

## Contra la saturación: Isaac Rosa, Kevin Vennemann y la literatura de la memoria

Juan Antonio Ennis

IdIHCS – CONICET/UNLP

Néstor Bórquez

UNPA/UARG

I

Il est aisé de comprendre qu'une mémoire saturée soit une mémoire menacée dans son effectivité même. Il est plus difficile de savoir ce qu'il faut faire pour désaturer la mémoire par autre chose que de l'oubli (DIDI-HUBERMAN, 2010: 12).

La afirmación contenida en el epígrafe corresponde a un interrogante de orden a la vez epistémico, ético y estético que persiste en buena parte de la obra de Georges Didi-Huberman: el de cómo recordar *pese a todo*. Este interrogante se instala en el centro de *Images malgré tout* (2004) y recorre buena parte de sus trabajos recientes, dialogando en este caso con el dictamen de Annette Wieviorka: la memoria está *saturada*, hay en la recurrencia de ficciones y otros modos de apropiación discursiva del pasado traumático del siglo XX una «fascination perverse pour l'horreur, goût mortifère du passé, instrumentalisation politique des victimes»<sup>1</sup>. Esta «saturación de la memoria» constituye tanto el disparador como el terreno sobre el que se desenvuelven buena parte de los discursos y debates sobre el pasado traumático en la actualidad. Se trata, nuevamente, del problema que presentan las decisiones sobre la forma, el entramado del relato del pasado traumático, un interrogante que ya fuera planteado oportunamente por H. WHITE (1997: 32):

Are there any limits on the *kind* of story that can responsibly be told about these phenomena? *Can* these events be responsibly emplotted in any of the modes, symbols, plot types and genres our culture provides for «making sense» of such extreme events in our past?

Nos interesa, por eso, explorar aquí dos poéticas cuya mirada sobre el pasado ominoso del siglo XX europeo resulta particularmente crítica o renovadora con respecto a los empleos usuales del mismo en la literatura contemporánea. En ambos casos, se trata de narradores jóvenes (Kevin Vennemann nació en 1977, Isaac Rosa en 1974), distantes en el tiempo del pasado que habita sus novelas, pero que han crecido en sociedades atravesadas, si no muchas veces obsesionadas, asediadas, para tomar el término de Henry Rousso (*La hantise du passé*, 1998) por los problemas que la elaboración de ese pasado traumático presenta como lo definiera Aleida Assmann al estudiar la *Erinnerungsliteratur* alemana: «We live in the shadow of a past that still reaches into the present in many forms and haunts succeeding generations with emotional discord and moral dilemma» (ASSMANN, 2006: 40). Se trata, sin dudas, de dos poéticas en muchos aspectos divergentes, dos modos diversos de volver a pensar la relación de la literatura con la memoria del pasado reciente, que comparten sin embargo, en una lógica dominada por el retorno o *revenge*, al menos dos rasgos, además de su ubicación generacional: el primero, el de la interpelación de ese pasado desde su lugar en los discursos del presente –no se trata de des-

velarlo o de revelar lo desconocido, sino de reescribirlo—; el segundo, una suerte de retorno a ciertos fueros y filiaciones de la literatura de prosapia más moderna en el siglo XX, que se apartan nuevamente de la vuelta al relato que había hecho suya la novela posmoderna, y con ella las novelas de la historia y la memoria: sin abandonar por ello, en última instancia, algunos de sus procedimientos compositivos predilectos.

La convergencia de voces en *El vano ayer*, los distintos lectores, escritor y actores que intervienen en la construcción intrincada del relato y sus obstáculos, es el vehículo para hacer de la pregunta por la posición de la literatura asunto de la novela: postular una memoria saturada no significa abandonar su ejercicio:

¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad?  
¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (ROSA, 2004: 17)

La ambición de escribir una novela «necesaria» puede parecer desmesurada, aunque no es en absoluto discordante frente a los modos habituales de presentarse la ficción en la serie en la cual la literatura de Rosa se viene a inscribir crítica, corrosivamente. La literatura revela, muestra, hace visible algo que estaba oculto, muchas veces en la portada misma de los libros, otras codificado en la ficción o entramando en ella el documento o el testimonio oral. La desmesura, en este caso, es un gesto que emula el de sus predecesores. Novela escrita desde la agobiante conciencia de ese momento de saturación, *El vano ayer* trabaja sobre el cliché y sus riesgos («[t]oday's horror is tomorrow's cliché – in life as well as in art», según la fórmula de Kirby Farrell), apunta con mordacidad la cristalización de una fórmula de éxito para escribir ficciones de la memoria, en un constante y polifónico rodeo por las trampas de la memoria domesticada:

La guerra civil, en la que nuestros literatos y cineastas recaen a gusto una y otra vez, inagotable fuente de epopeyas individuales, de contextos trágicos para historias personales, de venganzas ancestrales y heroísmos sin igual, poco importan el rigor, la verdad histórica, la memoria leal o mellada, la falsificación mediante tópicos generados por los vencedores, estamos construyendo una ficción, señoras y señores, relájense y disfruten. (ROSA, 2004: 220)

Todos estos tópicos se encuentran reseñados en una novela que contiene el relato de su elaboración, de las posibles vertientes de un relato sobre el franquismo y sus víctimas. Una ficción de la memoria que es a la vez una poética (metaficción) crítica del género. Que, como refiere en el final de; *Otra maldita novela...!* lleva una «responsabilidad añadida» al menos en el caso español (dada la «lectura historiográfica» de la que es objeto, dado, dice Rosa al final de *¡Otra maldita novela...!*, que «debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida», ROSA, 2007: 445), que tiende a diluirse ante la conversión del procedimiento del montaje anacrónico en mecanismo para la producción en serie de ficciones de la memoria.

El lector avezado en las características del género puede coincidir en que la literatura de la memoria, particularmente en España, se ha desarrollado en los últimos años en torno a un intercambio permanente entre ficción e historia, introduciendo documentos, bibliografías, referencias a la literatura historiográfica o al testimonio y la historia oral (v. ENNIS & BÓRQUEZ, 2010), en un procedimiento que deviene frecuentemente operación de intervención en las políticas de la memoria en el presente. La receta misma que comienza a cobrar forma en el comienzo de *El vano ayer* parece funcionar aún perfectamente, incluso en una cadena bastante más inmediata y menos trabajosa que la planteada allí. Como puede verse en el último Premio Nadal, *Donde nadie te encuentre* (2011) de Alicia Giménez Bartlett, y en innumerables novelas de la época (empezando por *Soldados de Salamina* (2001) y encontrando un ejemplo paradigmático en toda la producción literaria, televisiva, gráfica y cinematográfica en torno a las trece rosas), existe una relación de dependencia o genética con publicaciones previas sobre el mismo asunto en ámbitos

que demarcan, al menos en los anaqueles de la librería, los límites de la ficción literaria. Un sinnúmero de novelas basadas en previos trabajos documentales, indagaciones propias, best-sellers de no-ficción, documentales televisivos (como el caso de *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, inspirado en el documental televisivo –y el correspondiente libro– *Los niños perdidos del franquismo* (*Els nens perduts del franquismo*), de Montserrat Armengou y Ricard Belis) o sencillamente historias estereotipadas en ese conjunto dan un lugar preeminente a la pregunta por el pasado de guerra civil y dictadura y su elaboración, más o menos virtuosa o defectuosa a partir de la transición (podría pensarse, por ejemplo, en la vindicación de las políticas de la memoria de la transición en *Anatomía de un instante* (2009), de Javier Cercas).

El tiempo presente de la novela no tiene que ver sólo con la impugnación y la parodia de los relatos serializados, de una memoria devenida *commodity* de la industria cultural (GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES 2006), que encuentra su apoteosis en los «culebrones sobre la posguerra emitidos por la televisión pública» (COSSALTER, 2007: 359), sino también con la introducción de un tema o tópico particularmente problemático en los debates contemporáneos acerca de la elaboración pública de la memoria traumática de la guerra civil y el franquismo: la figura del «desaparecido» (v. ESPINOSA MAESTRE, 2010). El asunto mismo de la novela es la desaparición de André Sánchez, y muchas de las suspicacias que introducen las voces afines al régimen que intervienen en el relato recuerdan a la voz cínica del poder en la última dictadura militar argentina. Entre la multiplicidad de voces que atraviesan la novela, sobresale el silencio de los personajes principales.<sup>2</sup>

Lo que ha resultado llamativo en esta focalización de la figura del desaparecido es que no se trata de un método extendido en el aparato represor franquista de la época, sino más bien de un fenómeno relativamente aislado. El hecho de que la interrogación por el desaparecido, la variación de su suerte en el sencillo esfumarse en el destierro del profesor Denis, la desaparición forzada y rodeada de hipótesis (incluyendo las más suspicaces) de un André Sánchez del cual ni siquiera el nombre puede fijarse con exactitud, la imagen de la novia/viuda en su búsqueda inútil hasta mucho después de la muerte de Franco, recuerdan más a un relato de la barbarie del Cono Sur que a la propia de la dictadura franquista en sus últimos tramos (MACCIUCI, 2010: 255). Sin embargo, esta opción permite «conectar» el pasado con el presente, la memoria de los crímenes de la dictadura en España y los de las dictaduras del Cono Sur. No postula el libro una similitud o analogía, sino que opera, nuevamente, con el montaje del archivo y el periódico de la fecha. Su proceder tiene algo de anacronismo o desfase, que bien puede llegar a confundirse con los métodos parodiados en esa suerte de antipoética de la literatura de la memoria que propone desde el comienzo, si no fuera porque por allí precisamente pasa su límite.

## II

Le désastre entendu, sous-entendu non pas comme un événement du passé, mais comme le passé immémorial (*Le Très-Haut*) qui revient en dispersant par le retour le temps présent où il serait vécu comme revenant. (BLANCHOT, 1980: 34)

Como apuntara una reseña consagratoria de Georg Diez en *Die Zeit*, con *Nahe Jedeneu* «Kevin Vennemann hace un relato de la culpa alemana y escribe la primera novela de guerra de una nueva generación» (DIEZ, 2006). Una generación que, sin dejar de tomar posición frente a él, re-posiciona la polémica en torno a la culpa alemana, aquella que se extiende al menos desde los tiempos del *Historikerstreit* hasta el debate Goldhagen y las exposiciones acerca de los crímenes de la Wehrmacht (cf. SCHNEPF, 2008)<sup>3</sup>. Una novela, insiste, que no es testimonial ni autobiográfica: «Wir atmen nicht. Der Ort ist nahe Jedeneu», comienza la novela, y en efecto, no deja respirar: no en el sentido exacto en el que lo hace un buen *thriller*, sino en el exasperado desasosiego de su prosa. El tiempo verbal casi exclusivamente utilizado, el presente, junto con el *tempo* recursivo de una conciencia que de la urgencia del presente va saltando a los recuerdos de un pasado común –tiempo, persona, ritmo, recuerdan frecuentemente a la *Todesfuge* de Celan–, motorizan un relato en primera persona del plural que sólo varía al trasladarse al pasado remoto o inmediato y reponer

la voz de los que ya han caído. Las primeras páginas disponen ya esta combinación de presente constante de la rememoración, actualización de un pasado *vivido* en el relato y *tempo* marcado, en principio, por los adverbios que hacen saltar al lector de la trama central hacia los antecedentes más o menos inmediatos o distantes: *abends/nachts*, *abends/nachts* trazan la divisoria entre una reunión familiar en apariencia normal y la irrupción inexplicable, aunque esperada de los vecinos convertidos súbitamente en perseguidores implacables, sombras deshumanizadas en la distancia del refugio que van cobrándose una a una las vidas de la familia. *Nahe Jednew* no es una novela documental ni una reconstrucción de la historia, un cruce entre géneros, prácticas y registros como es habitual en las ficciones de la memoria contemporáneas. Menos aún se aboca este pequeño volumen a las indagaciones metaliterarias tan comunes en la literatura de la memoria en España, que alcanza su paroxismo en las novelas de Rosa antes mencionadas. Relato en primera persona del plural (plural que sólo se abandona en la última frase, en simetría con la primera: no respiramos/no respiro) del aparentemente subrepticio y sistemático asesinato de una familia judía por parte de sus vecinos en un poblado próximo a un lugar llamado Jednew, la novela pone en escena un presente constante para el relato de un pasado individual que, sin embargo, pudo ser leído de inmediato como un relato de la culpa colectiva (de la culpa colectiva como relato).<sup>4</sup>

Marcada por la recurrencia, la fragmentariedad, la constante elipsis, prolepsis y analepsis, extendiendo una hipótesis de Katrin Just<sup>5</sup> podría pensarse en la de Vennemann como una suerte de «prosa traumática». Una noción de este tipo puede encontrarse en los trabajos en los cuales D. LaCapra retoma los estudios de C. Caruth sobre trauma y narración (CARUTH, 1996) para intentar describir lo que denomina «escritura traumatizada o postraumática», cuyos ejemplos más célebres encuentra en Kafka, Blanchot, Celan y Beckett: «una suerte de escritura de desempoderamiento aterrizado lo más cercana posible a la experiencia de las víctimas abyectas o traumatizadas sin pretender ser idéntica a ésta». De acuerdo con LaCapra, este procedimiento resuena [...] en la construcción del trauma que hace Cathy Caruth en términos de literalidad como incomprendibilidad precisa y detallada. Este procedimiento podría considerarse una forma de repetición discursiva compulsiva de sucesos, con una irresoluble relación con su ritualización o enunciación encantadora. (LACAPRA, 2006: 187).

Esta repetición compulsiva, recurrente, es lo que marca el relato en primera persona del plural de *Nahe Jednew*. El asedio, la proximidad amenazante de los campesinos de Jednew, que tocan el acordeón y cantan canciones de partisanos, se reitera una y otra vez, los saltos en el tiempo van completando una imagen, no una sucesión de causalidades cuyo orden sólo hay que restituir, sino antecedentes sueltos, indicios posibles de la causa del recelo, un recelo ancestral alimentado por sucesos menores: la sospecha por la peste porcina, el casamiento mixto, sólo poco a poco van reconstruyendo el cuadro que da sentido al subrepticio encono de los vecinos, al cambio de lenguas, al pogrom desatado sobre las familias de los veterinarios cerca de Jednew.

Por otra parte, es esa lista, agregando a Sebald y Thomas Bernhard, precisamente la de las filiaciones literarias que la crítica ha percibido y que se escuchan resonar en primer lugar en la prosa de Vennemann<sup>6</sup>. Es ese circuito (Suhrkamp, Gallimard, Melville House, Pre-Textos), el de una literatura selecta, el de la prosa moderna más enjundiosa, el que recorre la novela, con el valor agregado de la consagración, aunque juvenil, tardía con respecto a la aparición de la novela y los tiempos del mercado. En consonancia con esta estirpe literaria, la resolución del problema de la forma no se dará a partir de un discurso metaliterario o metaficcional, sino a través de la forma, más cerca de los planteos modernistas como el de la *écriture du désastre* de Blanchot, signada por la fragmentariedad, y sin rehuir al mito, a la fábula. Finalmente, la pregunta por la voz (esa pregunta crucial en tantos relatos de la generación de los sobrevivientes, que puede encontrarse en distintas modalidades en el libro de Blanchot) se resuelve en la última frase: «ich atme nicht [no respiro]». Si la recursividad, *revenge* como principio formal de la memoria, es la lógica que domina la prosa de *Nahe Jednew*, es un *revenant* el que toma a su cargo esta palabra. No es un testimonio de sobreviviente, es la palabra de un muerto (como el Coronel Chabert de Balzac al final de *Austerlitz* de W.G. Sebald). Desde luego, y retomando nuevamente la lectura de Diez, la escritura del desastre es en este caso también la escritura de una fábula, y podría pensarse

también por qué no un uso más de la historia traumática. Como dijo Helmut Böttiger en su reseña para *Deutschlandradio Kultur*, de lo que se trata aquí es, antes que nada, de literatura.

Sin embargo, esta escritura literaria trabaja también a partir del montaje del documento del pasado y el debate contemporáneo en torno a su exhumación. En este caso, el nombre de Jedenew, sumado a la onomástica, el carácter de los hechos (los vecinos cristianos con los que no sólo se ha convivido sin conflicto, sino que han compartido confianza y afecto con ellos se convierten súbitamente en verdugos, animados por la presencia de los soldados alemanes que ocupan la casa de la familia) y la ubicación en el tiempo y la geografía (el noreste de Polonia, cerca de Lituania, al comienzo del verano, poco después de la retirada de las tropas soviéticas y al poco tiempo o al momento de la llegada de los soldados alemanes, es decir, alrededor de julio de 1941) hicieron ver, a pesar de que no constan manifestaciones al respecto de parte de Vennemann, una clara alusión a la masacre ocurrida en el pueblo de Jedwabne, cuya investigación por parte de Tomasz Gross diera lugar a una severa controversia acerca de la participación civil en el Holocausto en Polonia, una suerte de debate Goldhagen al otro lado del Oder, calificado de «bomba atómica»<sup>7</sup> que habría hecho que Polonia se convierta, según las palabras del mismo autor, en el primer país centroeuropeo que, tras el fin de la URSS, «se ha confrontado con la participación de la propia población en la aniquilación de los judíos de Europa perpetrada por los nazis» (GROSS, 2011). El libro de Gross, así como las investigaciones sucesivas alrededor de los 60 y 70 aniversario de la masacre (2001/2011) y las «escenas del perdón» a que dieran lugar, han sido objeto de intensos debates, alrededor de aspectos sensibles como el número de las víctimas, la participación de las fuerzas de ocupación en la incitación o concreción de la masacre, la participación masiva y voluntaria de la población gentil de Jedwabne y sus alrededores, hasta la misma acusación de artículo de la «Holocaust industry» por parte del mismo Norman Finkelstein (2011), autor por los mismos años del controvertido volumen que lleva ese nombre (FINKELSTEIN, 2000). «The story I am about to tell», dice la introducción de Gross, y su misma retórica parece justificar sospechas como la de Finkelstein, desde la presentación esquemática de la primera página en la que todo el mal del siglo se sintetiza en Hitler y Stalin hasta la frase inmediata que resume la «historia» como *story*: «one day, in July 1941, half of the population of a small East European town murdered the other half – some 1,600 men, women, and children» (GROSS, 2001: 7). Sin embargo, el libro se ocupa, también, de asumir una posición ante el relato establecido de la historia, tomando el caso puntual y extremo de Jedwabne como campo para rebatir, investigando, los clichés de la memoria colectiva de posguerra y post-URSS. Sobre todo, se trata en primer lugar de lo que Gross presenta como el prejuicio historiográfico que hace de la historia de los gentiles polacos y la de la aniquilación de la inmensa minoría judía vías diferentes, la historia del Holocausto y de la liquidación de Polonia. Por otro lado, presenta, también en la forma de una «story», de una fábula del pasado establecida, el relato que parece operar en el desencadenamiento de los hechos en la novela de Vennemann:

We will simply have to remember that according to the current stereotype Jews enjoyed a privileged relationship with the Soviet occupiers. Allegedly the Jews collaborated with the Soviets at the expense of the Poles, and therefore an outburst of brutal Polish antisemitism, at the time the Nazis invaded the USSR, may have come in the territories liberated from unde Bolshevik rule in 1941 a response to this experience. (GROSS, 2001: 10-11)

Si bien el libro de Vennemann no lleva consigo una bibliografía (como sí lo hace el de Rosa, reproduciendo el gesto que al mismo tiempo parodia), no es difícil leer entre líneas no sólo la presencia de un debate, o al menos de una historia que comienza a revolver, al igual que en Alemania, en la participación civil en los hechos más ominosos del siglo, sino especialmente mucha información proporcionada por Gross en su «Outline of the story». La filiación se hace más evidente al cotejar el pasaje en el cual, en el primer capítulo del libro, Gross cita extensamente el testimonio de Szmul Wasersztajn en abril de 1945 ante la «Jewish Historical Commission» acerca de los hechos de Jedwabne, mencionando cómo dos «local bandits», Borowski y Mietek Wacek «walked from one Jewish dwelling to another together with other bandits playing accordion and

flute to drown the screams of Jewish women and children» (GROSS, 2001: 16). Desde las primeras líneas de la novela de Vennemann, escuchamos, una y otra vez, a los campesinos cerca de Jedenew vociferar, cantar, tocar el clarinete y el acordeón durante el asedio a sus vecinos.

Así, en los campesinos de Jedenew, y sobre todo en su particular política de la lengua se vislumbra la historia de una participación civil activa junto a los soldados alemanes. El granjero que habla ruso probablemente para burlarse de sus vecinos que además del polaco dominan probablemente el alemán o el yiddish canta en alemán, un alemán que se oye «curioso», recién aprendido, aunque lo hablan hace siglos

Wir hören, sie lassen unser Haus hinter sich, wir hören, weiter unter auf der Straße singen, spielen sie ein uraltes deutsches Wanderlied, ihr Singen ist uns ein Kompaß, und ihr Deutsch hört sich merkwürdig an dabei, als hätten sie es vor kurzem erst gelernt, heute gestern, zufällig irgendwo ganz nebenbei aufgeschnappt, dabei sprechen sie Deutsch schon seit Jahrhunderten. (11)

[Escuchamos, dejan nuestra casa tras de sí, escuchamos, calle abajo cantan, tocan una antiquísima canción alemana, su canto es un compás para nosotros, y su alemán suena raro, como si lo hubieran aprendido recién, hace poco, como si lo hubieran cazado accidentalmente al vuelo en algún lado, siendo que hablan alemán hace siglos.]<sup>8</sup>

El mismo alemán que usan luego para hablar con los soldados, un alemán torpe, esforzado, que no se deja entender sobre el fondo crepitante de la granja incendiada:

Wir hören sie reden, die Jedenewer Bauern reden Polnisch untereinander, sie reden auf holprigem Deutsch mit den Soldaten, Wasznars Hof knistert, wir verstehen nichts, wir finden nichts heraus. (20-21)

[Los escuchamos hablar, los granjeros de Jedenew hablan polaco entre ellos, hablan en un alemán áspero con los soldados, la granja de Wasznar crepita, no entendemos nada, no podemos sacar nada en claro.]

El alemán recién aprendido, y la historia que se va presentando al lector poco a poco, en arranques fragmentarios y recursivos de memoria que reponen las horas y días previos a la irrupción, que desde el comienzo se revela como esperada («sie kommen», dice Antonina y todos salen corriendo dejando libros, vasos y ponche desparramados por el suelo) en la voz de aquellos que han ido cayendo antes de que Anna y la voz narradora alcancen la inacabada casa del árbol. Los granjeros cerca de Jedenew, con los que han convivido amistosamente toda su vida, sospechan de los veterinarios, uno judío y el otro católico (pero que ha permitido que su hija se case con el hijo de su vecino judío), que debido a la peste porcina deben sacrificar numerosos animales en las granjas de la zona, acusándolos, como se lee al final, de estar trabajando para los rusos («Die Schweinepest, ja ja», es el latiguillo que anuncia la sospecha).

El presente constante, que no se abandona en ningún momento del relato, sólo sirve para hablar del acontecimiento traumático del pasado. Se trata, así, de un presente asediado y ocupado por ese acontecimiento del pasado, un tiempo verbal presente que no señala en ningún momento al presente de la enunciación. Esta primera novela de la memoria de una nueva generación se enfrenta al problema de la relación mediada con la historia de un modo diverso al de la necesidad de la historia y del archivo habitual en narradores contemporáneos: *Nahe Jedenew* es el «libro de una generación que ya no se plantea la pregunta acerca de cómo debería comportarse ante la culpa alemana –esta historia es para ellos, y eso es lo que dice *Nahe Jedenew*, sobre todo una historia», en gran medida, un cuento hecho con la historia (story/history) (DIEZ, 2006), lejos de cualquier posibilidad tranquilizadora o neutralizadora, pero ficción al fin que sólo encuentra su correlato historiográfico en la alusión que lo instala, en su recepción, en el entramado de debates mencionado.<sup>9</sup>

Los límites de esta presentación no nos permiten ir más allá de la exposición sumaria de algunas líneas iniciales de indagación sobre un terreno abonado por las tensiones entre literatura, historia, política y mercado y en el que cobra sentido la continuación de la discusión en torno a las

coordinadas generacionales de la literatura de la memoria, tal como se viene planteando, por ejemplo, desde los trabajos de Marianne Hirsch sobre el concepto de «posmemoria». De todas formas, interesa subrayar cómo en este caso el planteo inicial, tomado en este caso de Didi-Huberman, encuentra en las dos vías diversas que ofrecen las novelas de Rosa o la de Vennemann a una literatura de la memoria, una respuesta que retorna sobre fueros modernos, específicos de la literatura, traducible en los términos del mismo autor en tanto «toma de posición»<sup>10</sup>. Se trata de pensar una «posición» (como distancia extrañada) frente a la historia que es a la vez una búsqueda del lugar de la literatura. Allí, probablemente, resida el terreno común para la definición de esa «otra cosa» que pretende aportar la literatura en la construcción del discurso sobre el pasado: no sólo se vuelve sobre formas, recursos, métodos y estilos propios de la modernidad literaria, sino que también se deja sentir cierta nostalgia o anhelo de los límites que, al menos de manera ilusoria, ésta presupone.

## Bibliografía

- ~ASSMANN, Aleida, «Limits of unsertanding: Generational identities in recent German memory literature», en COHEN-PFISTER, Laurel & Dagmar WIENROEDER-SKINNER (eds.), *Victims and Perpetrators: 1933-1945. (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*, Berlin & New York, Walter DeGruyter, 2006, pp. 29-48.
- ~BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- ~BÓRQUEZ, Néstor y Juan ENNIS, «El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine de España», MACCIUCI, Raquel & Ma. Teresa PCHAT (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Del lado de acá, 2010, pp. 261-280.
- ~BÖTTIGER, Helmut, «Zerfallen aller Sicherheiten», *Deutschlandradio Kultur*, 28-12-2005.
- ~CARUTH, Cathy, «Unclaimed Experience: Trauma and the possibility of History», en *Yale French Studies*, n.º 79, Nouvet, Claire (ed.), *Literature and the Ethical Question*, 1991, pp.181-192.
- ~CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- ~COSSALTER, Fabrizio, «A propósito de la escritura del pasado. Notas sobre la representación de la guerra civil», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28, 2007, pp. 359-367.
- ~DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire II*, Paris, Gallimard, 2010.
- ~DIEZ, Georg, «Die schönste traurige Geschichte», *Die Zeit*, 12/01/2006.
- ~ELEY, Geoff (ed.), *The «Goldhagen Effect». History, Memory, Nazism – Facing the German Past*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.
- ~ESPINOSA-MAESTRE, Francisco, «Sobre el concepto de desaparecido». MACCIUCI & PCHAT, *op. cit.*, 2010, pp. 305-310.
- ~FARRELL, Kirby, *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.
- ~FINKELSTEIN, Norman, *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, London, Verso, 2000.
- «Goldhagen for Beginners: A Comment on Jan T. Gross's *Neighbors*», 2001, publicado originalmente en una versión sintética en el periódico polaco *Rzeczpospolita*, el 20/6/2001, <http://www.normanfinkelstein.com/article.php?pg=3&ar=7>.
- ~GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt (M.), Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- ~GROSS, Jan Tomasz, *Neighbors. The Destruction of the Jewish Community in Jedwabne, Poland*, Princeton University Press, 2000.

- «Das kollektive Schweigen», *Die Welt*, 16/04/2011.
- ~JUST, Katrin, *Wir-Perspektive und problematische Identität*, München, GRIN Verlag, 2008.
- ~LA CAPRA, Dominick, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- ~LEWIS-KRAUS, Gideon, «The village. A young German novelist reinvents the Holocaust novel», *Tablet. A new red on Jewish life*, 04/09/2008, <http://www.tabletmag.com/arts-and-culture/books/993/the-village/>.
- ~LUQUE, Alejandro, «Hay que darle la vuelta a la memoria», Entrevista a Isaac Rosa, *El país digital*, 29/09/2004.
- ~MACCIUCI, Raquel, «El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa», MACCIUCI & POCHAT, *op. cit.*, 2010, pp. 231-259.
- ~SCHNEPF, Robert, «¿Cómo comprender la realidad? Problemas y perspectivas en la investigación reciente sobre el Nacionalismo», *Espacios Nueva Serie*, N° 3-4, 2008, pp. 259-273.
- ~WHITE, Hayden, «Historical Emplotment and the Problem of Truth», en *The Postmodern History Reader*, London & New York, Routledge, 1997.
- ~ZAKOWSKI, Jacek, «Jeder Nachbar hat einen Namen», *Gazeta Wyborcza*, 18./19. November 2000, im Original S. 57 ff. Extraído de *TRANSODRA* 23, Dezember 2001, „Die Jedwabne-Debatte» in Polen – Dokumentation, <http://www.transodra-online.net/de/de/transodra23>.

## Notas

<sup>1</sup> Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Laffont, 2005; 9, cit. en DIDI-HUBERMAN (2010: 11).

<sup>2</sup> Como señala Raquel MACCIUCI (2010: 250-251): «Presentados con rasgos diversos y hasta inconciliables por múltiples testigos, el profesor y el estudiante desaparecido nunca se muestran por sí mismos, ni a través de sus palabras ni de sus acciones. Denis y Sánchez nunca «hablan», no están, son un vacío; no hablan porque no están: *El vano ayer* gira en torno a dos ausentes».

<sup>3</sup> Para una discusión en torno al llamado «debate Goldhagen», v., además de GOLDHAGEN (1996); ELEY (2000).

<sup>4</sup> «One can't help reading this as a reflection on the German storyteller's anxiety that in writing about the Holocaust- in writing a story, in Vennemann's case, about an event in which there are no survivors-he has pilfered from here and there and devised what has become his story. But, Close to Jednew says, that might, by now, be okay; there is no other choice but to inhabit the invention. This is what it means to be the first Holocaust book from a generation of writers who do not feel burdened by guilt. It is a harrowing, remarkable, serious novel, in part because it is not a guilty one. This is no «never forget» platitude. This is new remembrance» (LEWIS-KRAUS, 2008).

<sup>5</sup> Katrin JUST (2008: 51) sostiene que el presente del relato en *Nahe Jednew* no debe confundirse con un presente histórico destinado a ofrecer al lector un relato lo más vivo posible de lo sucedido, sino que se manifiesta como la realización formal de las experiencias traumáticas sin distinción precisa de los estratos temporales.

<sup>6</sup> The combination of a certain sinuousness, a preoccupation with memory, and extended-remix sentences have led some German critics to compare Vennemann to Sebald-Germans, who tend not to like Sebald all that much, are still eager to produce his successor for Anglophone audiences-but I think the more useful comparisons are to the Austrian novelist Thomas Bernhard and the poet Paul Celan. Vennemann's prose is fugal; like Bernhard's, its insistent repetitiveness creates a lull of grayness against which minor variations are set off like flares. But where Bernhard's repetitions are strategies of evasion and reticence, Vennemann's style creates a hungry atmosphere of lack: There is simply not enough memory for a sixteen-year-old trapped in a treehouse to retrace. There is not enough memory because there was not enough time-for actual events and for those events to be compressed and insinuated as memory-and there will not be enough time. The narrative «we» treads the grounds of the recent past in smaller and smaller rotations» (LEWIS-KRAUS, 2008).

<sup>7</sup> «Dieses Buch ist eine Atombombe mit Spätzündung. So war es von Jan Tomasz Gross geplant und so hat er es ausgeführt. Gross verhehlt übrigens keineswegs, daß es ihm darum geht, die in „Nachbarn» steckende emotionale Ladung in die polnischen Gewissen eindringen und dort detonieren zu lassen. Das soll das Ende der Selbstgefälligkeit der Polen sein, das Ende des falschen Dünkels, die Gerechten dieses Krieges in Europa zu sein, das Ende des Mythos, als einzige nichts mit den Verbrechen Hitlers zu tun gehabt zu haben» (ZAKOWSKI, 2000).

<sup>8</sup> En todos los casos, la traducción es nuestra.

<sup>9</sup> Se trata, sobre todo, de lo planteado en el primer volumen de *El ojo de la historia*, titulado *Cuando las imágenes toman posición*. Allí puede leerse: «La exposición por el montaje [...] renuncia por adelantado a la comprensión global y al «reflejo objetivo». *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie. [...] Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes» (DIDI-HUBERMAN, 2008: 127-8).