

La transmisión transgeneracional del trauma en la narrativa chilena reciente: cripta y secreto

María Eugenia Kokaly Tapia¹

Resumen

Desde la perspectiva de la teoría de la criptonimia, los traumas están encapsulados en criptas al interior de los seres humanos. Esta cripta contiene dentro de sí el horror inenarrable de situaciones indecibles y es capaz de transferirse transgeneracionalmente a través del silencio. Para el caso específico de la narrativa chilena reciente, es posible reconocer la transmisión del trauma de víctimas de violencia política en la primera generación y, en algunos casos, en la segunda generación.

Como casos ejemplificadores, analizaré las novelas *Escenario de guerra* (2000), de Andrea Jeftanovic, y *Camanchaca* (2009), de Diego Zúñiga. En ambos textos se puede reconocer las huellas tanto del trauma como del traspaso de ese trauma en los hijos y nietos a través de distintas estrategias discursivas, predominando el silenciamiento de la información y el secreto en el contexto socio-político que se describe y al interior del núcleo familiar de los personajes que componen los relatos.

¹ Doctorado en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. mekokaly@uc.cl

La transmisión transgeneracional del trauma en la narrativa chilena reciente: cripta y secreto

La teoría

Alicia Weber, en su artículo “Transmisión entre generaciones. Los secretos y los duelos ancestrales” (2002) hace una distinción entre “duelos ancestrales” y “secretos ancestrales”. Para ella:

Los duelos ancestrales se asemejan a los duelos patológicos en que, lo que no ha podido ligarse a la palabra son fundamentalmente los afectos provocados por la muerte de figuras significativas. Por otra parte, se diferencian de los mismos, en que la dificultad de tramitación no se refiere solo a la pérdida propia, sino a una pérdida no elaborada, sufrida por un ascendiente, que produce efectos e impone un trabajo psíquico inconsciente plus a la descendencia. Cuando en primera generación se clausura el procesamiento de un duelo, las generaciones siguientes no reciben las condiciones para la nominación de las emociones asociadas a los efectos de dichas experiencias (296)

Vale decir, no hay herramientas emocionales ni discursivas para procesar, comprender y verbalizar la situación traumática y esta condición es transmitida a través de las distintas generaciones que no se explican la repetición de patrones de comportamientos familiares ni propios. Ahora, en lo que refiere a “secretos familiares”, tiene que ver con la existencia, en la historia familiar, de eventos como asesinatos, incesto, estafas, etc. y la manera en cómo estos eventos, llevados a cabo por algún antepasado, son silenciados herméticamente por la familia, en una especie de pacto que otorgaría estabilidad y tranquilidad para el presente, pero con consecuencias para el futuro:

El ocultamiento de hechos de tal envergadura, supone una perturbación en la estructura familiar que lo padece. Sus efectos pueden rastrearse en aquellos descendientes que se transforman en portadores de un secreto que desconocen. Lo importante no es tanto el contenido del secreto, en general de difícil o de imposible acceso, sino la transmisión de su estructura y los ropajes con los que se reviste en sus manifestaciones. Sus portadores

tienen necesidad, ellos mismos, de tener sus propios secretos para cubrir el vacío dejado por el de los ascendientes (297).

Una vez hecha esta distinción entre “duelo ancestral” y “secreto ancestral”, bien podemos considerar que, en ambos casos, la herencia del vacío de información se mantiene como una constante, al igual que la repetición de patrones inexplicables para quien la recibe. Sin embargo, la diferencia está en la intencionalidad. Mientras en el duelo hay una imposibilidad de procesamiento que redundaría en una imposibilidad de representación, en el secreto hay un pacto de silencio consensuado entre pares.

Ahondemos un poco, entonces, en lo de la cripta. En el proceso de entender la repetición de patrones o, en casos específicos, en el proceso de entender conductas llevadas a cabo sin explicación ni coherencia, se reconoce la influencia de la historia familiar y contextual, aún cuando no se tenga información de los sucesos. Serge Tisseron, en la Introducción a *El psiquismo ante la prueba de las generaciones* (1995), señala que: “[e]l funcionamiento psíquico de cada uno no está determinado sólo por los conflictos comunes a la especie y por los accidentes singulares de cada vida. También está marcado para cada uno por las huellas de los conflictos comunes y de los accidentes singulares que marcaron la vida de los padres, de los abuelos, de los colaterales y de los amigos” (17). Por tanto, se habla de una influencia inter y transgeneracional en el comportamiento de los individuos. Si no se ha procesado el suceso traumático a través del duelo, la conducta no solo se mantiene, sino que se transmite. La particularidad de la cripta, no obstante, es que se transmite a través del silencio. Avelar lo describe de la siguiente manera:

En la incorporación (...) el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, “invisible pero omnipresente”, innombrable excepto a través de sinónimos parciales. En la medida en que ese objeto resista la introyección, él no se manifestará sino de forma críptica y distorsionada. Al expresar “*un rechazo al duelo* y sus consecuencias, un rechazo a introducir en sí la parte de sí mismo depositada en lo que se ha perdido”, la incorporación exigiría una *tumba intrasíquica* en que se niega la pérdida y el objeto perdido es enterrado vivo (19-20).

“Invisible pero omnipresente”. Aún cuando a simple vista puede leerse como una exageración, la influencia de la cripta en la conformación de la identidad parece ser una cualidad insoslayable. Omnipresente en cuanto determina comportamientos en situaciones determinadas. Omnipresente por tratarse de un pilar fundante. La idea del

objeto perdido “enterrado vivo”, lleva a suponer la negación del duelo y del procesamiento de la situación traumática, lo que reafirma la omnipresencialidad de la cripta y la imposibilidad de referirse a ella de manera directa:

El establecimiento de una tumba intrasíquica conllevaría (...) un acercamiento a las palabras que las reduciría a dobles fantasmáticos del objeto mismo, materializaciones espectrales de la palabra traumática. La melancolía emergería como una reacción a cualquier amenaza a la cripta protectora: el sujeto pasa a identificarse con el objeto perdido como forma de protegerlo de la posibilidad de ser objeto de duelo. El rechazo incorporativo al duelo se manifestará a través de una subsunción de toda metafóricidad bajo la bruta literalidad identificada con la palabra traumática (21).

Esto quiere decir que existe cierto modo de verbalizar que utiliza estrategias discursivas para el abordaje del suceso, que intenta el acercamiento, pero que no logra la referencialidad directa. Claude Nachin, en “Del símbolo psicoanalítico en la neurosis, la cripta y el fantasma”, afirma que:

Los criptónimos –las palabras que ocultan, que están presentes en el discurso, los episodios de vida y los sueños del paciente– no son ni la ‘palabra mágica’ que habita en la cripta ni las otras significaciones de esta palabra en el diccionario (los alosemas), sino sinónimos de alosemas que habitualmente ya no tienen relación fonética ni semántica directa con la palabra original (Abraham y Torok², 1976) (65).

La búsqueda de una manera de referir implica el desciframiento de un código que oculta a la vez que señala. El silencio de la cripta está en directa relación con el suceso traumático, aún cuando, y tal como señala Nachin, el “origen de la patología del criptóforo no es la perturbación del discurso. Lo que lleva al sujeto a la renegación de su propio dolor es la violencia de los afectos suscitados en su entorno por el acontecimiento catastrófico” (65). Por tanto, lo que se encuentra en el orden del discurso es más bien la señal de la existencia de la cripta y su evitación. Encontrar y desentrañar las marcas de la violencia en la narración es parte de la tarea de esta investigación.

² Nicolas Abraham y María Torok (1961-1975) son quienes plantean la distinción entre influencias intergeneracionales e influencias transgeneracionales, a través del trabajo sobre el duelo, la cripta y el fantasma.

Escenario de guerra

Escenario de guerra (2000), de Andrea Jeftanovic, es una novela en tres actos. Tiene la estructura de una obra de teatro. Es curioso que utilice esta estructura, ya que toda ella está narrada desde la primera persona singular en un presente indicativo. Este híbrido entre la focalización interna y la intención de ser mirada desde afuera, la posiciona como una novela que experimenta con las formas desde el juego escritural en el nivel de la estructura, ya que en el nivel de la historia es más bien tradicional. No está explícitamente pensada para ser representada sobre un escenario, ni contiene todos los elementos formales de un guion dramático, sin embargo, la división en actos es la que permite inferir el juego que pretende darle la autora. Los escenarios en los que se desarrolla la acción son cerrados, claustrofóbicos. La única posibilidad que ofrecen es la huida.

Tanto los sucesos traumáticos que porta el padre, como la manera irrefrenablemente tóxica con la que se vincula su madre con ella, impiden la construcción de una identidad fuerte y sana. Tamara, la narradora, lo sabe y es por ello que asiste a terapia, como un modo de quebrar el silencio para dar sentido a su historia. Su comportamiento ahí es errático. En algunas sesiones no dice nada. En otras, habla. En otras, alterna: “[m]i prolongado silencio me permite escuchar el murmullo del minuterio del reloj que sólo ve mi terapeuta. Las palabras me salen a borbotones, quedan suspendidas en el aire. Intento armar el rompecabezas de mi historia hundida en un sofá verde musgo” (77). La conciencia en torno a la catástrofe de su vida es una de las particularidades de este personaje y la ubica como la única que conserva algo de cordura y que es capaz de preservar esa memoria dolorosa. La terapeuta tiene que aprender a interpretar los gestos de Tamara y también sus silencios. En ese acto de construir el relato de su vida, la protagonista se ubica lejos de sí misma, reconoce que escucha su relato como “algo lejano” (77). Esta es claramente una de las características de la escritura criptonímica: el distanciamiento, el vacío emocional o el tono falso del enunciado. Tamara va a terapia dos veces por semana y “[e]n una de las reuniones le cuento sobre la enfermedad de mamá y su olvido de mí” (79). Cuando detalla los episodios en el hospital, en la casa, la terapeuta la mira incapaz de contener las lágrimas. Tamara quiere ser su hija. Olvidarse de su familia y que la terapeuta sea su madre: “[q]uisiera nacer de nuevo y que esta vez la doctora fuera mi madre. (...) Prometo ser un bebé tranquilo, no nadar contra la corriente, acomodar mi cuerpo a la curvatura del abdomen, no hacer nudos ciegos alrededor de mi cuello. (...) Si usted me alumbrará naceré con otra estrella” (80). La narradora busca un nuevo comienzo que le permita realizar eso que en esta vida ya no podrá y focaliza ese

fracaso en la matriz. Sin embargo, también se responsabiliza a sí misma, como si de ella dependiera el destino que le ha tocado en suerte. Quiere, en definitiva, ser otro personaje:

A través del lenguaje teatral, la narradora configura el acto del recuerdo como un escenario en que tiene lugar una representación, con lo que la memoria expone explícitamente su naturaleza no como proceso de recuperación del pasado, sino de representación y puesta en escena. Desde este punto de vista, la memoria se produce, siguiendo a Jelin, como un intento de ‘materializar’ los significados del pasado en forma de ‘actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente’ (Melgar 190).

Si partimos analizando la novela de una manera tradicional, el título nos sumerge en el estado catastrófico de una historia en disputa. Sin tener mayor información, pensamos que se trata de un texto acerca de la guerra y, claro, de algún modo, lo es. Llama la atención que se titule “Escenario” y no “Escenarios”. Se trata de la representación de la historia desde una perspectiva única e irrepetible. No es una gama de escenarios posibles, ni de distintas situaciones. Hay un hilo conductor que engloba todos los acontecimientos de una familia construida en base a dolores indecibles, inconcebibles y estos dolores, se transmiten entre ellos:

Nos referimos a patologías vinculadas a diversas modalidades de transmisión transgeneracional y son pacientes que dentro del núcleo familiar están o han estado ‘inmersos’ en situaciones relacionadas con traumas tempranos, fidelidades compulsivas hacia los objetos parentales, duelos ancestrales o imposibles, predominio del narcisismo parental, abusos sexuales y otras. **En bastantes de estos casos tienen un importante protagonismo el secreto, la mentira, lo silenciado o dicho en clave enigmática así como la confusión de sexos y generaciones (el destacado es mío) (10).**

La transmisión del trauma a través de las generaciones posibilita un entramado indefinido con estrategias de comunicación inespecíficas y enfermizas. Se privilegia la confusión en la información, el misterio, el ocultamiento de verdades. Por este motivo, el que sea un solo escenario y no varios, es interesante, porque en lugar de estar hurgando en distintas simbolizaciones, la narradora engloba el trauma en una sola imagen de guerra, pero de una guerra interna, familiar, íntima. Aún cuando el detonante inicial esté ubicado en la situación traumática del padre en una guerra específica, en un territorio específico,

con fecha específica, el traslado hacia el interior de una familia es lo que particulariza la historia.

Camanchaca

La novela está narrada desde la primera persona del singular, pero se trata de un narrador intradieético muy particular, pues, a pesar de estar incluido en el devenir de las situaciones, genera una distancia tal con los hechos que bien pareciera que estamos frente a un narrador testigo. Este desapego es muy interesante porque nos remite directamente a la propuesta de lectura: el lenguaje no es suficiente, no alcanza para hacerse cargo del trauma iniciático, y se le despoja de sus cualidades referenciales emotivas. Gabriele Schwab señala que esa es una característica de la escritura criptonímica: “Por regla general, el lenguaje poseído por el trauma se ha despojado de las emociones del dolor y el terror que pertenecen a la historia silenciada. Como resultado, se ha convertido en un discurso vacío, ya sea teñido de una frialdad inexistente y abstracta o lleno de un tono emocional falso” (68). Esto se confirma en la novela desde una doble mirada. Por una parte, la disposición de los acontecimientos en la estructura (entregados de manera fragmentada) y, por otra, el silencio que los envuelve. Un ejemplo de ello lo encontramos en la siguiente situación. En el viaje a Tacna, el protagonista va junto a su padre y a la nueva familia que éste ha formado con Nancy. Va también Elías, el hijo de ambos. Según el relato de la madre del protagonista, su padre conoció a Nancy cuando ella trabajaba en la calle, probablemente ejerciendo la prostitución:

Mi mamá dice que se paraba en Thompson y que ahí conoció a mi papá. A veces me dan ganas de preguntárselo. Ahora que la miro por el espejo retrovisor, mientras me ofrece un vaso con bebida, pienso que podría preguntárselo. Decirle si es verdad que se paraba en Thompson. La miro. Ella sonrío. Ella me muestra su sonrisa perfecta y yo niego con la cabeza. Después me pongo los audífonos y dirijo la mirada hacia la carretera (15)

¿Con qué nos encontramos en este fragmento? Al menos, tres elementos: el comentario mordaz de la madre, el deseo del protagonista por saber la verdad, pero que no llega a ser un deseo inhabilitante (“A veces me dan ganas de preguntárselo”) y luego la desidia (“me pongo los audífonos”, es decir, “me meto en mi mundo privado”). Se trata de una situación nada normal, que incluso puede llegar a ser dolorosa: su padre ha reemplazado a su madre por una mujer que conoció en la calle, pero el protagonista no enfrenta, no soluciona, no resuelve, no se atreve... En este sentido, los resultados de las investigaciones que lleva a cabo el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo

y que se consignan en los informes de Desarrollo Humano en Chile son muy interesantes para tener en cuenta. En el informe de año 2002, titulado “Nosotros los chilenos: un desafío cultural”, se señala:

La experiencia traumática de los conflictos sociopolíticos llevó a los chilenos a desplegar un velo de silencio sobre las divisiones que atraviesan la convivencia. El miedo a revivir los conflictos pasados hizo de la propia historia un 'secreto de familia' del cual no se habla. La estrategia permitió conservar la imagen heredada de 'nosotros los chilenos', pero al precio de la neutralización. Vale decir, vaciando de contenido la imagen de Nosotros (62).

Para el caso de *Camanchaca*, esta afirmación se transforma en piedra angular: bajo la idea de preservar el estado de las cosas tal y como están, intentando no alterar los elementos aunque su estabilidad sea precaria, los personajes mantienen en silencio los hechos dolorosos que forman parte de su historia como familia. Si bien el protagonista hace un esfuerzo por obtener información, éste nunca llega a incomodar a sus distintos interlocutores. El fragmento anterior es un buen ejemplo de ello, ya que la novela está diseñada en función de situaciones como esa: preguntas no formuladas, silencios, secretos no confesados. Los indicios están presentes, palpantes, pero ordenados de modo tal que genera en el lector la necesidad de información que no termina de llegar o que, cuando llega, es a destiempo o insuficiente. El primer capítulo, por ejemplo, nos sitúa en un secreto familiar que está latente durante todo el relato y que no termina de solucionarse a lo largo de sus páginas: la muerte del tío Neno:

El primer auto que tuvo mi papá fue un Ford Farlaine, del año 1971, que le regaló mi abuelo cuando cumplió los quince años.

El segundo fue un Honda Accord, del año 1985, color plomo.

El tercero fue un BMW 850i, azul marino, del año 1990, con el que mató a mi tío Neno (11).

En esta enumeración casi ingenua de los autos que ha tenido su papá a lo largo de su vida, el narrador nos lanza la primera bomba de información: su padre es un asesino. De ahí surgen de manera natural las primeras preguntas: ¿quién es el tío Neno?, ¿lo mató de manera intencional? y, si fue así, ¿por qué?. Si bien la motivación para viajar al norte a ver a su padre tiene que ver con arreglarse los dientes en Tacna, puede que se transforme en el momento de dar respuesta a esta y otras preguntas:

Mi tata está leyendo una revista. Me siento frente a él y me pide que le cuente cómo lo ha pasado en Iquique. Yo le respondo que todo está bien y luego le pregunto si es verdad que mi papá mató al tío Neno.

Mi tata me mira y dice que deje de hablar estupideces, que yo soy un pájaro, que no entiendo nada, que todavía debo madurar. Al día siguiente decide no hablarme (106).

En esta breve escena están incluidos los elementos a los que se refiere el informe del PNUD: el abuelo no solo no responde la inquietud de su nieto frente al hecho traumático de la muerte del tío Neno, sino que decide dejar de hablarle. El silencio funciona como estrategia para no enfrentar la verdad traumática que ha determinado la construcción familiar. La decisión de no hablar acerca del hecho puntual de la muerte del tío Neno (sus implicancias, sus participantes), confirma la idea de que la familia es la gran administradora de los secretos y que, gracias a ellos, se genera la complicidad necesaria para mantenerla unida. En una conversación con su madre acerca del mismo acontecimiento, ella se extiende:

Fue una de esas noches, completamente a oscuras, que mi mamá me contó lo de mi tío Neno. Me dijo que había muchas cosas que yo no sabía, que no fue idea suya mentirme, que era un trato que había hecho con mis abuelos. Y me contó la historia. Con detalles. Con silencios. Días después no volveríamos a hablar más de mi tío Neno. Días después habría otra historia que nadie iba a querer contar (22).

Quiero detenerme en la siguiente construcción: “Y me contó la historia. Con detalles. Con silencios”, ya que aquí el silencio ofrece en una categoría distinta. Es un silencio que ayuda a generar pausas para enfrentarse a una situación complicada, no se trata del silencio significativo por la cantidad de información que contiene y que se vuelve imposible de comunicar. Se infiere que su mamá le cuenta la historia (historia que no llega al lector) y, por lo tanto, se revela el secreto que parecía el motor de la narración. Sin embargo, el protagonista lo vincula de inmediato con otro secreto, con “otra historia que nadie iba a querer contar”. ¿De qué se trata todo esto? ¿No es posible que exista un esclarecimiento de todas las verdades? Parece ser que la única manera de mantener a la familia implicada en los acontecimientos que los unen es a través de secretos o de historias imposibles de nombrar. Parece ser que lo único que los mantiene unidos son los secretos. Es interesante que en el momento del descubrimiento, la madre y el hijo se encuentran completamente a oscuras. Ella decide romper el pacto de silencio que había

llevado a cabo con los abuelos para hacer partícipe al protagonista de una verdad dolorosa, pero necesaria de ser transmitida. No se puede hacer a plena luz, no se puede hacer mirándose a los ojos. La oscuridad genera las condiciones de complicidad apropiadas para el momento de la revelación.

¿De qué hablamos cuando hablamos de trauma? En el caso de esta novela nos estamos refiriendo a una doble interpretación del concepto. Desde el punto de vista colectivo, tenemos el contexto postdictatorial en el que se mueven los personajes y que determina las prácticas sociales que se relatan. Desde el individual, está representado por los cotidianos pero enormes secretos que se anidan al interior de una familia de clase media trabajadora. Para el protagonista, ambos factores influyen en su propia construcción del mundo y de su identidad. A pesar de querer saber la verdad —toda la verdad— sus herramientas emocionales no se lo permiten y se queda en el limbo de la desafección y la desidia. Tal como hemos revisado las propuestas de la escritura criptonímica en situaciones de trauma, en *Camanchaca* nos encontramos con que no es exclusivamente el protagonista el que está afectado por la situación violenta, sino que se propaga a nivela familiar, transmitiéndose a otras generaciones:

Las huellas de la vida psíquica transindividual pueden ser transmitidas de persona a persona y de generación en generación. Este proceso puede desarrollarse a través de historias tanto individuales como colectivas, y se hace especialmente significativo en el caso de las heridas sin cicatrizar, de secretos intolerables, o de una violencia atroz. Los descendientes de historias de violencia —ya se trate de hijos de víctimas o de perpetradores— son los portadores de una psicología colectiva que comprende varias generaciones (65).

Esta afirmación permite comprender la forma de relacionarse los personajes entre sí y la manera en que nos llega la historia.

En *Camanchaca*, la dictadura no está presente de manera explícita. Hay personas desaparecidas en la novela, pero ninguna de ellas desapareció antes de 1990. Esto no quita que ‘desaparecido’ siga siendo una palabra cargada en Chile y en los otros países del Cono Sur. Además, los espacios por los que se mueve el protagonista no son neutros. Daniel Rojas Pachas, finalmente, ha interpretado la manera en la que la madre cuenta la historia del desaparecido tío Neno, llena de silencios, como una alegoría de la

manera en la que la memoria de la dictadura es transmitida a la 'generación de los hijos' (67).

Bibliografía

- Avelar, Idelber. "Introducción: Alegoría y Postdictadura" en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000: 13-35
- Jeftanovic, Andrea. *Escenario de guerra*. Santiago de Chile: Alfaguara. 2000
- Laguna, María del Valle "Transmisión transgeneracional y situaciones traumáticas" en *Temas de Psicoanálisis*, 7: 1-28, enero 2014
- Melgar Pernías, Yolanda. "Memoria, representación y escritura en *Escenario de guerra*, de Andrea Jeftanovic" en *Bulletin of Hispanic Studies* 91: 183-199, 2014
- Nachin, Claude "Del símbolo psicoanalítico en la neurosis, la cripta y el fantasma. Ensayo de síntesis clínica y metapsicología a partir de los descubrimientos de Nicolas Abraham y Maria Torok" en *El psiquismo ante la prueba de las generaciones. Clínica del fantasma*. Dunod, París. 1995. Amorrortu Editores. 1997: 63-93
- PNUD. 2002. *Desarrollo Humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*.
- Schwab, Gabriele "Escribir contra la memoria y el olvido" Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim. 53-81
- Tisseron, S. "Introducción. El psicoanálisis ante la prueba de las generaciones" en *El psiquismo ante la prueba de las generaciones. Clínica del fantasma*. Dunod, París. 1995. Amorrortu Editores. 1997, 11-33
- Werber, Alicia "Transmisión entre generaciones. Los secretos y los duelos ancestrales". *Psicoanálisis, Revista editada por la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires* 2 (2002): 295-313
- Willem, Bieke "Narrar la frágil armadura del presente. La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego Zúñiga" en *Interférences littéraires. Littéraire interferences* (Multilingual e-Journal for Literary Studies) 13, junio, 2014. 53-67
- Zúñiga, Diego. 2012. *Camanchaca*. Santiago de Chile: Random House Mondadori