

## Entre destitución y restitución: el relato de filiación en *Larga noche hacia mi madre* de Carlos Cortés

Magdalena Perkowska<sup>1</sup>

**Resumen.** El concepto y la institución de la familia moderna en América Latina es uno de los mitos de la modernidad heteropatriarcal que se cuestionan actualmente en la literatura, el cine y las artes visuales latinoamericanos. Entre los sub-géneros de la novela que realizan esta impugnación del relato familiar se destaca el relato de filiación que el crítico francés Dominique Viart define como una escritura fundada sobre el silencio acerca de la vida o la conducta de un(a) ascendiente. Es el caso de la novela *Larga noche hacia mi madre*, del escritor costarricense Carlos Cortés (2013), en la que el protagonista-narrador realiza una dolorosa investigación acerca del pasado enigmático e incomprensible de su padre, fallecido antes del nacimiento del hijo, y la enfermedad psíquica de su madre. Arguyo que recurriendo al álbum familiar y los hallazgos arrojados por su pesquisa, el narrador de Cortés y Cortés mismo desenmascaran una brecha insalvable entre el ideal romántico de la masculinidad y la familia, y la experiencia real de una (su) familia. Sin embargo, el ensayo demuestra también que *Larga noche hacia mi madre* no es una historia individual(izada), la única procedente después de la desvalorización de los meta-relatos de legitimación de la modernidad, según asegura Viart sobre el relato de filiación francés, sino que es un contra-relato que expone y destituye la lógica patriarcal como uno de los fundamentos de la modernidad y, a la vez, uno de los motivos duraderos de la infelicidad.

**Palabras clave:** familia, relato de filiación, silencio, restitución, destitución, Carlos Cortés.

[en] Between destitution and restitution: the filiation story in *Larga noche hacia mi madre* by Carlos Cortés

**Abstract.** The concept and institution of the modern family in Latin America is one of the myths of heteropatriarchal modernity that is being questioned in Latin American literature, cinema, and visual arts. Among the sub-genres of the novel that challenge the family (his)story, stands out the filiation story, which the French critic Dominique Viart defines as a writing founded on silence about the life or conduct of an ancestor. This is the case of *Larga noche hacia mi madre*, a novel by the Costa Rican writer Carlos Cortés (2013), in which the protagonist-narrator carries out a painful investigation about the enigmatic and incomprehensible past of his father, who died before the birth of his son, and the mental illness of his mother. I argue that by resorting to the family album and the findings from his research, Cortés's narrator and Cortés himself uncover an insurmountable gap between the romantic ideal of masculinity and family, and the actual experience of one (his) family. However, the essay also demonstrates that *Larga noche hacia mi madre* is not an individual(ized) story, the only one fitting after the devaluation of the meta-narratives of legitimization of modernity, as Viart asserts about the French filiation narrative, but rather it is a counter-story that exposes and delegitimizes patriarchal logic as one of the foundations of modernity and, at the same time, one of the lasting reasons for unhappiness.

**Keywords:** family, filiation story, silence, destitution, restitution, Carlos Cortés.

**Sumario.** 1. “La odiaba ... [y] odiaba odiarla”. 2. “Solo quería saber”: silencio, sospecha, malestar. 3. “Las máscaras yacen caídas en el piso”. 4. “Su mamá fue la persona más fuerte que conocí”. 5. Restitución y destituciones.

**Cómo citar:** Perkowska, M. (2022) Entre destitución y restitución: el relato de filiación en *Larga noche hacia mi madre* de Carlos Cortés, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 52, 39-49.

---

<sup>1</sup> Hunter College y The Graduate Center, CUNY, Nueva York, EE. UU.  
Correo: [mperkows@hunter.cuny.edu](mailto:mperkows@hunter.cuny.edu)

Les morts existent deux fois: dehors, avant et, ensuite,  
dedans. Peut-être même que leur existence seconde  
l'emporte en étendue et en vigueur sur la première.  
Pierre Bergounioux, *La Toussaint*

Solo quería saber.  
Carlos Cortés, *Larga noche hacia mi madre*

La familia es una unidad económica, social y cultural mínima, cuyo modelo ideal es definido siempre por la ideología dominante del contexto político-histórico particular en el que está insertada. Marianne Hirsch sostiene que para cada cultura y cada momento histórico puede identificarse una “mirada familiar” (*familial gaze*; 1999: 11) que impone y perpetúa la ideología dominante de la familia, es decir, la *doxa* familiar, y las representaciones en las que esta se materializa, visibiliza y perpetúa. En las sociedades occidentales modernas, este ideal solía corresponder con la normatividad heteropatriarcal que prescribe los roles del hombre, la mujer y los/las hijas en el grupo familiar de acuerdo con la lógica patriarcal y burguesa, a la vez que determina las relaciones familiares aceptables en un contexto político, social y cultural dado. Sara Ahmed añadiría que en el discurso moderno, la familia, uno de los fundamentos de la modernidad capitalista, se presenta como un objeto feliz, es decir, uno que promete y/o connota la felicidad y al que debería aspirar cada miembro de la sociedad que busca afirmarse como un sujeto responsable y exitoso (2019: 96-102). Para la crítica británico-australiana, la familia feliz es a la vez un mito, un dispositivo y una herencia:

La familia feliz es tanto un mito de felicidad (acerca de dónde y cómo tiene lugar la felicidad) como un potente dispositivo legislativo, un modo de distribuir tiempo, energía y recursos. La familia es también un legado. Heredar la familia acaso signifique adquirir una orientación hacia algunas cosas y no otras como causa de felicidad. (2019: 97)

La idea de que la familia sea un legado que se hereda implica preguntas sobre los modos de transmisión y circulación de este legado, más allá de la experiencia vivencial compartida (o no) con otros miembros de la familia y sus allegados. Suelen ser relatos y objetos los que vehiculan la historia y el legado familiar a los descendientes. Los padres cuentan la historia de los (tátara- y bis) abuelos; los abuelos relatan a sus nietos la infancia y adolescencia de los padres, aquello anterior a las reminiscencias propias. Los objetos –cartas, álbumes, fotos, videos y recuerdos familiares que pasan de generación en generación– son de igual importancia, porque la familia “circula por medio de objetos” (Ahmed 2019: 97) cuya materialidad refuerza las palabras que transmiten una vivencia y experiencia común. La difusión fluida y franca de la memoria familiar es fundamental para el devenir sujeto de los descendientes, quienes se apoyan en el conocimiento del pasado común para trazar su genealogía y construir su propia identidad (la que puede comportar una ruptura posterior con el legado heredado).

¿Qué sucede cuando el relato familiar aparece lleno de silencios, criptas y lagunas informativas que impiden el acceso al pasado convirtiéndolo en un enigma y una carencia; cuando no hay relato sino migajas de una historia que desaparece en la oscuridad y cuando estas migajas solo suscitan sospechas y malestar? A finales de la década de los noventa y refiriéndose a los años 1975-1989, el crítico francés Dominique Viart observó la aparición y multiplicación en la literatura francesa de textos que indagan en historias de los ascendientes, en los que la herencia familiar tiene un peso determinante pero su transmisión está impedida por el silencio y la ausencia, con frecuencia, de la figura paterna del / de la narrador/a (2009: 97-102). Los denominó *relatos de filiación* (1999:117). Trazando una tipología de la familia en la literatura (2002: 17-35), Viart diferenció estas narraciones de otras modalidades narrativas y géneros literarios (la biografía, la autobiografía, la autoficción, la novela biográfica, la novela familiar, la novela de formación) y las definió como relatos de una investigación íntima o de una arqueología del pasado a través de la cual el/la narrador/a confronta un vacío en la memoria familiar, que es causado por una memoria impedida o una falla de transmisión. La investigación se debe a las sospechas que suscita el no saber y a la necesidad imperiosa de saber. Siguiendo a Maurice Blanchot, Viart describe el relato de filiación como una escritura fundada sobre el silencio (2009: 98) que se elabora a partir de una pérdida, una zona oscura que atormenta y amenaza la habilidad del sujeto descendiente de efectuar su

proceso identitario porque este se origina en una herida<sup>2</sup>. Sin embargo, el enigma que rodea el pasado es fundamental para el proceso identitario del sujeto, quien “no puede conocerse más que en este enigma, lo que obliga a llevar a cabo la búsqueda sobre la vivencia experimental y existencial de sus ascendientes. La forma misma del relato de filiación depende ampliamente de esta investigación” (2019: párrafo 16)<sup>3</sup>.

Dado que los modelos teóricos y críticos circulan entre diferentes periodos y espacios geopolíticos donde son asimilados o transculturados (Said 1983: 241-247), el planteamiento de Viart puede servir como prisma para leer textos latinoamericanos que representan algunas de las modalidades de lo que Leonor Arfuch denominó el “espacio biográfico” (2009:18) y cuyos autores investigan enigmas, vacíos o criptas del pasado familiar. Viart vincula la emergencia del relato de filiación con la desarticulación posmoderna de los meta-relatos de legitimación de la modernidad occidental (2012: 97 y 112; 2019: párrafo 11), según la había conceptualizado François Lyotard en *La condition postmoderne* (1979). Para el caso de América Latina, habría que considerar, sin embargo, la posible relación entre la aparición del relato de filiación y el contexto histórico propio, en particular, la historia traumática de las dictaduras (Argentina, Brasil, Chile, Uruguay), los conflictos internos y las guerras civiles (Colombia, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Perú) que entre 1960-1990 lesionaron las sociedades afectadas y fraccionaron a muchas familias. El trauma, el dolor, el miedo, la culpabilidad o la vergüenza llenaron el pasado familiar de vacíos, criptas y enigmas, que los descendientes excavan en busca de respuestas. En *Dios tenía miedo* (El Salvador, 2011), la protagonista de Vanessa Núñez Handal indaga en el silencio en torno a la desaparición de su primo y descubre la participación de su tío en la fundación y las operaciones de los escuadrones de la muerte durante la guerra civil en El Salvador (1980-1992). En *La expansión del universo* (Uruguay, 2018), el uruguayo Ramiro Sanchiz busca entender la aparición de un cadáver en un balneario a finales de los 80, que el narrador presencié de niño, y la pesquisa lo lleva a la historia de su tío, quien probablemente fue un espía de la dictadura uruguaya (1973-1985). *Una misma noche* (Argentina, 2012) de Leopoldo Brizuela dramatiza un viaje al pasado que coloca al padre del narrador entre los represores y colaboradores del régimen militar argentino (1976-1983). A su vez, *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon (Guatemala, 2011) expone indirectamente la inmunidad de su familia acomodada en medio de pobreza y violencia en Guatemala en la década de los 70. Estos y otros autores recurren a la escritura para conjurar lo que Gabriele Schwab llama “unprocessed toxic knowledge” (2010: 28; “saber tóxico no procesado”) y/o “unwitting complicity” (2010: 34; “complicidad inconsciente”). Sus personajes examinan el pasado movidos por la inquietud, la ansiedad, la culpa, la vergüenza o el dolor que provocan las memorias afectivas latentes y el silencio que las rodea (Perkowska 2020: 437)<sup>4</sup>.

Por otra parte, los textos que no tratan directamente el tema del pasado histórico, sino que se concentran de manera específica en las relaciones familiares, tampoco son una simple respuesta desde lo singular e individual al descalabro de las meta-narrativas de la modernidad. Más bien, ponen en tela de juicio los mitos y las evidencias (en el sentido foucaultiano de lo que, por ser considerado ‘obvio’, no requiere ni explicarse ni justificarse) que estos Relatos transmitían, promovían y perpetuaban. El concepto y la institución de la familia moderna en América Latina es uno de estos mitos que se cuestionan en la literatura, el cine y las artes visuales latinoamericanos, incluidos los textos que se podrían clasificar como relatos de filiación. *Larga noche hacia mi madre*, del escritor costarricense Carlos Cortés (2013)<sup>5</sup> es una novela que ejemplifica esta última tendencia: mediante una excavación penosa de los silencios y criptas familiares que causan el dolor de no saber y la necesidad de saber, la novela desautoriza el ideal patriarcal de la familia, el que se revela como el motivo profundo de sufrimiento e infelicidad.

## 1. “La odiaba ... [y] odiaba odiarla”

La narración se abre, como a menudo sucede en los relatos de filiación, con una muerte, la de la madre del narrador, quien “falleció la madrugada del 31 de julio mientras el huracán César arrasó Centroamérica. Experimenté un raro alivio, como si mi alma y mi cuerpo dejaran de luchar después de muchos años de

<sup>2</sup> Uso el verbo “elaborar” a conciencia, para señalar la relación entre la investigación y la escritura constituyentes del relato de filiación y el proceso de elaboración (*working through*) en la teoría de Freud.

<sup>3</sup> En esta definición resumo las características del relato de filiación que Viart ofrece, con mínimas variaciones, en varios de sus artículos. Consúltese al respecto Viart 1999, 2002, 2009, 2015, 2019. Otra referencia útil es la introducción de Laurent Demanze a su libro *Encres orphelines* (2008).

<sup>4</sup> Sobre este tema en la literatura centroamericana, véase Perkowska 2020 y 2022.

<sup>5</sup> Carlos Cortés (Costa Rica, 1962) es autor de novelas, cuentos, poesía y ensayo. Además de *Larga noche*, publicó las novelas *Encendiendo un cigarrillo con la punta del otro* (1986), *Cruz de olvido* (1999), *Tanda de cuatro con Laura* (2002), *Mojiganga* (2017) y *El año de la ira* (2019).

enfrentamiento” (Cortés 2013: 13).<sup>6</sup> La alusión al huracán César permite situar uno de los referentes cronológicos de la narración y de la trama, que se desarrolla entre 1961 y 2012: la madre muere en 1996<sup>7</sup>. La palabra “enfrentamiento” remite, a su vez, al párrafo anterior, el primero de la novela, en el que el narrador confiesa el sentimiento que albergaba hacia su madre y revela la herida en la que se ancla su escritura:

Mi madre no quiso ser otra cosa en la vida que una buena mujer. Y una buena madre. Yo la odiaba y no sé si aún la odio. Odiaba odiarla y odiaba saber que la odiaba. [...] La odiaba como un cordón umbilical hacia lo peor de mí mismo, hacia mi padre, el horror de su muerte y el secreto que lo envolvió como una mortaja de silencio. (13)

La muerte de la madre, el odio hacia ella y el sentimiento de culpa por odiarla (“odiaba odiarla y odiaba saber que la odiaba”), la orfandad del padre y un secreto impenetrable para el protagonista-narrador (“una mortaja de silencio”) son los puntos centrales de la urdimbre temática y emocional que Carlos Cortés hila en *Larga noche hacia mi madre*, entretejiendo la historia de su personaje-narrador con las de su madre, su padre y las familias de ambos<sup>8</sup>. La centralidad de estos temas se enfatiza, unas páginas más adelante en el mismo capítulo, por medio de una *mise en abîme* visual. El narrador hace referencia a dos fotografías que había recortado de periódicos y guardado en un álbum. De géneros distintos, ambas son conocidas, si bien por razones diferentes. La primera foto es un retrato que el fotógrafo norteamericano Richard Avendon tomó a su padre un poco antes de la muerte de este: “Descubrí a mamá en aquella confrontación con la muerte. Era ella en un rostro ajado y ajeno” (26)<sup>9</sup>. La segunda fotografía pertenece al género documental y fue tomada por el croata Darko Bandic, en Srebrenica, justo después del genocidio perpetrado por los serbios, en julio de 1995. Muestra a una mujer joven ahorcada (es un suicidio) en un árbol. Es Ferida Osmanovic, cuyo marido fue uno de los 8000 hombres y adolescentes asesinados en Srebrenica. Al ver la foto, el narrador se imagina el odio que los hijos de la mujer (en el momento del suicidio de Ferida, sus hijos Damir y Fatima tienen 13 y 10 años respectivamente, más o menos la misma edad que el narrador cuando la madre comienza a manifestar las primeras señales de la enfermedad) hayan podido sentir porque la desolación de su madre (la culpa por haber insistido en ir a Srebrenica, la vergüenza, el dolor) prevaleció sobre lo que ellos iban a sentir como huérfanos, abandonados en una situación desesperada<sup>10</sup>. Las dos fotos encapsulan lo que podríamos llamar el origen o el germen del relato de Cortés: la muerte de un progenitor, la orfandad, el odio que el hijo (los hijos) sintió o pudo haber sentido en contra de la madre que lo(s) deja solo(s) en medio de un vendaval, y la culpa por odiar. Escribir es enfrentarse con el dolor, tratar de ponerlo en palabras para sacarlo de adentro: “El dolor estaba intacto, mi propio dolor, pudriéndose en alguna parte, listo para estallarme como una granada en la mano. Debía sacarlo” (38).

Aunque el narrador de *Larga noche hacia mi madre* no se llama Carlos Cortés sino José Enrique Expósito<sup>11</sup>, la historia familiar que narra coincide a grandes rasgos con la del escritor: el asesinato del padre biológico en 1962 y el silencio en torno a su muerte en la familia, la estadía en París, la enfermedad y la muerte de la madre, la muerte de la madre afectiva (tía Nena en la novela) en 2009. Cortés mismo afirma que en la novela “todo es ficción y a la vez todo es autobiográfico” (cit. en Domínguez 2015, s.p.). *Larga noche hacia mi madre* combina la autoficción y el relato de filiación, aunque Viart insiste en diferenciar entre estas modalidades<sup>12</sup>. Según el

<sup>6</sup> Todas las citas de *Larga noche hacia mi madre* (San José, Alfaguara, 2013) corresponden a esta edición y se señalarán de aquí en adelante con el número de página entre paréntesis.

<sup>7</sup> El huracán César fue la tercera tormenta nombrada y el segundo huracán (categoría 4) en el Atlántico en 1996. Pasó por Centroamérica entre el 24 y el 29 de julio, ocasionando la muerte de 67 personas y enormes daños materiales. Los peores se dieron justamente en Costa Rica donde hubo inundaciones y aludes que costaron la vida a 44 personas.

<sup>8</sup> A partir de aquí, con el objetivo de evitar la repetición de las mismas palabras a lo largo del texto, me referiré a esta instancia como “narrador”. Dado que se trata de una autoficción y un relato de filiación, este yo que narra es también el protagonista. Al mismo tiempo, de esta manera quiero resaltar el protagonismo de otros personajes, el del padre y, sobre todo, el de la madre.

<sup>9</sup> Sobre los retratos de Avendon como una forma de procesar la muerte, véase Brehmer.

<sup>10</sup> En abril de 2005, Lorna Martin publicó en *The Guardian* un reportaje del encuentro con Damir y Fatima en el que recuerdan lo que pasó en Srebrenica y hablan del odio que sintieron al principio hacia la madre. Es posible que Cortés se haya basado en este texto. <https://www.theguardian.com/world/2005/apr/17/warcimes.lornamartin>

<sup>11</sup> No se puede escapar el guiño irónico del autor cuando escoge como apellido de su narrador-protagonista esta palabra que refiere a un recién nacido que es abandonado o confiado a un establecimiento benéfico.

<sup>12</sup> Al igual que varios estudiosos de la autoficción, considero que la identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje, en la que ha insistido Manuel Alberca (2005-2006: 115), no es un requisito necesario para que una novela se pueda leer como autoficcional: “se puede identificar al personaje auto(r)ficcional por medio de referencias intertextuales o de alusiones al título de la obra, por nombres de personas relacionadas con el autor, por referencias autobiográficas a la nacionalidad, la situación familiar, fecha y lugar de nacimiento, características físicas y/o la profesión del personaje en cuestión” (Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 20).

crítico, las autoficciones y las ficciones de sí son relatos sobre una interioridad inaccesible que solo puede aprehenderse a través de la ficción, mientras que los relatos de filiación investigan la anterioridad y la herencia que nos constituye (2009: 95-96; 2019: párrafo 8). La lógica binaria que subyace esta distinción no toma en cuenta la estrecha relación que puede darse entre interioridad y anterioridad, que Viart mismo parece contemplar cuando considera que el sujeto (en los relatos de filiación) no puede conocerse, es decir, aprehenderse, sino en el enigma que constituye para ella o él la vida de sus ascendientes (2019: párrafo 16). Si bien es cierto que no todas las autoficciones se califican como relatos de filiación y no todos los relatos de filiación son autoficciones, el solapamiento entre estas modalidades es frecuente. De hecho, la definición de la autoficción que formula Philippe Gasparini podría aplicarse a ambos sub-géneros: “texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia” (193)<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, los estudiosos de la autoficción subrayan la conexión estrecha que se genera en la escritura autoficcional entre la indagación de sí (lo que Viart llama interioridad) y la pesquisa de la historia familiar (o sea, la anterioridad). Por ejemplo, Annick Louis sostiene que numerosos textos autofictionales “contienen una búsqueda vinculada a la historia familiar, una suerte de retorno a los orígenes” (2010: 75) y “[la puesta] en escena de una genealogía, cuyo objeto es una busca de identidad del sujeto narrador, que adquiere una dimensión histórica y social” (2010: 79). La excavación penosa –por dolorosa y larga– que el narrador realiza en *Larga noche hacia mi madre* “[sacude] todo el polvo acumulado sobre el núcleo familiar” (Jiménez Paz 2014) y la *doxa* que sostiene este núcleo. El narrador reabre las criptas que contienen los secretos familiares y remueve los escombros del pasado, buscando un camino propio en la oscuridad que lo circunda y una explicación para las emociones discordantes que lo desgarran: el odio-amor hacia la madre, la admiración-sospecha hacia el padre ausente. Al mismo tiempo, el proceso de investigación y escritura que emprende pone en tela de juicio la ideología y el mito de la familia: al establecer lo que ocurrió en el pasado pero ha permanecido oculto, el narrador enjuicia la narrativa familiar moderna, mientras restituye a unos y destituye a otros de sus protagonistas.

## 2. “Solo quería saber”: silencio, sospecha, malestar

Como ya se ha señalado, la narración comienza en julio de 1996, en el momento de la muerte de la madre, cuando el narrador se acerca a la edad que tuvo su padre al morir, 35 años. Esa muerte, a la que toda la familia se refería como “accidente” ocurrió cuando la madre (Lily) estaba embarazada de tres meses, por lo que el niño nació póstumo y nunca conoció a su progenitor. Creció rodeado de numerosos familiares, pero sufrió una doble orfandad: la ausencia del padre, “ese espacio en blanco” (16) y la enfermedad mental de la madre que se manifestó por primera vez cuando el niño tenía diez años y fue empeorando a lo largo de los siguientes veinticuatro años. Lo que más dolía era, sin embargo, el secreto o la “mortaja de silencio” que cubría todos los hechos relacionados con el padre, tanto su vida como su muerte. A pesar de la inocencia propia de la infancia, el hijo percibía “una niebla de vaporosa irrealidad que velaba los hechos” (112) y, llevado por la sospecha, rebuscaba en las gavetas y armarios, entre las reliquias y el desorden desbordante de objetos que su madre acumulaba. Sin embargo, y a pesar de la enfermedad, la madre hizo lo que pudo para controlar los recuerdos, ocultar la verdad y dificultar el acceso a ella. El narrador visualiza simbólicamente este empeño aludiendo a la compulsión materna por guardar todo tipo de objetos o residuos, útiles o inútiles, en bolsas de plástico que se envolvían en otras bolsas en una acumulación monstruosa de capas y volúmenes, cuyo exceso desafiaba la lógica y, por lo tanto, impedía la configuración de cualquier sentido:

Mi madre lo guardaba todo, lo envolvía todo, lo acumulaba todo, dentro de otros paquetes y esos paquetes dentro de otros hasta desbordar las gavetas. Combatí tenazmente, durante la segunda mitad de su vida, cualquier remota posibilidad de darle orden o coherencia a los pocos recuerdos materiales o inmateriales que conservé de él. Lo hizo por ahorrarme el horror y ahorrárselo ella misma. (109)

El verbo “guardar” que el narrador emplea aquí en su acepción de “conservar” se metonimiza en el contexto del relato entero en “cuidar, vigilar, custodiar”, es decir, las operaciones que bloquean (en este caso) el

<sup>13</sup> Sin embargo, por alguna razón Viart vincula la autoficción con una narración cronológica y lineal (2009: 96).

conocimiento provocando la herida del no saber. El no saber, el querer saber y la imposibilidad de saber determinan la vida del narrador que tiene la impresión de confrontar “un pasado sin pasado” (16):

Ahora [1996] me doy cuenta de que mi vida ha sido el intento por entender esa muerte inexplicable [...] soy una especie de enfermo incurable que nunca podrá salir de la espiral de sus obsesiones. Bebo continuamente de una droga que aviva el deseo inagotable de recuperar un pasado sin pasado. (16)

El secreto duele y enferma. Muy poco está a la vista, por lo cual el narrador se ve obligado a repasar la historia familiar, ascendiendo hasta sus bisabuelos, trazando trayectorias, relaciones y escenas dispersas mediante “saltos en el tiempo[,] acumulación de datos e imágenes” (Jiménez Paz 2015) y unas vueltas narrativas que dan cuenta, formalmente, de la complejidad del laberinto en el que busca la cámara secreta.

Es la muerte de la madre que abre la primera compuerta porque “la muerte libera los demonios de su jaula de silencio y permite que escapen los secretos mejor guardados” (176). La liquidación de la casa y de las pocas pertenencias de Lily permite recuperar o volver a examinar algunos objetos y fotografías. Tía Nena, el arconte de la memoria familiar, revela por fin las extrañas circunstancias del casamiento de Lily con Quique (el padre se llamaba como el hijo, José Enrique), “a las seis de la mañana, en una ceremonia casi clandestina” (177), las amenazas de una amante del novio que exigía el reconocimiento del hijo de ambos, la vida de casada poco grata, el acoso de la amante a la esposa antes y después de la muerte de Quique, y la negligencia de un médico que causó la depresión de Lily. Es la primera vez que el narrador descubre que “todo lo que creía era falso” (176). La búsqueda de la verdad y la investigación continuarán a lo largo de los siguientes trece años, durante los que el narrador recurrirá a “cualquier indicio [que] le resulta válido [...] noticia, objeto, vivencia” (Jiménez Paz 2014). El relato tortuoso que va y viene entre distintos momentos del pasado y distintos presentes de la investigación y escritura simboliza el esfuerzo realizado para saber. La pesquisa llega al final cuando en 2009 muere tía Nena y le deja al narrador el archivo doloroso que explica el silencio de la madre:

Hoy hace tres años [el capítulo lleva como título la fecha de 2012] murió la Nena y me dejó como herencia el expediente judicial de la demanda [de la paternidad que interpuso la amante], las fotografías de Quique con su hijo, las cartas a su amante con la misma fecha que las tarjetas dirigidas a mi madre embarazada de tres o cuatro semanas. (192)

La verdad expuesta en toda su cruda desnudez le exige al narrador reescribir la versión romántica de la historia de sus padres en la que insistentemente quería creer. El relato, cuyo último presente se sitúa en 2012, incorpora tanto la investigación como esta herencia y el malestar del narrador que tiene que confrontarla para aprehenderla y aprehenderse.

### 3. “Las máscaras yacen caídas en el piso”

Recuerdos ajenos, recortes de periódicos sobre la carrera deportiva del padre y dos fotografías es todo el material del que dispone el hijo para imaginarse al padre ausente, a quien nunca llamará “papá”, sino Quique o “mi padre”, separando a conciencia la relación afectiva, que nunca existió, de la paternidad biológica y legal. Las dos imágenes son escenas de familia convencionales que suelen colocarse en álbumes o, enmarcados, encima de los muebles. Son esos objetos por medio de los cuales circula la familia, según observa Ahmed (2019: 97), o más bien una determinada narrativa y visualidad familiar porque la cámara perpetúa la memoria y la historia de la familia (Hirsch 1999: xvi) registrando momentos de unidad y cohesión del grupo y produciendo un determinado (y controlado) saber familiar. Lily (la madre) exponía estas fotografías en su dormitorio, ese mismo lugar que despertaba en el narrador “un ansia irrefrenable de querer saber la otra verdad, la que mi madre se resistía a contarme y que yo intuía hallar en alguna parte de la casa” (113). La primera de ellas fue tomada en la iglesia, durante la ceremonia matrimonial de los padres. En esta foto en blanco y negro, la madre

desfila de blanco [...] junto a Quique en la nave central, en un desfile en el que solo se ve otra pareja, detrás de ellos, tío Fernando y tía Nena. No está preparada, los novios no posan, no hubo fiesta y salieron rumbo a México en el primer vuelo de la mañana. Ambos sonríen con un aire de liviandad no excesivamente festivo. (114)

La segunda es un retrato de Lily y Quique durante la luna de miel en México:

Del viaje de la luna de miel subsiste una foto y algunos recuerdos que mamá atesoró hasta que la enfermedad dispersó su memoria y sus papeles. Abrazados y felices en el bosque de Chapultepec, al frente del estanque. Mi madre, sin sonreír del todo, esboza una expresión tranquila, detrás de los anteojos oscuros [...] Quique deja reposar su brazo izquierdo sobre los hombros de mamá y guarda la mano derecha en el bolsillo del pantalón, en un gesto resuelto. Parece decir que no ha perdido el control y que está en pleno dominio del momento. Es el hombre. Sabe qué hacer. Y asumirá las consecuencias. La luz directa deja ver la calvicie prominente, la frente amplia, ancha, en una cara redondeada por una sombra, y la mirada escrutadora, que deja entrever la contención de unos sentimientos confusos. [...] La clave está en los ojos achicados, la boca contenida y la mueca discreta que le hace levantar las mejillas en un diminuto mohín de sinsabor. (115)

El léxico y la sintaxis visual (Barthes 1972: 120) de ambas fotos pertenecen claramente a “la mirada familiar” (Hirsch 1997: 11) ya que la ideología de la familia está inscrita en los sujetos representados (los novios, los esposos), las situaciones y lugares (la boda, la iglesia, la luna de miel, un país extranjero) y, sobre todo, especialmente en la segunda imagen, en la pose. Julia Hirsch explica en *Family Photographs* que la pose, es decir, la relación entre los cuerpos, permite especular sobre el estado de la familia (1981: 5). Para un hijo que ve esta foto, “Papá y mamá abrazados” (115) es una afirmación visual de un inicio feliz de la vida familiar. El poder de esta imagen reside en la ilusión denotativa y la supuesta transparencia de la fotografía que parece reproducir un momento concreto y real de la vida (de los padres), mientras que, en realidad, naturaliza una práctica cultural y refuerza, a través de una ritualidad estratificada (la luna de miel como un rito familiar y la foto de la luna de miel como un rito representacional de la familia), el mito de la familia ideal. Es por esta razón por lo que las dos fotos se ofrecen abiertamente a la mirada del hijo: visualizan el relato que la madre quiere transmitir, “uno construido de buenos recuerdos” (29), y ocultan, a la vez, el otro, cuya existencia el niño sospecha, buscando inútilmente algún dato que la confirme.

A pesar de las sospechas, durante la infancia el hijo acepta la “versión romántica” (193), en parte porque la mitología de la familia es su herencia cultural y crece inmerso en ella, y en parte porque, a causa de la ausencia física y afectiva del padre, “la imagen resplandeciente” de “una masculinidad desconocida y añorada” (130), diferente a la de sus tíos, seduce al niño. El padre que abraza a la madre “prometiéndolo” visualmente la unión familiar y la protección, el padre como subcampeón nacional de judo o “con una lata de cerveza Heineken en la mano [...] Bebiendo, divirtiéndose” (73), en las fotos del archivo del tío Telángel (medio hermano del padre), llenan el vacío con una historia deseada. Sin embargo, estas mismas imágenes contienen también la otra historia, los resquicios e indicios de la verdad, también deseada. En sus reflexiones sobre las fotos de familia, Annette Kuhn plantea la idea de que una fotografía es como una evidencia, pero no en el sentido de reflejo de la realidad, sino como en una escena de crimen. Esta escena está invisible en la superficie visible que ofrece la imagen, porque no se trata de un asesinato o asalto, sino de relaciones de poder y control, o de la diferencia entre la familia ideal y la familia real. Al igual que la escena de un crimen, la fotografía se ofrece como material para la interpretación: muestra algo que ha pasado (en este caso, una boda, una luna de miel) y hay que descodificar este algo, (re)construirlo, como lo haría un detective o un arqueólogo. Por eso, lo que oculta una fotografía es igualmente importante que lo que revela. Para descubrir el secreto o la diferencia entre el ideal y la realidad, a menudo es necesario apuntar a lo que está fuera del encuadre, incluso, romper simbólicamente el marco y evocar memorias que no necesariamente tienen una relación directa con lo que está en la imagen (Kuhn 2002: 13).

El narrador no puede reconstruir la verdad oculta en las fotografías de su(s) padre(s) mientras las “apariencias cotidianas” y “la cápsula protectora en la que mamá trató de poner[lo]” (161) bloquean el acceso a lo real. Solo después del fallecimiento de la madre en 1996, cuando la tía Nena hace las primeras revelaciones, se da cuenta de que “todo lo que creía era falso” (176) y que en las fotos que conocía, “delante de [sus] ojos, sin que [él] pudiera verla, estaba toda la verdad” (113). Las descripciones de las fotografías, escritas años después de esta revelación, señalan ya el otro revelado que se debe a la divergencia temporal, porque esta segunda mirada del narrador ya no es inocente, como la primera, infantil, sino retrospectiva y conocedora (Hirsch 1999: xii). Así, en la foto de la boda el saber permite leer lo que no está –invitados, fotos posadas, fiesta–, indicios de una ceremonia apresurada y secreta, como lo fue en realidad, debido a las amenazas de un escándalo público dirigidas a Quique por una de sus amantes si se casaba con Lily. Al comentar la imagen de la luna de miel el narrador incorpora detalles que solo pueden interpretarse desde la futuridad de su saber (es decir, el presente de la escritura), gracias a la divergencia temporal entre la mirada infantil y la mirada adulta que ya sabe, insinuando que la foto proyecta lo que Walter Benjamin denominó “el inconsciente óptico”:

la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; [...] el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. (2004: 26)

El futuro no anida en la pose del padre que abraza a la madre, sino en los detalles mínimos de la mirada y la mueca de los labios: “la mirada escrutadora, que deja *entrever* la *contención* de unos *sentimientos confusos*. [...] La clave está en los *ojos achicados*, la *boca contenida* y la *mueca discreta* que le hace levantar las mejillas en un *diminuto mohín de sinsabor*” (115; énfasis añadido). Abrazando a la mujer esposada, el hombre controla el malestar que esta situación –la representada– le ocasiona. Las revelaciones de Nena y, después, las evocaciones postergadas de otros miembros de la familia, el encuentro con el hijo de la amante, la investigación y, finalmente, el archivo familiar que el narrador hereda después de la muerte de Nena en 2009, complementan este otro revelado de la figura paterna: los nueve años de noviazgo y apenas un año de matrimonio con la madre, ambos lacerados por infidelidades y traiciones, la relación paralela con la amante y su hijo, el asesinato mismo, la oprobiosa demanda de la paternidad introducida por la amante después de la muerte, la violencia física y psíquica ejercida por esa mujer contra la viuda. La “imagen resplandeciente” de “una masculinidad desconocida y añorada” (130), congelada en las fotografías y las memorias con las que la madre quería proteger al hijo, se descompone y tuerce, y en su lugar, emerge de la narración “un bello cabrón, un maldito espécimen masculino amado por mi madre y por las mujeres y querido por los hombres” (109). La máscara yace caída en el piso. La investigación conduce hacia una desgarradora conclusión del narrador: “Mi padre [...] estaba disperso en varias sepulturas. No su cuerpo físico, sino los que componían una memoria contradictoria que me fue siendo revelada poco a poco [...] él tuvo varias vidas. Y mi madre solo estuvo en una de ellas. Y yo no estuve en ninguna” (26).

#### 4. “Su mamá fue la persona más fuerte que conocí”

La investigación del narrador concierne solo a uno de esos muertos que, como dice Pierre Bergounioux, existen dos veces, primero fuera de uno, como un cuerpo y después, adentro (1994: 40), en tanto un fantasma que “desquicia el presente” (Derrida 2012: 13) y exige atención (y acción). Es el padre y los secretos que rodean tanto su vida como su muerte lo que obsesiona al narrador. No obstante, según el mismo afirma, su orfandad es doble, por lo que vive acosado por dos pérdidas: la muerte súbita del padre y el largo descenso de la madre hacia la aniquilación mental y física. Curiosamente, el título de la novela, *Larga noche hacia mi madre*, alude a solo una de estas pérdidas y no es la que incita la investigación. La palabra “noche” tiene por lo menos tres sentidos en el contexto de la trama y la narración. Por un lado, como referente temporal, alude a un momento preciso: la semana y la noche que anteceden a la muerte de la madre quien fallece en “la madrugada del 31 de julio” (13). El segundo sentido es metafórico y remite a una experiencia temprana en la historia que se da de noche, cuando, viajando con su hijo de nueve o diez años en un autobús y sentada al lado de un borracho, la madre se echa a llorar desconsoladamente (15). Comenta el narrador: “A mí me embargó una sensación de catástrofe y la cualidad abismal que le atribuyo desde entonces a la noche. Una boca negra y oscura se abrió ante mí y empezó a tragarme” (15). A partir de este episodio en el que la enfermedad de la madre se manifiesta por la primera vez, el narrador la experimentará como una larga noche de sentimientos dolorosos y confusos. El tercer sentido es metonímico: la noche como oscuridad, invisibilidad, opacidad, sombras y, en consecuencia, ignorancia, desconocimiento, confusión y miedo. Todo el pasado que el narrador recuerda e investiga es, en realidad, una “larga noche” que comenzará a despejarse en la madrugada del 31 de julio de 1996. Y es una larga noche “*hacia* [su] madre”, porque en el curso de la búsqueda de la verdad sobre el padre se acercará también *hacia* la verdad sobre su madre, a quien odiaba por desconocerla.

El odio, como hemos visto, se plasma en los primeros renglones de la novela, y desde el principio se presenta como un afecto ambivalente, fuerte y duradero pero, a la vez, lleno de culpa: “Odiaba odiarla y odiaba saber que la odiaba” (13). El narrador afirma el odio y, al mismo tiempo, reitera esta irresolución afectiva a lo largo del relato, lo que refuerza el sentido de cada una de las palabras utilizadas en el título: larga noche hacia mi madre. Entonces, la noche es también esta opacidad de sentimientos: “mi odio más largamente amoroso” (17). El odio surge en la infancia, cuando el narrador tiene apenas diez años y la madre lo avergüenza al llegar exaltada a la escuela y aparecer en el salón de cuarto grado “con las pantuflas mojadas, llenas de tierra, la pijama sucia y un aire desquiciado en el rostro” (181). Para el niño es una escena imperdonable que lo vulnera, a la vez que intensifica el sentimiento de abandono y soledad: “Fue la primera vez que tuve vergüenza de mamá. Al menos la primera vez en público. Ya no contaba con ella. Me di cuenta de que era huérfano de padre y de madre y empecé a odiarla” (182). También la odia porque desplaza hacia Lily los sentimientos –¿el odio inconfeso?– que alberga hacia el padre ausente: “Mi odio no es contra ella sino con ella o contra los otros. Contra la sombra” (73). Al mismo tiempo, detesta lo que considera el carácter sumiso y débil de la madre,



“aquella manera de ser bajando la cabeza” (20), su incapacidad de reclamar los objetos de Quique arrebatados por su medio hermano (Telánger), su aprehensión y su llanto como el único recurso.

Es necesario que el hijo atravesase trabajosamente la larga noche del pasado para descubrir que no conocía a su madre, y con la excepción de los síntomas molestos de la enfermedad, era falso lo que sabía sobre ella. Dieciséis años después de su muerte, el narrador conoce ya todos los detalles sobre la vida, el carácter y la muerte de su padre, tiene en su posesión el archivo familiar legado por la tía Nena (“el expediente judicial de la demanda [de la paternidad por la amante], las fotografías de Quique con su [otro] hijo, las cartas a su amante con la misma fecha que las tarjetas dirigidas a mi madre embarazada de tres o cuatro semanas”, 192) y resuenan en sus oídos las palabras con las que Nena resumió la vida de su hermana Lily: “Su mamá fue la persona más fuerte que conocí. Muy fuerte” (177). Llega entonces, por fin, el momento de la restitución: “Mi madre se enteró [de la demanda] después del ‘accidente’ y nunca me dijo una sola palabra. Sobrellevó la viudez, el juicio, la vergüenza, el despojo, el sufrimiento y el honor. Me sobrellevó a mí y me amó. Se sobrellevó a sí misma y no se dio cuenta de que valió la pena” (192). Es el momento que da el sentido al relato, al título de la novela y a la palabra “perdón” que el hijo pronuncia en un monólogo dirigido a la madre, cuando se despide de ella en el hospital: “estábamos en la última página del libro, donde no anoté fin sino la palabra perdón con letra temblorosa” (167). Se trata del libro de la vida de ella, el que ambos están cerrando después de una “larga noche”, porque su vida, marcada por el sufrimiento, el dolor y el sacrificio, fue un túnel oscuro que ella trató de atravesar con dignidad. La conclusión definitiva de este libro-vida destapa la cripta que encierra los secretos de la familia, desata los recuerdos y las palabras y, finalmente, propicia la escritura. Este largo diálogo que el narrador elabora consigo mismo y con (*hacia*) la madre devuelve un sentido al pasado, abre la posibilidad de comprenderla a ella y comprenderse o, en palabras de Viart, “rehacer el vínculo y comprender *cómo se llegó allí*” (2019: párrafo 31, énfasis original).

## 5. Restitución y destituciones

En la última sección del artículo “El relato de filiación. *Ética de la restitución* contra *deber de memoria* en la literatura contemporánea”, Viart formula el concepto clave de su reflexión sobre el relato de filiación: la restitución (2019: párrafo 27). Considera la restitución en el doble sentido de este término. Primero, se trata de

*establecer* lo que ocurrió, *reconstituir* lo que se deshizo. A partir del material que estos relatos remueven – archivos, testimonios, reminiscencias, suposiciones, relatos recibidos, etc.– se realiza todo un trabajo de reconstitución que intenta a la vez compensar una ignorancia y dar voz a aquello que no tuvo acceso a la lengua ni a la narración. (2019: párrafo 27, énfasis original)

En *Larga noche hacia mi madre*, este primer sentido –la restitución como reconstitución– se realiza a través de la búsqueda e investigación efectuada por el narrador, sobre todo después de la muerte de la madre, cuando las paredes de la cripta familiar comienzan a fisurarse y los secretos emergen, poco a poco, en los relatos, reminiscencias, fotografías y documentos escritos de los familiares que recuerdan a Quique, la juventud de Lily y la infancia del narrador. La pesquisa, primero, y la escritura, después, permiten “establecer lo que ocurrió, reconstituir lo que se deshizo” (Viart 2019: párrafo 27).

En su segunda acepción, “restituir” es un acto ético que consiste en “*devolver algo a alguien* [...] en otras palabras] restablecer la existencia a quienes les fue despojada, conferirles una legitimidad perdida, recuperar una dignidad maltratada” (Viart 2019: párrafo 27). El ejemplo que cita Viart, la madre biológica del narrador en la novela *Lambeaux* de Charles Juliet (1995) se asemeja mucho al caso de la madre del narrador en *Larga noche hacia mi madre*. Ambas sufren de depresión, deben ser recluidas y no pueden ejercer su función afectiva y social de madre<sup>14</sup>. Las verdades familiares que el narrador de la novela de Cortés excava y desentierra restituyen la dignidad a una mujer humillada por el hombre a quien amaba, vencida por una enfermedad causada por una negligencia médica y, por estas razones, odiada por el hijo a quien trató de proteger con su silencio. Ella “no se dio cuenta de que valió la pena” (192), dice el hijo, pero desde más allá de su muerte, él reconoce por fin la dignidad de su esfuerzo y restituye su valor escribiendo sobre el padre, pero *hacia* su madre.

<sup>14</sup> Explica Viart: “La madre biológica del narrador [de *Lambeaux*] se encuentra triplemente vencida: a causa de una depresión, fue encerrada en lo que hasta ese entonces era conocido como un *asilo*. Estando recluida se vio obligada a abandonar a su hijo *ipso facto* y con ello su estatus, su posición –su dignidad– de madre. [...] El libro comienza a devolverle, más allá de la muerte, esa dignidad tres veces perdida, de decirle que fue y continúa siendo, cualesquiera fueran las circunstancias, una *madre*” (2019: párrafo 27, énfasis original).

El reconocimiento de que la dignidad era el motor en la vida y la conducta de la madre es paralelo en *Larga noche* con la desautorización o la destitución de la figura paterna, cuya aura y legitimidad masculinas solo se sostienen mientras son protegidas por el silencio de la madre y el resto de la familia. A lo largo del relato, lo que ha sido para el narrador “ese espacio en blanco” (16) se va llenando de datos, imágenes y palabras a través de las cuales se configura “Un macho de los de antes” (178), en palabras de tía Nena, de esos que “atropellaba[n] a su paso lo que tuvieran al frente. Seguían por delante, para bien y para mal, sin volver atrás” (130). La imagen romántica de una masculinidad y paternidad seductoras cede a la figuración de un ser contradictorio, en el mejor de los casos y, en el peor, egoísta y cruel. No se trata solo de Quique sino de *todos* los hombres de la extensa familia del narrador, una familia de clase media venida a menos. Al componer este cuadro amplio de la masculinidad de la segunda mitad del siglo XX en Costa Rica, Carlos Cortés va más allá de la destitución de una figura paterna o un hombre particular. Deslegitima al hombre patriarcal, junto con el modelo de la familia y sociedad que este hombre ha inventado y perpetuado para conservar su posición dominante y proteger sus privilegios. En la proyección de esta lógica, como en las fotos de los padres que el narrador-niño podía ver en el dormitorio de la madre, todo promete la felicidad bajo la égida masculina. La escritura expone la brecha insalvable entre el ideal y la realidad que Cortés configura a partir de la historia de una (su) familia. Sin embargo, *Larga noche hacia mi madre* no es una apuesta *hacia* una historia individual(izada) después de la desvalorización de los meta-relatos de legitimación de la modernidad, sino un contra-relato que expone y destituye la lógica patriarcal como uno de los fundamentos de la modernidad y, a la vez, uno de los motivos duraderos de la infelicidad

## Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Trad. de Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra.
- Alberca, Manuel (2005-2006), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, núm. 7-8, págs. 115-127.
- Arfuch, Leonor (2009), “Íntimo, privado, biográfico: espacios del yo en la cultura contemporánea”, en Lorena Amaro (ed.). *Estéticas de la intimidad*. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, págs. 17-28.
- Barthes, Roland (1972), “El mensaje fotográfico”, en Roland Barthes *et al.* *La semiología*. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, págs. 115-126.
- Benjamin, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Bergounioux, Pierre (1994). *La Toussaint*. París: Gallimard.
- Brehmer, Debra (2021), “Avedon’s Father, My Mother, and Processing Death”, *Foro Hyperallergic*. Disponible en: [Avedon's Father, My Mother, and Processing Death \(hyperallergic.com\)](https://www.hyperallergic.com/avedon-s-father-my-mother-and-processing-death/)
- Brizuela, Leopoldo (2012). *Una misma noche*. Madrid: Alfaguara.
- Demanze, Laurent (2008). *Encres orphelines*. París: Corti.
- Derrida, Jacques (2012). *Espectros de Marx*. Trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta.
- Domínguez, Daniel (2015), “El escritor Carlos Cortés y *Larga noche hacia mi madre*”, en *La Prensa* (Panamá). Web.
- Gasparini, Philippe (2012), “La autonarración”, en Ana Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, págs.177-209.
- Halfon, Eduardo (2011). *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia: Pre-Textos.
- Hirsch, Julia (1981). *Family Photographs*. New York: Oxford UP.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- , ----- (1999), “Introduction: Familial Looking”, en Marianne Hirsch (ed.). *The Familial Gaze*. Hanover, NH/Londres: University Press of New England, págs. xi-xxv.
- Jiménez Paz, Antonio (2014), “Una vuelta de tuerca más a la orfandad”, *Revista de letras*. Disponible en: [Una vuelta de tuerca más a la orfandad | Revista de Letras](https://www.revistadelasletras.com/una-vuelta-de-tuerca-mas-a-la-orfandad/)
- Kuhn, Annette (2002). *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. Londres: Verso.
- Louis, Annick (2010), “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, págs.73-96.
- Lytard, François (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Martin, Lorna (2005), “Truth behind the picture that shocked the world”, en *The Guardian*. Disponible en: [Truth behind the picture that shocked the world | World news | The Guardian](https://www.theguardian.com/world/2005/sep/11/truth-behind-the-picture-that-shocked-the-world)
- Núñez Handal, Vanessa (2011). *Dios tenía miedo*. Ciudad de Guatemala: F&G.
- Perkowska, Magdalena (2020), “Silencios que hieren: la presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana reciente”, en Teresa Basile y Cecilia González (eds.). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas/*

- Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, págs. 433-454.
- , ----- (2022), “La foto que suelta el secreto: el relato familiar, lo real y la fotografía en dos novelas latinoamericanas”, en Ana Casas y Anna Forné (eds.). *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, págs. 33-52.
- Said, Edward (1983). *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Sanchiz, Ramiro (2018). *La expansión del universo*. Montevideo: Literatura Random House.
- Schwab, Gabriele (2010). *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia UP.
- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010), “Introducción: La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, págs. 7-29.
- Viard, Dominique (1999), “Filiations littéraires”, en Jan Baetens y Dominique Viard (eds.). *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*. Paris: Lettres modernes Minard, págs.115-139.
- , ----- (2002), “Genealogía y filiaciones”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 625-626, págs. 207-218.
- , ----- (2009), “Le silence des pères au principe du «récit de filiation»”, *Études françaises*, vol. 45, núm. 3, págs. 95-112.
- , ----- (2015), “Fictions familiales versus récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature”, en Sylviane Coyault, Christine Jérusalem y Gaspard Turin (eds.). *Le Roman contemporain de la famille*. Paris: Garnier, págs. 17-35.
- , ----- (2019): “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea”, *Cuadernos LIRICO*, núm. 20. Disponible en: [El relato de filiación.Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea. \(openedition.org\)](https://openedition.org)