

LA ESCRITURA DE LA MEMORIA COMO (DES)APROPIACIÓN EN *YO TAMBIÉN ME ACUERDO* DE MARGO GLANTZ Y *ME ACUERDO* DE MARTÍN KOHAN

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER
Universidad de La Laguna

Resumen

Este artículo indaga en la obra de la escritora mexicana Margo Glantz, *Yo también me acuerdo* (2014), y del escritor argentino Martín Kohan, *Me acuerdo* (2020), las concomitancias que ambas propuestas tienen en un contexto marcado por el nomadismo y las redes sociales. Margo Glantz y Martín Kohan ahondan en el carácter fractal de la memoria a través de una escritura aforística y repetitiva, lo cual permite analizarlas como obras que se vuelven híbridas, testimoniales e inacabadas. Así, el objetivo consiste en realizar un estudio comparativo entre estas dos producciones artísticas abordando particularidades tan presentes en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI como son la autoficción, lo infraordinario y la desapropiación de la escritura.

Palabras clave: autoficción, desapropiación, genealogía, infraordinario, memoria.

THE WRITING OF MEMORY AS (DIS)APPROPRIATION IN *YO TAMBIÉN ME ACUERDO* BY MARGO GLANTZ AND *ME ACUERDO* BY MARTÍN KOHAN

Abstract

This article explores the work of the Mexican writer Margo Glantz's *Yo también me acuerdo* (2014) and the Argentine writer Martín Kohan's *Me acuerdo* (2020), examining the concomitances between the two works in a context marked by nomadism and social networks. Margo Glantz and Martín Kohan delve into the fractal nature of memory through aphoristic and repetitive writing, allowing for an analysis of their works as hybrid, testimonial, and unfinished. Thus, the objective is to conduct a comparative study between these two artistic productions addressing particularities so present in the Spanish American narrative of the 21st century such as autofiction, the infraordinary, and the disappropriation of writing.

Keywords: autofiction, dispossession, genealogy, infraordinary, memory.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Georges Perec escribió *Je me souviens* (1978), partiendo de la idea de Joe Brainard y su obra *I remember* (1975), dejó al final de su libro una nota y unas páginas en blanco «para que el lector pueda anotar en ellas los “me acuerdo” que la lectura de este libro [...] le haya suscitado» (Perec, 2006: 164). El ejercicio se repitió posteriormente de la mano de Margo Glantz, *Yo también me acuerdo* (2014), y, luego, por Martín Kohan, *Me acuerdo* (2020). En todos los casos, salvo en el libro de Kohan, que omite la estructura anafórica, se sigue el mismo mecanismo de repetición, ya no solo del inicio de cada uno de los fragmentos breves («Me acuerdo...») a modo de versículos, sino del tipo de recuerdo al que se alude, marcado por una vida atravesada de una u otra manera por la extranjería y el desplazamiento. La hipótesis de esta investigación se basa en el hecho de que contar la historia del yo es también contar la historia de un nosotros, por lo tanto, la pregunta inicial en torno a estas dos obras supone interrogar cómo, por el carácter ordinario y repetitivo de los recuerdos que se escriben, cada autobiografía podría ser reapropiada también por el lector, localizada en un tiempo y espacio determinado, pero con vivencias comunes. Recuperar la memoria de forma anafórica permite que el foco incida, precisamente, en la idea de que es necesario repetir las estructuras que nos son comunes, incluso a nivel estético dentro de la escritura, para lograr una mayor identificación en su lectura. Por otra parte, la manera tan coincidente de Glantz y Kohan de escribir sus recuerdos, además de una biografía plena de similitudes por su herencia judía, permitirá un análisis más profundo del escritor como nómada, de los mecanismos de escritura de la memoria, y de la autoficción.

2. EN TORNO A LA DESAPROPIACIÓN

El recuerdo se reitera cuando se graba en la memoria, y reaparece de maneras distintas cada vez que es puesto en palabras. Esto nos lleva directamente a la premisa de que no existe la repetición, puesto que toda narración involucra una variación, pensamiento que llevará a Gertrude Stein a escribir en 1913 su célebre aforismo «una rosa es una rosa es una rosa» en un llamamiento por buscar la contemporaneidad en la

materialidad de la oración. De este modo, cada una de estas obras puede ser considerada desde su individualidad, pero también en diálogo con contemporaneidades pasadas y presentes desde distintas coordenadas geográficas y temporales en una manera de estar-con-otro. El resultado es una suerte de *collage* como modo etnográfico de conocimiento del pasado y de la identidad –personal y social–, pero no con el afán de buscar la verdad escondida en la memoria, sino por el gozo de observar una realidad mutante que pertenece también al presente.

Poner punto final a un libro de recuerdos que podría continuar engrosándose puede llevar a la reflexión de que este tipo de estructura, a modo de matriz, que Brainard, Perec, Glantz o Kohan utilizaron, favorece que el libro, como artefacto final, permanezca inacabado aun cuando ya ha sido publicado. De este modo, las obras ya mencionadas conforman una práctica de reescritura en la que, más que volver a hacer algo que ya ha sido realizado con anterioridad, lo convierte en un hecho inconcluso; no solo por la posibilidad del autor de continuarlo, sino por la invitación a que cualquiera de nosotros, los lectores, podríamos reescribir la memoria de nuestro contexto, actualizarla o, en palabras de Ludmer (2006), «producir presente». En este sentido, este tipo de libro podría hacerse y actualizarse continuamente.

Margo Glantz, en una conversación sobre su libro *Yo también me acuerdo* en el Instituto Tecnológico de Monterrey (Glantz, 2017), señaló lo siguiente: «La gente que lo lee me dice que le despierta sus propios recuerdos y que le gustaría escribir un libro como este». De esta manera, la escritura se desapropia, se vuelve colectiva y democrática, al alcance de quien quiera plasmar sus recuerdos de forma que el lector puede convertirse también en escritor. En este sentido, el proyecto literario digital *Traviesa*, editado por Rodrigo Fuentes y Rodrigo Hasbún, le pidió a una serie de autores que contaran sus recuerdos de la misma manera que lo habían hecho Brainard y Perec. Participaron Sergio Chejfec, Sebastián Antezana, Carmen Boullosa, Andrés Felipe Solano, Carolina Sanín, Ezio Neyra, Hernán Ronsino, Sergio del Molino y los dos escritores en los que centramos esta investigación. Solo ellos dos elaboraron después una colección de recuerdos, con puntos en común, que confirma que la relación entre literatura y vida ya no pasa por una obra sino por una «práctica», como señala Pauls (2012: 173), que es un modo de hacer en el que los episodios de vida son parte de esa práctica

artística. En este sentido, ya en el ensayo de Susan Sontag, *Contra la interpretación* (1969), se expone los inicios del arte cuando no se le preguntaba *qué decía*, sino se sabía lo que *hacía* el arte (Sontag, 2005: 27). En los casos de Glantz y Kohan, quienes actúan como curadores de múltiples experiencias fragmentarias, las obras dan el giro de lo formal a lo vital, acercándose a lo más cotidiano y, también, a lo más localizado: «Puente Uruburu, Benavídez», sitúa Kohan (2020: 55) sus recuerdos. De esta manera, los dos libros funcionan como trozos de vida estéticamente articulados, y permite una nueva manera artística de estar presente, es decir, de hacer conciliar la historia del pasado con el momento en el que se escribe.

Georges Perec dijo sobre *I remember*, de Brainard, que era «un libro digno de ser copiado», como también Kohan (2020: 9) agrega a modo de epígrafe, y así lo hizo: utilizó una estrategia de apropiación de la estructura tras la lectura que demuestra ser, en palabras de la escritora mexicana Rivera Garza (2021: 69), «una práctica productiva y relacional». Perec, sin embargo, como nota de advertencia, señala que lo que ahora llamamos apropiación es, en realidad, inspiración¹. La apropiación, por tanto, es una forma de reescritura y de actualización, que no enfatiza la autonomía de la posición del autor –de hecho, convendría más hablar de «autorías plurales», pues la misma idea es rediseñada por distintos autores–, sino que, en todo caso, alude a una técnica y a una materialidad que la inspiración desdibuja. Esta técnica implica una desposesión sobre el dominio de lo propio, pues se tiene conciencia que ya ha sido contado anteriormente, por tanto, se redimensiona bajo las marcas del presente manteniendo la misma estructura. Se muestra en cada uno de los escritos la inscripción del otro, el decir, de otro anterior e, incluso, un posible otro posterior, dentro del proceso textual. El texto resultante, el de cualquiera de los autores posteriores a Brainard, es también legítimo de ser, a su vez, reapropiado, puesto que resultaría incoherente oponerse a la estrategia que le ha dado origen. De este modo *Je me souviens*, de Perec, se ha desposeído del dominio sobre lo propio, se ha desapropiado con las obras que le sucedieron. Esta escritura, por tanto, que ejerce de hilo conductor entre

¹ «El título, la forma, y, en cierto modo, el espíritu de estos textos se inspiran en los *I remember* de Joe Brainard» (Perec, 2006: 19).

diversos contextos y perspectivas a través de la lectura, primero, y de la reescritura después, se carga de un matiz más intenso si llegamos a los dos últimos libros que siguen la misma estela en Hispanoamérica.

3. LA MEMORIA MIGRANTE RE-ACTUALIZADA EN GLANTZ Y KOHAN

Margo Glantz (1930) y Martín Kohan (1967) son hijos de emigrantes judíos llegados a México desde Ucrania, en el primer caso, y a Argentina, en el segundo. Ambos construyen en el texto recuerdos que confluyen en experiencias de una comunidad, lo cual también es, a su vez, una experiencia en sí misma. A propósito, el rabino Steinsaltz (2019) señala la existencia de una memoria colectiva judaica que «se ocupa intensamente de los sucesos del pasado». Podríamos pensar en las obras literarias de estos autores como hechos aislados, pero hay un interés en su escritura, por marcar, ya no tanto el linaje al que pertenecen, sino su actualización y el modo en que les ha atravesado hasta llevarlos al lugar donde se hallan. Si en estos casos encontramos sujetos que se preguntan por la pertenencia, el tiempo podría representar un ancla, como ha sucedido con la «patria judía», la cual «reside en la historia, en el tiempo, y no en un lugar determinado», como continúa diciendo Steinsaltz. Podríamos ir más allá y señalar, para los autores que traemos a colación, que la patria es la propia escritura, donde pueden desplegar de forma dispersa, y aún así manteniendo la unión, todas las identidades que lo conforman, enmarcadas en cada recuerdo, más allá del linaje que heredan y elaboran. Georges Perec también nació en el seno de una familia polaca judía, aunque ninguno de sus recuerdos hace alusión a su procedencia. Por el contrario, se limita a señalar aquello que protagonizó la época: programas de radio, programas humorísticos, cañones de guerra, boxeadores, canciones populares, chistes y diferentes nombres que poblaban las bocas de las personas que vivían en la Francia de entre 1946 y 1961. En otra ocasión, Perec sí escribió sobre su linaje, y Glantz lo toma como paratexto de su libro *Yo también me acuerdo*:

El nombre de mi familia es Peretz. Lo registra la Biblia. En hebreo quiere decir «agujero», en ruso, «pólvora», en húngaro (en Budapest, más precisamente) se designa de ese modo lo que nosotros llamamos Bretzel [...]. Los Peretz remontan voluntariamente su origen a los judíos

españoles expulsados por la Inquisición (los Pérez serían marranos) y se puede seguir su migración hacia Provenza, luego a los Estados del Papa, en fin, a la Europa central, y accesoriamente a Bulgaria y Rumanía. Una de las figuras centrales de la familia es el escritor yidish polaco Isak Leibuch Peretz, al que todo Peretz que se respete se emparenta a costo de una búsqueda genealógica a veces acrobática. Yo sería el bisnieto de Isak Leibuch Peretz. Hubiera sido tío de mi abuelo (Glantz, 2014: 9).

En Kohan y Glantz los recuerdos se vuelven más personales, en el sentido de que ya no solo hablan de su contexto y de su infancia o juventud, sino también de relaciones familiares más afectuosas, y, además, de un linaje migrante que convierte a estos sujetos narrativos en sujetos extranjeros en su propia tierra. Recuerda Glantz (2014: 14): «Me acuerdo que mis padres transportaron desde Ucrania unos baúles muy grandes con edredones y colchones de plumas». Esta afirmación desconcierta porque recuerda algo que no fue presenciado por la autora. Rivera Garza (2017: 47), en su novela *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, una obra mezcla de investigación y experiencia imaginativa interna, escribió: «Recordar lo que no viví y observar de cerca, a través de los lentes para miope, lo que estaba en efecto allí». La concomitancia en ambas versiones confirma que el estado de memoria no precisa necesariamente ser testigo en el momento exacto en el que ocurrió el hecho, sino que se puede recordar con posteridad como si se hubiera presenciado el evento. Esto es posible porque hay una herencia que queda y que se recoge por parte del que rememora. Si el pasado no fue vivido, el relato proviene, como sugiere Sarlo (2005: 128), «de lo conocido a través de mediaciones», las cuales pasan a formar parte de ese relato.

La elaboración a través de la escritura de la historia que se recibe por conversaciones, fotos o por un auténtico afán de investigación² conlleva que se fragmente aquello que se pensaba unido, que se ponga en cuestión de forma crítica, y, además, que se vuelva vulnerable de ser

² En el libro de Margo Glantz, *Las genealogías* (2006: 21), la autora pregunta abiertamente a sus padres sobre aspectos de su biografía, del origen y el desplazamiento, y son las respuestas que recibe el material fundante de cada uno de los fragmentos que componen este libro, que le permiten trazar una identidad que hasta entonces se mantiene difusa: «Prendo la grabadora (con todos los agravantes, asegura mi padre) inicio una grabación histórica, o al menos me lo parece y a algunos amigos. Quizá fije el recuerdo».

ficcionalizado. Es importante señalar la puntualización que Ricoeur (2003: 42) realiza sobre la rememoración como una acción que supone una búsqueda activa por parte del sujeto, a diferencia del recuerdo que, como afecto, accede involuntariamente a la memoria, lo cual fundamenta su carácter fractal: «sería preciso distinguir en el lenguaje entre la memoria como objetivo y el recuerdo como cosa pretendida». Así, es totalmente coherente que la obra literaria resultante esté también constituida por fragmentos. En este sentido, los recuerdos se precipitan en el umbral de la memoria, y enfatizamos el carácter singular de este último frente a la multiplicidad y la variabilidad de distinción de los recuerdos.

De este modo, la apropiación de la historia de antaño provoca una actualización del linaje familiar, y también un re-conocimiento del *yo* que escribe, recuerda e interpreta un secreto familiar que suele quedar dentro de las paredes de una casa. Escribe Glantz (2014: 15): «Me acuerdo que por ser una niña judía nunca me trajeron regalos de Reyes». En la diferencia, el sujeto narrativo se concibe como el *otro*, y entiende lo que le ocurre a partir de una condición que hereda: ser una niña judía, aun sin hablar la lengua ni sentirse parte del lugar del que procede su familia. El recuerdo se recupera de su libro *Las genealogías*, en el que queda patente que el hecho de no seguir las costumbres del lugar en el que vive, pero tampoco identificarse con la tradición que hereda, genera desazón:

Alguien me dice que quizá todo se deba a esta sensación terrible de pertenecer al pueblo elegido o al sentimiento de desolación que experimentaba cuando el 6 de enero me asomaba debajo de la cama y no encontraba ningún juguete, semejante a todos los que ostentaban en el barrio de Tacuba, en frente del árbol de la Noche Triste, que ya no existe (se formó un ripio), los niños católicos (Glantz, 2006: 237).

Los recuerdos de Glantz no obedecen a un orden cronológico, sino que salta de un año a otro, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿existe dentro de la memoria un orden o es la confusión y la organización azarosa un elemento ocasionado por la escritura? Las discontinuidades permiten establecer relaciones con el segundo y el último recuerdo, pues el caos asegura que cada fragmento será interpretado como un todo, y no como un hecho aparte. La linealidad, por el contrario, solo permitiría

establecer vínculos con el recuerdo adyacente, pero nunca con el más lejano, a excepción de una relación de causalidad. La concatenación de recuerdos como causa-consecuencia no es lógica aquí, pues el último también es el primero, e incluso puede que el último recuerdo explique el que inicia el libro. A pesar del volumen del libro de Glantz, este no es un libro terminado, como ninguno de las otras versiones de este tipo de escritura. No existe el último recuerdo, por la sencilla de razón de no estar todavía escrito. De este modo, el proceso de recuperación de la memoria solo es posible a través de su grabación en la palabra, construyéndose así una identidad propia. En el libro de Kohan, el orden de los recuerdos tampoco es preciso, pero sí se concatenan a partir del recuerdo anterior dentro de un marco de tiempo determinado: la infancia.

Cabe reservar un apartado al matiz que varía Glantz en el título dentro de la sucesión masculina de recuerdos (Brainard, Perec y, posteriormente, Kohan que mantiene el mismo encabezado), haciendo énfasis en el «yo también» que establece, desde el principio, una postura política. De esta manera, da relevancia a su propia experiencia como un conjunto de acontecimientos dignos de ser contados, como lo puede ser cualquier otra vida, fundamentalmente la de las mujeres, que siempre ha sido contada por otros. De vivir en los márgenes de una patria en la que no se identifica pasa a ocupar el puesto protagónico del territorio que le corresponde a su escritura. En este sentido, se puede resaltar el siguiente recuerdo: «Me acuerdo que estoy, como Georges Perec, en lo extraordinario, hoy muy a la moda gracias a las redes sociales» (Glantz, 2014: 366). Lo extraordinario es aquí la clave de las escrituras que analizamos, las cuales no cuentan grandes hazañas, ni siquiera resaltables ficciones, sino que recuperan el paso de una vida azarosa, y es la simpleza, la cotidianeidad del día a día, la que genera recuerdos más o menos remarcables. Si ya en la década de los sesenta los poetas argentinos buscaban reflejar en sus textos los acontecimientos políticos y sociales de entonces, casi llegando a la segunda década del siglo XXI los sonidos que representan la realidad se insertan en las experiencias mundanales como un murmullo de voces, también dispersas y variadas. La autora es consciente de ello y juega con el humor: «Me acuerdo que un día en París sólo comí dos yogures, por si les importa» (Glantz, 2014: 374). En ese no importarnos está el peso de la obra literaria, pues lejos

de ser autorreferencial, ocupa también nuestra propia memoria en aquellas aparentes nimiedades que todos hemos vivido, pues hasta la vida más épica está también compuesta por hechos insignificantes, y puede que sea de ellos, precisamente, de los que uno más se acuerda. Si siguiéramos las preguntas que se hizo Aristóteles, deberíamos entonces cuestionarnos por qué se acuerda uno entonces de un recuerdo determinado, o, en todo caso, si uno se acuerda de la afección o de la cosa de la que esta procede. La aparente banalidad de las cosas recordadas por Glantz, pero también por Kohan, nos remiten a la primera opción: el afecto que portan los hechos cotidianos nos conecta directamente con otra persona, otro lugar, otro objeto, con el otro *yo* del pasado que se desconoce.

De forma paralela, cabría analizar lo que Glantz escribe en la segunda parte del último recuerdo que hemos mencionado: las redes sociales como una caída al presente más inmediato, que es el presente desde el que se escribe y desde el que se recibe la obra. Frente al hecho comunal de hacer sentir al lector parte de una cotidianeidad compartida en la geografía que sea, se enfrenta el narcisismo feroz que caracteriza a las redes sociales, fundamentalmente a *Twitter*. Su funcionamiento depende de la ristra de enunciados o *tweets* (los cuales podrían llegar a ser encuadrados también dentro de lo que llamamos *recuerdos*) que cada usuario escriba en su día a día, la mayoría descontextualizados y aleatorios, pues pueden tener o no relación con el anterior o el que le sucederá. La banalidad que define cada uno de los *tweets* tiene relación con lo infraordinario, incluso con lo desechable: aquello que sucede, se escribe y queda relegado a un espacio que pronto será ocupado por el siguiente. ¿Y no es el *retweet* acaso la mayor expresión de la apropiación del otro, y la desapropiación de lo que a uno le pertenece? ¿No es esta la meta de cada una de las oraciones que cada uno escribe: que sean adheridas por los demás? Glantz nos recuerda que toda escritura obedece a su contexto, y que fue esta red social el primer soporte de cada uno de sus recuerdos. ¿Cuántos de esos recuerdos cuentan también nuestra historia? ¿O son estas 3800 oraciones una reproducción imparable de la que solo se tiene constancia a través de su escritura en papel? El cambio de formato no es azaroso; Internet funciona como un «saco roto» en el que no se hace visible el espacio o el peso que cada una de esas vivencias tienen, por banales que sean. En papel, los recuerdos

aparentan, al menos, haber sido *seleccionados*, y por insignificantes que sean, cuentan algo, no como podría ocurrir a través de Twitter, al cual se le achaca la característica de la *inmediatez*. En el cambio de formato, entonces, se sella la apropiación artística en que el episodio de una vida, o el acto de rememorar, se vuelve un hecho estético.

En ambos casos ocurre lo que Musitano (2016: 104) ha denominado una «espectacularización de la intimidad», propia de la autoficción en sí misma, en el sentido de que la intimidad se revela en todas partes, pues los límites entre lo público y lo privado, que es también político, son difusos. Glantz (2014: 11) introduce dentro de esta estructura, muy similar a un mantra, la posibilidad de la falsedad de la memoria, en la aceptación de que esta también es caprichosa en la fidelidad de los acontecimientos, como se comprueba a continuación: «Me acuerdo que solo tuve una muñeca durante mi infancia, a lo mejor es un recuerdo falso». Martín Kohan señaló que lo más que le reveló el libro fue lo mucho que no se acuerda, y añade: «no estoy para nada seguro de lo que puse y de lo que no. Todo está hecho de olvido» (Kohan, 2020a). ¿Existe la posibilidad de tener un recuerdo falso? ¿No anularía su falsedad la condición de recuerdo? Tal y como está planteado este tipo de libro, a través de fragmentos que no necesariamente configuran una trama, sino la idea de una vida aún en proceso, la introducción de la ficción –en términos de «lo falso»– no anula la sensación de veracidad que el lector tiene. Esto se debe a que el recuerdo está en continuo contacto con la imaginación, a diferencia de la memoria que sí se relaciona con un carácter más sistemático y organizativo. No obstante, imaginación y memoria confluyen en «la presencia de lo ausente» (Ricoeur, 2003: 67), y, aunque imaginar no signifique acordarse, «un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen» (Bergson, 1977: 49), como lo planteó Aristóteles (2004: 77) en su *Poética*. Esto quiere decir que el retorno del recuerdo solo puede hacerse a la manera del «devenir-imagen», como la toma de consistencia y apariencia de un objeto que se ha desprendido de lo imaginario. Podríamos concebir el recuerdo como una imagen, estática o en movimiento, pero, en cualquier caso, está atravesada por multitud de filtros que puede que la distorsionen; el primero de todos: el intento de traducirla en palabras. Esta aproximación al lenguaje permite la entrada de la ficción en el relato de la vida, basado en imágenes que creemos tener ancladas en algún punto de nuestra

conciencia cuyo único referente es el pasado, y en algunos casos, un pasado que ni siquiera hemos vivido, por lo que estará doblemente ficcionalizado. Otra variable que se puede introducir al respecto es la brevedad, pues tanto en Glantz como en Kohan, el fin no es explicar el recuerdo, es evocarlo en una letanía que se extiende hasta la última página. Lo interesante de la cuestión es la nula capacidad de discernimiento entre realidad y ficción, sumado a la completa improductividad de siquiera intentarlo.

En el intento de desacralizar la autoficción, Kohan (2020a) comenta la posibilidad de hacer una «colección de recuerdos», en lugar de recordar; hacer callar a la memoria para ponerse a contar, en la doble acepción de la palabra de contabilizar y narrar. El autor argentino elimina la posibilidad de inverosimilitud añadiendo imágenes de su infancia, cada una con su año y pie de foto. En efecto, la foto nos afirma que estamos ante un recuerdo en el que la ficción tiene un protagonismo escaso, apenas en la organización narrativa. Aunque pareciera que esta novedad enfatiza la autoexpresión o la autfiguración, el autor asegura que la concepción de escritura que subyace bajo *Me acuerdo* es la «experiencia de la alteridad» (Kohan, 2020b), pues cada recuerdo actúa como un objeto de colección y no como la plasmación de una memoria personal, aunque, realmente, no deje de serlo, pues una cosa no quita la otra. De este modo, hablar desde y del *yo* se convierte en un hablar del *otro*. ¿Qué del pasado quiere rescatar el autor para así hablar de la otredad, de nos-otros? Antes de intentar responder esta pregunta, convendría traer a colación un fragmento del prefacio a los *Apuntes* de Guridi Alcocer (1906: 9) en el que se comenta: «Ella [la Proindecia] resalta en la vida de cualquiera, pero no todos la reflexionan, ni en todos aparece igualmente. Quizá al descubrirla en pasajes, se moverán algunos a registrarla en los suyos y a someterse a sus disposiciones». Guridi Alcocer ya era consciente en aquel momento de que aquellas notas tomadas de su memoria no pretendían únicamente hablar de su experiencia, sino hacer notar que esos recuerdos seguramente les pertenezcan también a otros o que eran fácilmente compartidos por los demás. De esta forma, el autor validaba su autobiografía como historia. En el caso de Kohan, al igual que en el de Glantz, no se quiere validar la historiografía del texto, sino su adaptabilidad a las diversas biografías que puedan dialogar con él. Esto se debe, nuevamente, a la cotidianeidad

de los hechos recordados en el que tienen mucho protagonismo las marcas que se mencionan y que actúan como disparadores de otro tiempo compartido: «En “Salo” probé el Cabsha. Me gustó, comí veinte seguidos y sufrí una pateadura de hígado», recuerda Kohan (2020: 27) o «Mi mamá fumaba cigarrillos Kent» (2020: 48).

La introducción de fotos de la infancia, repartidas aleatoriamente a lo largo del libro, nos conducen a la idea del documento o archivo, de forma tal que queda registro ya no solo de su crecimiento, sino también de las personas que acompañaron su cotidianeidad o de las que estaban ausentes, pues, como insistía Benjamin (2003: 58), la fotografía no era una reproducción de lo que estaba ahí, sino de lo que no estaba, noción que confluye con la idea derridiana del espectro como presencia de lo ausente. En cualquier caso, del coto privado del recuerdo personal se salta al dominio público de la memoria. Las fotos, como archivo, permiten congregarse aquellos fragmentos o retazos de vida que aparecen dispersos en la página. No obstante, si retomamos los términos de Benjamin en torno a la fotografía, la cual captura lo que sabemos que pronto no estará ahí, lo real que pareciera conceder la fotografía se convierte en una reproducción poco realista, como sucede también en la literatura. Pero como ya hemos mencionado, lo que interesa tanto en la obra de Glantz como en la de Kohan no es añadir realidad al relato, sino actualizar constantemente un pasado que se recuerda y se repite, es decir, «trae al presente un pasado que está aquí» (Rivera Garza, 2021: 139) y que podemos trastocar. La subjetividad es múltiple porque aparece el folclor del barrio: «A la vuelta del Colegio David Wolfsohn, sobre la calle Quesada, había un almacén llamado “Salo”» (Kohan, 2020: 27); los nombres de las celebridades del momento; o los anuncios comerciales que ya hemos nombrado. «La rubia de ABBA» (Kohan, 2020: 82) se vuelve así un estandarte, una imagen asociada a múltiples recuerdos de toda una generación, e incluso, de las generaciones que le sucedieron.

En este tipo de autoficción, la recuperación del pasado no es tal, pues se pone en evidencia que el pasado no ha concluido, sino que coexiste con el presente en el sentido de que este es también generador de recuerdos. Glantz (2014: 383) escribe: «Me acuerdo que este libro puede hacer oficio de obituario», a modo, incluso, de profecía del futuro que admitiría, a su vez, los recuerdos de otra voz que deseara contar los posibles recuerdos desde el momento que se terminó el libro hasta el

momento en el que la autora fallezca. La escritura de recuerdos, por tanto, se rige por una lógica de no correspondencia entre presente y presencia, el recuerdo no es solo lo que fuimos, sino lo que quisiéramos ser o como quisiéramos que fueran las cosas. Al respecto, Musitano (2016: 116) señala que «el aproximarse a la muerte implica un recordar diferente; y simultáneamente el recuerdo –signado por ese adelantarse a la muerte futura– se configura no únicamente desde el pasado, sino desde el futuro», como ocurre en particular en este fragmento de Margo Glantz en el que al recuerdo se le añade un filtro nuevo: el deseo de que los acontecimientos transcurran de una determinada manera.

En todos los casos, tanto si pensamos el recuerdo como pasado o futuro, presentificamos una ausencia, vislumbramos algo que ya no está, es decir, el recuerdo podría significar una ruina o el «devenir-ruina del recuerdo», como lo denomina Musitano (2016: 119). Esta es una postura ya definida por el poeta cubano José Antonio Ponte, quien se consideraba «ruinólogo», por buscar razones a las ruinas y «sacar sentido de placer en algo que está decayendo» (*apud* Guerrero, 2018: 167). La primera premisa no se cumple del todo en los ejemplos que traemos a colación, no se rebusca en las ruinas de la memoria para buscarle razones, ni siquiera para cuestionarlo, sino, en todo caso, para buscarle razones al presente a partir de esas ruinas. Glantz (2014: 12) escribe: «Me acuerdo que en 1939 los Camisas Doradas, seguidores de Hitler, intentaron linchar a mi padre». Este es, a su vez, el recuerdo que abre *Las genealogías* y también el que dispara la búsqueda en la propia genealogía para resolver la pregunta: ¿quién es Margo Glantz? Estos textos también se adscriben a la segunda premisa que considera Ponte, pues hay un gusto por lo derruido, lo pisado, lo insignificante. De este modo, el escritor se demora en un pasado del que ha sobrevivido, y que quedó relegado al olvido; sin embargo, se rescata porque se le reconoce que todavía tiene algo que decir. Así, el escritor anota las imágenes insistentes y arbitrarias que afloran de forma automática del inconsciente, como un médium entre uno y otro tiempo, aunque luego ese automatismo desaparezca en el proceso de edición y los recuerdos se acumulen buscando la coherencia.

Con esta idea de recuerdo no solo del pasado, sino también del presente, y el futuro a modo de deseo, Glantz (2014: 20) recuerda: «Me acuerdo de mis viajes, de que he viajado y de que quiero seguir viajando».

En este punto nos podríamos detener en otra de las posturas literarias que Guerrero menciona como novedad en el cambio de siglo. Nos referimos a la postura del «escritor nómada», en el que Glantz podría ocupar un lugar representativo, pues se inscribe en un mapa cultural en el que ya no es tan fácil saber quién es *el otro*. Muchas pueden ser las patrias de un escritor, dijo Roberto Bolaño en el discurso de Caracas, y, en el caso de nuestra autora, ella porta una herencia de exiliada, pero «gestiona críticamente una identidad paranacional» (Guerrero, 2018: 171), de ahí que la mayoría de sus recuerdos se remontan a diversas fronteras elegidas, en su mayoría, por voluntad propia. Su casa parece estar en múltiples lugares a la vez y por todos concibe una poética de la nostalgia. Alemany Bay (2018: 232) señala que la escritura de Glantz posee una predilección por «el viaje como forma de conocimiento, pero también como instrumento generador del texto». De este modo, los recuerdos están situados y funcionan como hilos conectores dentro de un mapa compacto: «Me acuerdo que cuando viví en California [...]» o «Me acuerdo que en 1990 volví a Berlín [...]» (Glantz, 2014: 13 y 16). De esta manera, y como indica Braidotti (2000: 50) citando a Bruce Chatwin: «la identidad del nómada consiste en memorizar». Glantz logra con esta plasmación de recuerdos un recorrido plural que sirve de desplazamiento dentro y fuera del libro.

Llegados a este punto, se pueden señalar tres factores indispensables y compartidos en la obra de Margo Glantz y en la de Martín Kohan: el carácter mediado de los recuerdos, el vínculo afectivo con el objeto, y la fragmentariedad en la elaboración de las narraciones sobre ese pasado. No es casual que estas características son señaladas por Tavernini (2020) en relación a la posmemoria, más específicamente, en los relatos producidos por los hijos de los desaparecidos en la dictadura. En Glantz ya vimos que el nomadismo está presente desde el desplazamiento de sus familiares de Ucrania. En Kohan el movimiento apenas se vislumbra, más bien al contrario: los recuerdos están ubicados únicamente en la provincia de Buenos Aires. Sin embargo, la extranjería sí se asoma en las comisuras de algunos fragmentos que funcionan como interpretación de un legado o herencia por parte de su familia judía. Existe, pues, una posmemoria ligada a aquello que no se conoce, porque no se ha vivido, pero sí ha sido contado por otros, y, por ello, también le pertenece al sujeto. Esto se muestra en la manera en que el escritor argentino nombra

a su abuelo, «zeide», y a su abuela, «bobe». La identidad y las tradiciones que acompañan esa identidad que se ha heredado resulta extraña, y tampoco se la reconoce: «Las cenas de Pesaj en la casa de mis abuelos maternos. No tentarse de risa en la parte de los rezos. Fingir que tomaba un sorbo del vino, pero no hacerlo» (Kohan, 2020: 48). El Colegio David Wolfsohn, por otra parte, el cual es repetido con mucha frecuencia y con su nombre completo a modo de respeto por la institución, es ese espacio simbólico que forma parte de una cultura impuesta y que inscribe al sujeto dentro de una educación determinada. Uno de los recuerdos de Kohan (2020: 27) expresa: «A la tarde en el Colegio David Wolfsohn yo me llamaba Yaakov. A la mañana me llamaba Martín, igual que ahora». En ese vivir en el presente con los espectros que sobreviven del pasado, el propio Yaakov forma parte de esa historia de fantasmas que lo liga a sus antecesores, pero no como herencia en el momento en el que se escribe, pues se ha despojado de ella. No deja de ser una aparición intempestiva en la escritura que acecha al que recuerda, tanto a Glantz como a Kohan, pues en ambos casos eran señalados desde niños por una condición que no terminaban de entender del todo: «Luisito de la vuelta un día me dijo “judío de mierda”» (Kohan, 2020: 42). Teniendo en cuenta la lección de Benjamin (1996: 2010), el pasado es un proceso que se realiza en el presente y tiene lugar en el momento de su rememoración, como una «posterior clarividencia», pues puede ser leído en el futuro con nuevas claves de interpretación, como sucede en ambos libros. En ellos, esa herencia tiene fisuras, pues se remonta a un origen que, como la memoria, no es lineal ni permanente, sino, por el contrario, algo abierto y «en-el-tiempo», cuyo devenir revela una «novedad siempre inconclusa» (Didi-Huberman, 1997: 11). De esta forma, queda explícito en estos textos, estas colecciones de recuerdos, que el legado se construye en el momento en que es asumido, cuestionado y actualizado, es decir, cuando finalmente es puesto en palabras, y no antes.

4. CONCLUSIÓN

En suma, tanto en el libro de Margo Glantz como en el de Martín Kohan, el resultado es una obra fragmentaria e incompleta que conserva lo que ha sucedido en su dispersión, de modo que forma y contenido se resuelven de la misma manera. Así, la historia se vuelve más efectiva

siendo discontinua y múltiple, sin la linealidad que le asociamos al tiempo. En el afán de restituir la memoria, también se la transforma, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿se recuerda siempre igual cada vez que escribimos? Definitivamente, el recuerdo cambiará según el discurso que lo describa. Lo fractal muestra, como sucede en la fotografía, la ausencia, lo que no se cuenta o no se recuerda o lo que no se explica, pues está lleno de errores, accidentes, secretos y hundimientos que provocan que nunca se llegue a la verdad del origen, y tampoco se la persiga. Lo que interesa no es sino recoger la diversidad de los acontecimientos, confesar que se ha vivido, y que esa es la vida desappropriada en la que el lector se identifica. Por ello, todos podríamos ser autores de este libro en una serie infinita de versiones que contará con un contexto y una memoria en continua actualización. No en vano, otros escritores, entre los que podríamos mencionar a Sergio Chejfec o Roberto Raschella, también han hurgado dentro de su propia biografía, historia y herencia, transformando esta inquietud en una tendencia de las narrativas del siglo XXI. Después de una generación, no es la pérdida del que emigró lo que se trae a la escritura, sino la identidad extraña que asume el hijo como heredero, personajes que parecen vivir «en estado de memoria». En cualquier caso, es claro el intento por escribir «lo que se llama, por lo general, “mi vida”» (Chejfec, 1990: 15). De esta manera, estas dos obras conectan perfectamente con el contexto contemporáneo en el que las fronteras entre la esfera privada (la vida) y la esfera pública (la escritura) se enturbian; no en el sentido, como resaltaba Pauls, de la vida convertida en obra de arte, sino porque el resultado literario es en sí mismo un proceso con sus propias directrices y estructura, que no hurga en la vida o la memoria para encontrar la historia de ficción ideal, sino por el mero hecho de concebir lo nimio como digno de ser relatado o, al menos, puesto «en colección». Apropiándose uno de este *modus operandi*, y teniendo cada uno la posibilidad de escribir sus recuerdos, podríamos cuestionarnos la validez que tiene el escritor como tal en un mundo en el que la originalidad ya no existe. ¿Cuál es entonces el mérito del autor? Este, a quien Barthes lo declaró muerto a mediados del siglo pasado³, vuelve, como diría Rivera Garza (2021: 57), «de entre los muertos», para seguir cuestionando su relación ambigua y dinámica con él mismo a

³ Roland Barthes publicó «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, en 1968.

través de una autorreferencialidad que incluye a toda una generación, con una escritura que, además, tampoco le pertenece.

En la diferencia de enfoque con el que cada autor asume una escritura del «me acuerdo» existe una marca de estilo, por más de que se desdibujan en un «nosotros», pues interpela a múltiples generaciones que, a su vez, también han pasado por la experiencia de la extranjería y el viaje. Esta marca de estilo, más que ser un intento de dejar trazo y de individualizarse ante lo que desaparece, reside, no solo en los hechos históricos que repercuten en cada recuerdo –una selección que, por otro lado, es inevitable y que varía bajo cada percepción personal–, sino en la manera en que se descompone, en el caso de Glantz, una autobiografía bajo la estética del caos; mientras que en Kohan, los recuerdos son fragmentos concatenados de lo cotidiano bajo una mirada que se desprende del presente para acotarse en la infancia. No obstante, en ambos casos, mirar atrás significa también decodificar las maneras a las que se llegó al momento en el que se escribe, y, con ello, al momento en el que se lee.

De esta manera, claves como el nomadismo, la herencia de ser dos veces extranjero, la banalidad, la fragmentariedad y el ensamblaje, la autobiografía desposeída del dominio de lo propio y bajo el yugo aleatorio de la memoria, el archivo fotográfico despojado del poder de verosimilitud y el apropiacionismo de estas dos obras nos permiten adentrarse en una narrativa contemporánea que mantiene al autor en una zona opaca y confusa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMANY BAY, Carmen (2018): *Las ficciones heterodoxas de Margo Glantz*. Madrid: Visor.
- ARISTÓTELES (2004): *Poética*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1996): *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza.
- BENJAMIN, Walter (1997): *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

- BERGSON, Henry (1977): «La memoria o los grados coexistentes de la duración», en *Henry Bergson / Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- BRAINARD, Joe (2001): *I remember*. Nueva York: Granary Books.
- CHEJFEC, Sergio (1990): *Lenta biografía*. Buenos Aires: Puntosur.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- GLANTZ, Margo (2006): *Las genealogías*. Valencia: Pre-Textos.
- GLANTZ, Margo (2014): *Yo también me acuerdo*. Madrid: Sexto Piso.
- GLANTZ, Margo (2017): «Conversación de Margo Glantz sobre su libro 'Yo también me acuerdo'». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (en línea: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc544q3>>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimiento: Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GURIDI ALCOCER, José Miguel (1906): *Apuntes de la vida de D. José Miguel Guridi y Alcocer*. México: Moderna Librería Religiosa de José Vallejo.
- KOHAN, Martín (2020): *Me acuerdo*. Buenos Aires: EGodot Argentina.
- KOHAN, Martín (2020a): «Martín Kohan: 'La lista de recuerdos no es igual a la memoria'», *Página 12*. Entrevista realizada por Silvina Frieria (en línea: <<https://www.pagina12.com.ar/265097-martin-kohan-la-lista-de-recuerdos-no-es-igual-a-la-memoria>>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- KOHAN, Martín (2020b): «“Me acuerdo es el libro del que menos me acuerdo”», *El diletante*. Entrevista realizada por Tomás Villegas (en línea: <<https://revistaeldiletante.com/trabajos/entrevista-a-martin-kohan>>, consulta: 20 de marzo de 2024).
- LUDMER, Josefina (2006): «Literaturas postautónomas». Yale University (en línea: <<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- MUSITANO, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos». *Acta literaria*, 52, 103-124.
- PAULS, Alan (2012): «El arte de vivir en arte». En Guerriero, Leila (ed.): *Temas lentos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 166-184.
- PEREC, Georges (2006): *Me acuerdo*. Córdoba: Berenice.

- RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- RIVERA GARZA, Cristina (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Madrid: Penguin Random House.
- RIVERA GARZA, Cristina (2021): *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Bilbao: Consonni.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- SONTAG, Susan (2005): *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- STEINSALTZ, Adin (2019): «El concepto del tiempo en el pensamiento judío», *Bama* (en línea: <http://www.bama.org.ar/sitio2014/sites/default/files/_archivos/merkaz/Jomer_on_line/ST_conceptoTiempo.pdf>, consulta: 20 de marzo de 2023).
- TAVERNINI, Emiliano (2020): «Las memorias abracivas en la poesía de hijos e hijas de la militancia setentista, una discusión conceptual». *Orbis Tertius*, 25.31, 1-15 (<https://doi.org/10.24215/18517811e153>).

Katya VÁZQUEZ SCHRÖDER
Universidad de La Laguna
kvazquez@ull.edu.es
<https://orcid.org/0000-0002-7932-5830>

