoria, ya descrita por Marianne Hirsch como la “testimoniada por quienes no estuvieron allí para vivirla, pero sin embargo recibieron sus efectos, tardíamente, a través de narrativas, acciones, y síntomas de la generación previa” (2012, p. 82).¹¹

La puesta en escena del cuerpo puede figurar tanto inmiscuido dentro del archivo (como en el proyecto *Arqueología de la ausencia*), como convertido en el soporte que lo vehiculiza. Al presentar esta categoría, uno de los ejemplos que analiza Estay Stange son los tatuajes, un *leitmotiv* recurrente en obras de las segundas generaciones: “no todo tatuaje es material de archivo, pero a partir del momento en que se lo exhibe y se lo efectúa relacionándolo directamente con la memoria personal y colectiva, tiende a adquirir tal estatuto” (Estay Stange, 2025). En *La resaca*, Verónica también se tatúa: “buscó una imagen significativa entre todas aquellas que <<duelen>> para tatuársela en la piel. Esa herida autoinfligida habría de permitirle [...] sentir como suyo un cuerpo transformado en el soporte de relatos ajenos, circunscribiendo así un dolor que, sin anclaje, parecía estar en todos lados” (p. 64). La imagen elegida para imprimirse en la piel refiere al cuerpo de la madre, o más bien a una interpretación de la hija sobre un detalle cosmético de la bijoutería de la madre: un collar con una luna creciente y una estrella “sobre el que la hija proyectó las emociones vinculadas al exilio en sus diversas facetas” (p. 64). Hirsch, analizando las particularidades de las transferencias corporales de memorias traumáticas específicamente en el caso de las hijas con sus madres (y advirtiendo el funcionamiento de las expectativas culturales de género),¹² apunta que el tatuaje en las posgeneraciones responde a una pulsión ambivalente de la hija de querer ser marcada como intento por reencarnar el trauma materno, donde las fuerzas en tensión revelan en la marca que inscribe el tatuaje tanto “el deseo y la vacilación, la necesidad y la imposibilidad de recibir la experiencia corporal del trauma” materno (Hirsch, 2012, p. 81).

En *La resaca*, seguido a este intento de corporeización del trauma materno del exilio, se revela la esfera de imposibilidad, ya que el dibujo termina identificándose, accidentalmente, como símbolo irrelevante en la historia de desarraigo que se busca reencarnar: “Nada tenía que ver con Turquía [...], se percató de esa coincidencia demasiado tarde” (p. 64). Entre la necesidad y la imposibilidad de reencarnación del trauma figuran en *La resaca* otros fracasos somáticos, tanto accidentados (como en el caso del tatuaje), como voluntarios.

La narradora, hija de exiliados políticos “sobrevivientes de la prisión y la tortura” (p. 8), desde su infancia mama el relato materno de determinados recuerdos del trauma: “*Lo que se hablaba* era en realidad lo que hablaba su madre [...] que por un acuerdo implícito o explícito con el padre, había asumido la responsabilidad de la transmisión de ese duro pasado que era conveniente revelar a los hijos desde pequeños” (p. 9). Sobre los tiempos de su madre en el campo, se le transfiere a la niña-adolescente la memoria de *actos de resistencia a pequeña escala*, retomando aquí el concepto de “virtudes cotidianas” –que Pilar Calveiro retoma a su vez de Todorov–. Según Calveiro, esas expresiones de valentía personal “se practicaron en forma constante y fueron la base de la subsistencia de la mayoría de los sobrevivientes, que multiplicó su fuerza física, psíquica y espiritual” (Calveiro, 1998, p. 131). Entre los innumerables ejercicios de la crueldad ejercida por el poder concentracionario, uno de los mandatos en apariencia no dañino era aburrirse, prohibiéndose la ocupación del tiempo en cualquier actividad creativa-subversiva. Frente a este mandato, la madre de Verónica resistía silenciosamente cuando “deshilachaba las sábanas y tejía trenzas para no volverse loca” (p. 48). La magnitud de este, en apariencia minúsculo, gesto de resistencia se hace patente al retomar a Calveiro: “La supervivencia hubiera sido sencillamente imposible sin la circulación de estas virtudes cotidianas” (pp. 132-133). Verónica describe estas micro-resistencias de su madre como “pequeñas revueltas” (p. 48), mientras Calveiro apunta que estas acciones individuales rechazaban el orden concentracionario no mediante la fuga real del campo, pero sí resistiendo dentro de él (p. 131). Mariela Peller, analizando testimonios de hijas de madres asesinadas o desaparecidas en dictadura, apunta este carácter menos épico de sus relatos (Peller, 2023, p. 165), que permite desandar narrativas hegemónicas-masculinas sobre la militancia de los setenta.

En la vida fuera del campo, el pequeño acto resistente se revive como disparador de memorias del trauma y la tortura: “cuando [la madre] vio a una de sus hermanas peinar con trenzas a su sobrina, empezó a gritar rogándole que parara porque le resultaba insoportable” (p. 48). Cuando la hija hereda postergadamente esta memoria materna, cae en la cuenta de que muchas veces le había pedido a su madre que así la peinara (p. 48), replicando su condición de *rezagada*.¹³ La recorporeización accidental de una memoria materna en el cuerpo de la hija constatan lo que Hirsch describió como la necesidad y la imposibilidad de incorporación del trauma materno.

Otro de los actos de rebeldía de la madre narrado a la hija era “cuando se acostaba en la cama al revés, con los pies en la cabecera, transgrediendo las normas del buen dormir” (p. 48). La transferencia de esta memoria del campo se reencarna primero de modo inconsciente en la hija, al adoptar esta posición después de la muerte del abuelo. Al encontrar a la hija subversivamente acostada, su madre le transfiere memorias del campo. Verónica, primero –en un intento de honrar el gesto de resistencia de la madre– decide que dormir al revés debe reservarse para grandes ocasiones de tristeza. Sin embargo, vemos un desliz de esta auto-imposición de respeto por el dolor de su madre: “descubrió que, al abrir una perspectiva distinta sobre el mundo, acostarse al revés ayudaba a combatir el insomnio provocado por asuntos más triviales” (p. 49). La necesidad de recorporeizar el dolor de la madre colisiona con los constantes impedimentos por alcanzar ese ofrecimiento del cuerpo propio como soporte del dolor ajeno heredado.

Las puestas del cuerpo de la narradora se dan también en lo que Verónica llama “sueños somáticos” y “ficciones de la piel”. Mientras duerme, la hija recorre los oscuros pasillos del campo y llega a la habitación de su madre, donde la encuentra: “tumbada, pero de repente ya no es ella: es *yo* quien ha tomado su lugar” (p. 54). La intervención se da aquí por una suplantación psíquica donde el cuerpo de la madre se reemplaza por el cuerpo propio.

La corporeización también se extiende al plano somático en el relato del padecimiento de una parálisis facial disparada en la adolescencia por “un pasado que en parte desconocía, pero que estaba impregnado en su piel y, filtrándose hasta las capas más profundas, se había mezclado con su sangre” (p. 56). Ese pasado que corre por el torrente sanguíneo –“por sus venas y arterias corrían fragmentos microscópicos de la memoria” (p. 56)–, en la edad adulta, adopta el cuadro clínico de una rinofaringitis que condecora los viajes en cada ‘retorno prestado’ a Chile (digo –dice Verónica– ‘retorno prestado’ porque la narradora nace en el exilio de sus padres en México). La pérdida de la voz es así narrada: “Era evidente: algo había atascado en su garganta. Inflamaciones, tos, secreciones, <<mocos de la memoria>> [...] que *yo* curaba con ponches y té de limón, tratando de reducir su consumo de cigarros y de <<crímenesdelesahumanidad>>” (p. 60). Todas las somatizaciones de dolores ajenos, voluntarias o accidentales (los sueños somáticos, las enfermedades manifestadas en cuadros clínicos, el dolor autoinflingido por el tatuaje), en la narración testimonial anteceden a la articulación discursiva de la memoria. Lo somático se localiza aquí en una faceta anterior al lenguaje escriturario, ya no corporal. Lo que una vez fue “voz extinguida”, encuentra su curso en la enunciación testimonial que produce un efecto paliativo, una salida de la resaca colectiva: “Desaparecieron las inflamaciones, las parálisis, los estreñimientos, las congestiones. Por fin, alivio” (p. 66).

Las recontextualizaciones del exilio-de-segunda-mano

Como la identidad discursiva de Verónica-narradora (que se presenta compuesta por los relatos de otros y otras), la experiencia del exilio también se recibe de modo rezagado y se describe como “distinta a la de los exiliados de primera mano [...] No habiendo conocido el país del cual, paradójicamente, se sentía despojada, la carencia se redoblada por la falta de su fuente misma” (p. 40). Sin embargo, o precisamente a partir de ese doble despojo terrenal de desconocer la tierra que se ha perdido, para la narradora el exilio define su condición de existencia. El testimonio *La resaca de la memoria* puede tomarse como un intento por dimensionar, aprehender y reconstruir esa experiencia del destierro ajeno y propio: “imposible retornar adonde nunca se ha estado, ni re-conocer algo que no se conoció” (p. 41). Los horizontes de imposibilidad que la inhabilitan a ella a recibir el heroico título de exiliada no la desalientan a intentar capturar y nombrar ese exilio-de-otres enraizado en sus entrañas.

En *La resaca* cada reconstrucción, simbólica y material, de la experiencia del exilio tiene lugar por medio de recontextualizaciones (o citas libres) que recurren a “situaciones originales [...] que había escuchado, a las sensaciones que despertaban los viejos objetos guardados por años en las maletas, a los sueños que la acompañaban o la acosaban, y a la imaginación, capaz de constituirlo todo <<como si>> fuera real” (p. 40).

Uno de los intentos de definición del exilio, para realizarse, recontextualiza un discurso sobre el exilio de un miembro de la auténtica generación exiliada-de-primera-mano. Se trata del pronunciado en México por el argentino Raúl Dorra, profesor de la narradora, a quien también llama “padre intelectual” (p. 39). En *La resaca* se incluye una cita en estilo bastante directo del discurso de Dorra, agregando incluso una nota al pie con la referencia bibliográfica para localizar la fuente original—práctica frecuente en el texto. Digo ‘bastante directo’ porque se trata de breves fragmentos seleccionados e hilvanados por la voz narradora que sutilmente los

interviene, haciéndonos dudar por momentos si se trata de una cita literal o de una cita parafraseada por su nueva enunciadora: “El exilio, aun afortunado –afirmaba– [...]” (p. 39). Si primero se nos ofrece la cita en estilo semi-directo, se conserva en esta instancia de enunciación la referencia autorial: por el uso de las comillas angulares sabemos que, en parte, se trata de las palabras exactas de Dorra. Las siguientes referencias que recontextualizan ese discurso van perdiendo progresivamente su marca autorial original. Aunque conservan el símbolo gramatical del comillado, reaparecen párrafos después enhebradas libremente entre las reflexiones de la voz-narradora: “Si <<el exilio es un juego de semejanzas y diferencias>>, las semejanzas en este caso emanaban de un núcleo vacío” (p. 40). Para definir literariamente su exilio-de-segunda-mano se apela, de modo indirecto libre, a recontextualizaciones de las definiciones poéticas de quienes sí lo vivieron de primera mano.

En esta receta de aprehensión del exilio, otra instancia indispensable en la narrativa testimonial de Estay Stange es la intervención del cuerpo y la mente. Analizaré, en conjunto con la categoría de las re-actualizaciones artísticas de la experiencia del destierro, la categoría de *la intervención del cuerpo*.

La voz narradora describe como *rituales* a los modos de comunicación por ella inventados (o recreados) donde lo que se recontextualiza es el modo convencional de comunicación elegido por quienes sí vivieron de primera mano el exilio, entre otros pesares colectivos. Si la madre y el padre mantenían su lazo afectivo con los familiares que quedaron en la añorada tierra chilena mediante cartas-casetes (preciado objeto del archivo intimista hartamente retomado en obras de las segundas generaciones)¹⁴ y cartas escritas, la narradora desarrolla sus propios modos de comunicación para conectarse sin intermediarios con sus familiares en el país en cuya bandera flamea “una estrella –una sola, sobre fondo azul– que indicaba el camino a seguir” (p. 22). El primero de esos esotéricos modos de comunicación actualiza métodos de correspondencia que prescindían de la lenta oficina de correo. El proceso consistía en soplar flores dientes de león –de las cuales se detalla la particularidad botánica de producir semillas “denominadas diásporas, destinadas a propagarse con el viento” (p. 34)– para que sus cartas-pensamiento llegaran hasta las personas “que tanto amaba sin siquiera conocerlas” (p. 35).

El inicio del segundo de los rituales responde a un deslizamiento semántico de una tradición escolar que proponía al alumnado contactar anualmente a Papa Noel, globo de helio mediante, atando a este dispositivo volador la famosa carta. Siguiendo el razonamiento lógico de que “si ese procedimiento era eficaz en el caso de Papa Noel, seguramente debía serlo en el de otros destinatarios” (p. 35) que incluso estaban más cerca. Los modos de comunicación (que hablan del cuidado y mantenimiento de los lazos afectivos desde el destierro) de la generación exiliada-de-primera-mano se recontextualizan de modo indirecto en la prosa testimonial de Verónica, auténtica “rezagada utopista”, según ella misma se nombra. Llega tarde al tren de la Historia, sí, pero eso no la desalienta a soñar usurpadores modos de subirse, o incluso a soñarse desde siempre a bordo.

Al archivo afectivo de las cartas (físicas y espirituales) enviadas a familiares en Chile, se le suma unpreciado archivo de “documentos administrativos” compuesto por “pasaportes, cédulas de identidad, formas migratorias, permisos de residencia” (p. 27) que permitían que la estadía (indefinidamente prolongada) en tierra mexicana conservara el estatus de legal. Verónica, nacida en el exilio en México, se lamenta porque su pasaporte no es igual al rojo chileno del de sus padres. La narradora sabe que su madre “había intentado conseguirle un pasaporte rojo vivo como el suyo” (p. 27). Este gesto –que retomando a Calveiro, se puede identificar como virtud cotidiana ya no del campo, sino del exilio– se narra impedido por un funcionario de los tiempos de Pinochet que “rompió en pedacitos [el acta de nacimiento] ante los atónitos ojos de la madre, negándose a conceder la nacionalidad a ese bebé que, como tantos otros, era portador de la semilla del comunismo” (p. 27). La narradora, ya adulta y en democracia, toma el asunto en manos convocando a llevar a cabo el trámite de nacionalización “a sus primos, su hermano y todos los bastardos *pseudochilenos portadores de*

la semilla del comunismo que andaban por los alrededores” (pp. 27-28). Esta convocatoria actualiza el acto virtuoso del exilio de la madre después del nacimiento de la narradora en México. Se recontextualiza el accionar virtuoso abarcando también el plano colectivo, ya que la convocatoria se extiende por fuera del núcleo familiar y es vivida como una verdadera jugada política: “Aunque solo dos personas acudieron a su llamado, *yo* lo vivió como un acto político de resistencia” (p. 28). La recontextualización, en tanto intento de incorporación de la experiencia heredada del exilio, como la re-corporeización del trauma también se enfrenta aquí a los horizontes de la imposibilidad de aprehensión. Cuando la narradora logra conseguir el pasaporte chileno, éste ya no es idéntico al que fue ansiado en la infancia, el glamoroso librito rojo-vivo de sus padres porque, entretanto, “la administración había optado por el burdeos” (p. 28).

El asunto de los documentos administrativos que se conservan en un cofre de tesoros conlleva una puesta en escena del cuerpo de la posmemoria cuando la narradora “se volvió extranjera de verdad” (p. 28). Como estudiante en Francia, acude a las oficinas para renovar sus documentos y ‘revive’ una experiencia de la madre: “descubrió intacta una angustia que no era suya sino de alguien más” (p. 28). La actitud altiva del funcionario en plena ostentación de su autoridad “le recordaba inevitablemente al funcionario chileno de la embajada que rompió el acta de nacimiento” (p. 28). El relato materno se narra incorporado al punto de que su posterior vivencia se experimenta como repetición, como recuerdo en sí mismo.

Las recontextualizaciones como *empresas menardescas*

Vuelvo al concepto derrideano de la *iterabilidad de la marca* para analizar lo ambicioso y de antemano condenado al fracaso de los procesos de repetición de un texto fuera del contexto original de enunciación. En el camino por “encontrar las palabras para escribir una historia que fuera solamente suya” (p. 67), la narradora enumera algunas facetas previas a esa instancia que le atribuiría auténticos derechos de autoría. Para hacerlo, introduce el concepto de plagio como creación a partir del cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”:

La <<admirable ambición>> de Ménard no era ni copiar ni transcribir la novela de Cervantes, sino recrearla tal cual, justificando la necesidad de cada palabra a partir de su propia experiencia, de modo que la <<nueva versión>> (en sentido estricto, idéntica a la original) fuera el resultado de una teleología implacable. Apoteosis de un <<plagio>> que [...] a los ojos tanto del (re)escritor como del lector no sería ya un plagio (p. 68).

Dos anécdotas autobiográficas (de la niñez y la juventud) son narradas en *La resaca* como empresas menardescas, “no en la escritura sino en la vida” (p. 68), donde la protagonista se propone reencarnar la “historia del activismo y la resistencia, interpretando el personaje de la militante comprometida” (p. 68). La primera anécdota reconstruye el relato de la respuesta a una trillada pregunta que como adultos seguimos formulando a las infancias: *¿qué querés ser cuando seas grande?*. Mientras que las profesiones más cotizadas por los pares eran las de “<<arquitecto>>, <<médico>> y hasta <<escritor>>” (p. 69), Verónica no titubea al afirmar su “guerrillera” bajo la causa de ofrecer la vida misma por cada uno de sus compañeros de escuela, “como si la vida pudiera darse varias veces” (p. 69). El gesto de valentía infantil se hace trizas frente a un público que “no entendía una sola palabra de esos temas y que, por su falta de conciencia política, hacían la empresa menardesca aún más solitaria, penosa e improbable” (p. 69). La segunda anécdota evoca la persistencia del deseo de ejercer la militancia durante su juventud universitaria –“llena de ímpetu y coraje revolucionario”

(p. 71)–, y la imposibilidad de alcanzarlo, narrando el fracaso de una convocatoria a una manifestación estudiantil por Verónica organizada.

Si estas anécdotas se identifican explícitamente como empresas menardescas en el plano donde la vida propia se presenta como plagio de una historia anterior por alguien protagonizada, escrita y firmada (por la madre, el padre y otros militantes-referentes en el exilio), me interesa apuntar una empresa más de este tipo, ya no en el plano de la vida sino en el escriturario. Se trata de la gran empresa menardesca implícita y central en la pieza que nos ocupa.

Además de la estrategia de presentar material del archivo familiar en un nuevo contexto, el *artchivo* literario creado –es decir *La resaca de la memoria*– está compuesto por una constante reaparición de palabras y frases. Fórmulas ya pronunciadas por distintos personajes, o retomadas del archivo de la *comunidad cultural* de los hijos (Basile, 2019) –donde se citan documentales, libros testimoniales, periodísticos, ficcionales–, y otras dichas por la misma narradora, que cobran el estatus de *leitmotivs* o mantras que Verónica adopta y se repite (o nos repite), y que irrumpen en contextos distintos al que fueron presentados la primera vez, convirtiendo el plagio en creación (no en la vida, sino en la escritura). Por ejemplo, la exclamación ‘*Diablos*’ que suele interrumpir sensiblemente la secuencia esperada de un párrafo, determinando una nueva direccionalidad afectiva. Otra de los mantras dicta: “uno no traiciona por lo que siente” (p. 144), y se presenta primero en boca de la militante sobreviviente a la tortura que ha entrevistado posteriormente a su torturador, la compañera H. Y reaparece luego, en *itálicas* y comillas angulares la segunda vez (p. 161), en el relato del encuentro de la narradora con “*el tío del que no se hablaba*”, otra fórmula hartó citada en *La resaca*. Estas frases, que retornan en la escritura de la obra testimonial reverberan los ritmos de la posmemoria, incitando a quien está leyendo a recordar lo no-vivido, pero anteriormente sí-leído. El texto en su totalidad se convierte en una verdadera caja de resonancias donde el indigno carácter de plagio, implícito en el concepto de la *iterabilidad de la marca*, se exhibe desde el esplendor que le imprime la presente creación artística.

Laberintos rizomáticos de la enunciación testimonial

Es el turno de abordar la primera categoría de la tipología de Estay Stange, *la enunciación enunciada*. Desde el comienzo de *La resaca*, Verónica afirma que de todo lo que contará, nada ha vivido. El asunto de las problemáticas del decir alude a una ambivalencia intrínseca a las segundas generaciones: estrictamente hablando, nada tienen para decir sobre el principal asunto del que les interesa hablar. Y sin embargo, no hacen más que decir, e incluso trascienden la posibilidad misma de ese decir, diciendo que dicen.

En América Latina se han usado distintas denominaciones para estas segundas generaciones –‘Generación Hijes’ es una de estas (Añón Suárez y Forcinito, 2023)–. En cuanto a sus memorias, la ‘posmemoria’, término acuñado por Marianne Hirsch, fue uno de los conceptos más difundidos y también más controversiales por haber sido trasplantado desde los estudios sobre transmisiones generacionales del Holocausto. Mariana Eva Pérez fue una de las primeras en señalar las problemáticas de esta importación académica, subrayando que muchos de quienes son etiquetados “hijos de desaparecidos” no solo heredaron memorias, sino que fueron víctimas directas de secuestros, detenciones, torturas, abusos sexuales o incluso asesinatos (Pérez, 2013, p. 9). Esta línea es retomada por Mariana Achugar, para el caso uruguayo, reconociendo estas identidades no sólo como sujetos de la posmemoria sino como “agentes mnemónicos” (Achugar, 2023, p. 106), es decir, individuos que fueron afectados directamente por la dictadura siendo niños. Surge aquí la cuestión de la posición subalterna desde la que se articulan las voces de niños afectadas por el terrorismo de Estado. Esa condición de subalternidad es, en muchas obras de esta generación, transformada mediante una estrategia estética de

resistencia y puede verse, por ejemplo, en las voces infantiles-juveniles narradoras de *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba; *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles; *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra; *Señales de nosotros* (2023) de Lina Meruane. La lectura de la voz infantil como subalterna es propuesta en *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, donde la investigadora y escritora chilena Andrea Jeftanovic retoma a Josefina Ludmer y sus reflexiones sobre Sor Juana, en particular el “doble gesto” de asumir el lugar subalterno para, desde allí, desplegar sus tretas narrativas en tanto técnicas estéticas y políticas de resistencia (Jeftanovic, 2011, p. 13).

La proliferación de obras producidas por integrantes de la Generación Hijes,¹⁵ junto a los múltiples trabajos críticos que las abordan, son la fehaciente prueba de que, en efecto, mucho tenían para decir. Entre las motivaciones del *querer-decir* pueden registrarse distintos móviles. Hay quienes *dicen* para confirmar la propia existencia. Siguiendo a Estay Stange, la consolidación de la primera persona en el acto enunciativo *artchivístico* responde a una necesidad de (auto)validar la identidad personal, para poder afirmar “aquí estoy”, “no me olvides” (2025). Otro de los móviles enunciativos, apuntado por Laura Alcoba en el prólogo de *La casa de los conejos* (2007), ha sido el de decir para intentar olvidar lo que duele recordar. A los anteriores, la narradora de *La resaca* suma uno: decir para sobrevivir: “Ahora, lector, que todo lo sabes -o casi todo-, ahora que *yo* ha dicho lo que tenía que decir, ha pasado la resaca y, con ella, el tiempo de sobrevivir” (p. 205).

La cuestión del decir, del buscar lo que se quiere decir, y del cómo decir lo que se ha encontrado para decir, articula todo el testimonio literario de Estay Stange. Si la ‘Primera Parte’ de la obra se dedica a la narración somática de las “herencias de la dictadura” (como se subtitula la obra), la instancia que le sigue narra los procesos que la convierten en “la “fisgona que nadie querría tener en su entorno” (p. 75):

Curiosa, en busca de explicaciones y material para inventarse un relato propio, *yo* quiso saber si otras personas padecían esos síntomas (...) de <<posmemoria>>. *Yo* le preguntó a la gente, fue a entrevistar a la hija o al hijo de tal o cual, vio decenas de documentales y reportajes, leyó testimonios, novelas, cuentos, poemas. Hizo traer cajas repletas de testimonios desde el otro lado del mundo (p. 11).

Después de esta instancia de investigación archivista animada por el deseo íntimo de revelar un secreto familiar de alcances colectivos –encapsulado en la fórmula de “*el tío del que no se hablaba*”–, la ‘Segunda Parte’ se sumerge en los laberintos de la meta-enunciación, es decir de *la enunciación enunciada*. En medio de búsquedas que llevan a la narradora a hurgar entre archivos, va ganando terreno una pulsión compulsiva por decir: “tosiendo, con una voz completamente quebrada, le habló del asunto a los amigos y conocidos de sus amigos, y también al panadero, al farmaceuta, a la conserje del edificio donde se alojaba, a la vecina del frente, al testigo de Jehová que llamó una tarde a su puerta, al vendedor de periódicos, al técnico que vino a reparar la conexión de Internet, al plomero” (p. 120). En la línea temporal del relato, semejante verborragia desembocará en la instancia de escritura –“entre bloqueos y logorreas incontenibles, omisiones involuntarias y repeticiones obsesivas, huecos muy profundos y protuberancias muy prominentes, el relato comenzó a tomar forma” (p. 96)–, aunque como lectoras y lectores reconocemos que dicha instancia se inaugura en verdad desde la primera línea y no en la página noventa y seis. El final de la ‘Primera Parte’ concluye con una exposición de los pasadizos enunciativos. Después de la narradora haber conseguido “despren[der] de nuestra piel las reminiscencias de una memoria en retirada [...] se plantearía inevitablemente la cuestión del decir: ¿Qué? / ¿A quién? / ¿Para qué? / ¿Con qué derecho? / ¿Con que palabras...? / De cualquier modo, nada tengo que decir. / -O casi nada-” (p. 87).

“Yo es también ellos”

La temática de la enunciación enunciada y los laberintos del decir desembocan en la precursora voz testimonial hilvanada en *La resaca* que, al narrar, no solo no condena al ocaso la emergencia de otras voces, sino que brinda amparo y alienta futuras postas discursivas, revelándose ella misma compuesta por una serie de *yoes* cuyos relatos ajenos le son, a la vez, tan propios. “Yo es también ellos. Y tú, ustedes, nosotros. Aunque nada hemos vivido, tenemos mil años de recuerdos” (p. 13). Se trata de un *yo*-narrativo que se describe compuesto “no solo [de] otro [...] sino [de] tantos otros que para hablar de *yo* hubiera que remontarse hacia mucho antes de su nacimiento y evocar lugares que *yo* apenas conoce, que él o ella no conoce, y que él o ella nunca conocerá” (p. 8). Este es el primer desdoblamiento que introduce y define el rasgo que caracteriza a la *yo*-enunciadora durante casi la totalidad de la obra.

Si, como ya comenté, Estay Stange describe su ubicación entre los pedigríes de la posmemoria como perteneciente a la generación de rezagados de la Historia, en *La resaca* la implosión de la voz testimonial surge como remiendo literario mediante el que se reescribe esa desigual repartija histórica, evitando esta vez la repercusión del primer gesto narrativo excluyente. La implosión literaria de la primera persona narrativa, mediante su *clivaje* estético que da cuenta de la *zona paradójica* desde la que se enuncia, desplaza la concordancia a la tercera persona gramatical –“yo siempre tuvo” (p. 8), en vez de ‘yo siempre tuve’–, y se articula como modo de supervivencia al padecimiento del mal del Aleph:

En noches de insomnio, muy preocupada por cuestiones epistemológicas o muy neurótica, *yo* creyó descubrir el Aleph no en un sótano, sino entre las sábanas de su cama [...] Un problema en particular comenzó a perturbarla, semejante al que se planteó Borges, saturado también de fragmentos, cuando intentó describir el Aleph: el hecho de que, al abordar cualquier tema, la perspectiva adoptada por el investigador o escritor implica de modo inevitable la exclusión de otras perspectivas posibles, igualmente importantes y legítimas. Lo mismo ocurre con la narración: contar algo desde el punto de vista de un personaje exige suspender o incluso anular el de los demás, ya sean protagonistas, antagonistas o figurantes (p. 58).

Semejante aflicción íntima-universal conduce de vuelta a la subjetivación que tiene lugar en la enunciación en primera persona. La identidad narradora testimonial desestabiliza cualquier estatismo en un nuevo formato que concibe la coexistencia de lo antagonico: es mujer y niña, es hija y nieta de exiliados, también hija de sobrevivientes a la tortura, y *diablos* sobrina de victimario.

La particularísima y por demás compleja obra testimonial de Estay Stange, cuya voz enunciativa se escurre, ¿adrede?, a los intentos de categorizarla, incluso apelando a la misma categorización por Estay Stange posteriormente propuesta (y en este trabajo resumidamente presentada), se torna decible al canalizar dolencias somáticas derivadas de los borgeanos males del Aleph y de Pierre Menard que condicionan y posibilitan la articulación de una voz testimonial por medio de la diagramación de una primera persona narrativa que repliega, a la vez que despliega, su lugar de enunciación protagónico. Resacas colectivas mediante, desde la múltiple-primer persona testimonial que hilvana Estay Stange nos llega el murmullo de múltiples *alephes*, entre los cuales cabe espacio incluso para identificar uno propio.

Referencias

- Achugar, M. (2023). Mirando con otros ojos: memoria, justicia y cine en un filme uruguayo. En C. Añón Suárez & A. Forcinito (Eds.), *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina, Hispanics Issues*, 30, 104-124. <https://conservancy.umn.edu/items/7fa4d4ff-ceb9-466d-b352-14b4b87624f5>
- Agamben, G. (2009). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-Textos.
- Alcoba, L. (2021). *Trilogía de la casa de los conejos*. Casa aleatoria de pingüinos.
- Amaro Castro, L. (2025). Los nuevos relatos de las hijas, a cincuenta años del golpe militar chileno. *Rassegna iberistica*, 48(123), 63-80. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/riviste/rassegna-iberistica/2025/123/los-nuevos-relatos-de-las-hijas-a-50-anos-del-golpe/>
- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Casa aleatoria de pingüinos.
- Añón Suárez, C. (2023). En caída libre: Lola Arias y otras performances futuristas de la generación posdictadura. En C. Añón Suárez & A. Forcinito (Eds.), *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina, Hispanics Issues*, 30, 219-239. <https://conservancy.umn.edu/server/api/core/bitstreams/4b8bec1e-57ff-437a-b030-a320c032866e/content>
- Añón Suárez, C. (2024). *Cuentan las pibas: Narrativas infanto-juveniles de la generación posdictadura en Argentina*. Editorial A Contracorriente.
- Añón Suárez, C. y Forcinito, A. (Eds.). (2023). *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina. Hispanics Issues*, 30. <https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online/generacion-hijes-memoria-posdictadura-y-posconflicto-en-america-latina>
- Basile, T. (2019). *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim.
- Basile, T. (2024). *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina: de la Revolución a los Derechos Humanos*. CLACSO.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- Carri, A. (Dir.). (2003). *Los rubios* [Película]. Películas de Primer Plano; Las mujeres hacen películas.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- Derrida, J. (2013 [1995]). Archivo y borrador (A. Viollaz & A. Gerbaudo, Trans.). En G. Goldchuk & M. Pené (Comps.), *Palabras de archivo* (pp. 205-233). Editorial de la Universidad Nacional del Litoral-CRLA-Archivos.
- Estay Stange, V. (2019). Posfascio. El desgarramiento en la palabra. En C. Bartalini y V. Estay Stange, (Eds.). *Colectivo Historias Desobedientes, Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* (pp. 189-222). Editorial Marea.
- Estay Stange, V. y Bartalini, C. (Eds.). (2020). *Nosotrxs, Historias desobedientes. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Ediciones AMP.

- Estay Stange, V. (2022). *Desobediencia de Vida. Familiares de Genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Chirimbote.
- Estay Stange, V. (2023a). “No fue tan así...”: memoria transgeneracional y zonas paradójicas. En C. Añón Suárez & A. Forcinito (Eds.), *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina, Hispanics Issues*, 30, 50-67. <https://conservancy.umn.edu/items/f0ddf5a1-790e-4b9f-81da-eb659202d3ea>
- Estay Stange, V. (2023b). *La resaca de la memoria*. LOM Ediciones.
- Estay Stange, V. (2024a). La desobediencia en femenino: por la memoria, la verdad y la justicia. *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 21(2), 105-126. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2432>
- Estay Stange, V. (2024b). *De Papudo al infierno: autobiografía de Andrés Valenzuela Morales*. LOM Ediciones.
- Estay Stange, V. (2025). “Para que no me olvides”: marcas de la subjetividad en los archivos de la segunda generación. En T. Basile, A. Raina y F. Larralde Armas (Eds.), *Archivos*. CLACSO- Editorial de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Forcinito, A. (2012). *Los umbrales del testimonio: entre las narraciones de los sobrevivientes y las señales de la posdictadura*. Iberoamericana.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo (C. Qualina, Trad.). *Nimio*, (3), 102-125. <https://files.core.ac.uk/download/pdf/301073244.pdf>
- Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón y Traficantes de Sueños.
- Hirsch, M. (2012). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Columbia University Press.
- Jeftanovic, A. (2011). *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Cuarto Propio.
- Kalinec, A. (2021). *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*. Editorial Marea.
- Peller, M. (2021). El género de la desobediencia: resistencias al legado familiar en las hijas de represores en Argentina. *Cuadernos del CILHA*, 24, 1-26. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4782/4477>
- Peller, M. (2023). Hablar por la madre. Testimonio y transmisión. En T. Basile y M. Chiani (Comps.), *Inscripciones de una revuelta. Testimonios del terrorismo sexuado* (pp. 148-169). EDULP.
- Pérez, M. E. (2013). Sus vidas después: El teatro como testimonio y la llamada «segunda generación» en la Argentina posdictadura. *Revista de Estudios Románicos*, 13(3), 6-16.
- Prividera, N. (2012). *Restos de restos*. Libros de la Talita Dorada.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Siglo XXI.
- Scocco, M. (2017). Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria? *Revista Sudamericana*, 7, 78-105. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/2532>

Notas

- 1 Uso el nombre ‘Verónica’ para referirme a la voz narradora de *La resaca de la memoria*, diferenciándola de ‘Estay Stange’ cuando me refiero a sus publicaciones de estudios críticos.
- 2 Por ser el presente trabajo una lectura detallada de *La resaca de la memoria*, cuando la cita corresponda a esta obra, citaré solo el número de página, y reservo la referencia con el apellido y el año cuando se trate de otras publicaciones de la autora.
- 3 La revista digital *Anfibia*, creada por la Universidad Nacional de San Martín, le da una cobertura central a la aparición de este nuevo agente social de memoria, publicando artículos escritos por autores consagrados como Félix Bruzzzone y Leonor Arfuch, entre otros. Para un recorrido por estas publicaciones en *Anfibia*, ver Marianela Scocco (2017), quien habla de un “nuevo ciclo de memoria”.
- 4 El colectivo Historias Desobedientes estuvo marcado desde el inicio por su matriz de género y sus demandas feministas. La *salida del closet* elegida por este grupo, primero conformado sólo por mujeres, fue justamente la movilización feminista Ni Una Menos del 3 de junio de 2017 (Gago, 118), donde las hijas de genocidas marcharon denunciando los femicidios y las violencias del patriarcado experimentadas en sus propios hogares. Sobre el carácter de género del colectivo Historias Desobedientes, ver también: Estay Stange (2024b), Mariela Peller (2021).
- 5 Tradicionalmente valorado por su potencia de ser “vehículo para dar voz a los “sin voz””, canalizando “un relato alternativo a la historia oficial” (Basile, 2024, pp. 13-14), por fuera del ámbito jurídico, una de las formas que ha adoptado la diseminación del testimonio como género “genuinamente latinoamericano” ha sido la literaria y artística. Cuando en este trabajo uso el término de *voz testimonial* para hablar de la primera persona narrativa hilvanada en *La resaca de la memoria*, tengo en cuenta las siguientes definiciones centrales en el campo de los estudios culturales. Ana Forcinito puntualiza que “la función del testimonio reside en la reconstrucción de sujetos olvidados y de memorias excluidas (ya sea que hayan sido silenciadas por el autoritarismo estatal o por su secuela en las democracias de transición)” (Forcinito, 2012, p. 13). Forcinito apela al concepto de *umbrales* para describir las paradojas del plano de la recepción, donde la narración testimonial serviría como pasaje y frontera: “El testimonio nos deja a nosotros, sus lectores, también en esa zona indeterminada, invitándonos a pasar, pero nunca totalmente [...] esa zona ambigua [...] entre lo visible y lo inaccesible [...] de una experiencia irrepresentable” (Forcinito, 2012, p. 15). Teresa Basile describe una similar imposibilidad del testimonio literario vinculándolo con los modos de “trabaja[r] la lengua desde la fractura, los vacíos, los huecos, la pérdida de la integridad sintáctica y semántica” (Basile, 2024, p. 17).
- 6 Esta y todas las cursivas corresponden al original de *La resaca de la memoria*.
- 7 Las “Crónicas de los rezagados” fueron originalmente publicadas en un blog chileno titulado “El Kahuín” y, en su gran mayoría, ya no se encuentran disponibles en la red, accedí a ellas por la generosidad de la autora, a quien extiendo mi más sincero agradecimiento.
- 8 Para su completa referencia, consultar el artículo: “Para que no me olvides”: marcas de la subjetividad en los archivos de la segunda generación” de Verónica Estay Stange (2025).
- 9 Esta es mi contribución para revisar la cercanía de estos dos espacios escriturarios históricamente sometidos a un divorcio político. Este divorcio entre las escrituras testimoniales y las teóricas fue abordado por Beatriz Sarlo en su polémico libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). La célebre ensayista expresaba entonces su incomodidad frente a la proliferación de las narrativas testimoniales durante el “boom de la memoria”, señalando cómo la orientación introspectiva del sujeto narrador imponía un pacto de lectura basado en la identificación moral, lo que limitaba o imposibilitaba la toma de distancia crítica (Añón Suárez, 2024: 21). El modelo testimonial por Sarlo valorado era el que apuntaba a “principios explicativos más allá de la experiencia [...] [uno que] se apart[ara] [...] de la simple noción consoladora de que la experiencia por sí produce conocimiento” (Sarlo, 96). Rescatando selectos acercamientos testimoniales caracterizados por su distanciamiento teórico, Sarlo celebraba en *Tiempo pasado* el texto académico de Pilar Calveiro *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (1998) que conseguiría distanciarse de los hechos de primera mano vividos, poniendo “provisoriamente en suspenso el hecho de haber sido víctima[s] en términos directos y personales de la represión” (97). La defensa de Sarlo era evidentemente a favor del divorcio entre las escrituras testimoniales y las teóricas, celebrando *Poder y desaparición* por localizar “la verdad del texto [...] independiza[da] de la experiencia directa de quien lo escribe [...] no ejerc[iendo] una particular presión moral sobre el lector” (114). Mi artículo pretende sin embargo cuestionar la pertinencia de este argumento, apostando a entablar diálogos posibles no excluyentes entre los ámbitos teóricos y artísticos-testimoniales. No se trata de una simple impertinencia, sino de una invitación del mismo testimonio de Estay Stange, cuyo alto nivel de complejidad responde a los “indiscutibles conocimientos conceptuales sobre posmemoria, memoria transgeneracional, narración” (Amaro, 2025: 71) de la autora, donde también queda huella de su estilo académico marcado por textos crítico-ensayísticos, como señala Lorena Amaro Castro (2025).
- 10 Listo una selección representativa de las obras de la Generación Hijes (Añón Suárez y Forcinito, 2023) en lo que respecta a producciones argentinas y chilenas. En la narrativa: *Trilogía de la casa de los conejos* (2021) de Laura Alcoba, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzzone, *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel

Robles, *Space Invaders* (2015) de Nona Fernández, *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra, *Plan equis* (2022) y *Señales de nosotros* (2023) de Lina Meruane. En el caso del teatro: *Mi vida después* (2009), *El año en que nació* (2012) y *Melancolía y manifestaciones* (2012) de Lola Arias. En el ámbito del cine documental: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *La guardería* (2015) de Virginia Croatto, *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco. En el cine de ficción: *Infancia Clandestina* (2013) de Benjamín Ávila y *El premio* (2012) de Paula Markovitch.

11 Todas las traducciones de este texto son mías.

12 Cuando Hirsch aborda las narrativas de posmemoria centrándose en el plano de las hijas como receptoras de las memorias traumáticas maternas, lleva a cabo un declarado acercamiento feminista a la posmemoria que indaga en las dinámicas de opresiones y silenciamientos imbricadas en las transmisiones de memorias familiares: “I have found it fruitful not only to search for female witnesses of the first and second generation, but also to think about a feminist mode of knowing this past [...] It is a question of how memory is constructed, of what stories are told or withheld—to whom and by whom. And, of course, it is a question of how family stories are structured and told, and of how they are repressed, suppressed, or silenced, and of how feminist analysis can expose those structures” (Hirsch, 2012, pp. 98-99). En el plano latinoamericano, Mariela Peller aborda las dinámicas en las transmisiones intergeneracionales femeninas, en el caso de las hijas de madres desaparecidas o asesinadas en la dictadura, apuntando un gesto de resistencia en sus relatos que rescatan del silencio la figura de sus madres militantes a la vez que denuncian lógicas machistas articuladas por los relatos hegemónicos-masculinos que representaron la militancia de los setenta. Ver Peller (2023).

13 Resuena en esta categoría de replicante la conceptualización ternaria propuesta por Nicolás Prividera, analizando las obras producidas por la generación de hijes de desaparecidos, en la que él mismo se ubica. Según Prividera, habría tres tipos de hijes: los *replicantes* —que viven repitiendo el pasado—, los *frankensteínianos* —que niegan el pasado— y los *mutantes* —que se ubican entre las dos categorías anteriores asumiendo el pasado para transformarlo (Prividera, 2012, p. 52). Para más un análisis pormenorizado y crítico sobre la categoría de replicante, ver: Basile (2019). Para un análisis de la categoría mutante ver: Añón Suárez (2023). Agradezco a una de las evaluaciones anónimas por la sugerencia de esta conexión.

14 Por ejemplo, en la obra teatral *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, los objetos íntimos del archivo familiar se vuelven el vehículo principal para reconstruir las historias de los hijes en escena. Similar es el rol que tienen las cartas escritas por la madre en la videoinstalación *Punto Impropio* (2015) de Albertina Carri.

15 Ver nota 10.