



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Seminario de Grado: Cuerpo, experiencia y afectos en las narrativas chilena, argentina y peruana actual

“Dificultad en la rememoración: la memoria a través de la metaficción en las narrativas chilena, argentina y peruana actual”

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura.

Estudiante:
Daniel Ignacio Cuturrufo Roblero

Profesoras Guía:
Darcie Doll Castillo
Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile 2017

Índice

1. Introducción	3
2. Marco teórico-Methodológico	11
2.1. Memoria.....	12
2.2. Metaficción	18
3. Análisis de obras	22
3.1. Patricio Pron, <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i>	22
3.2. Nona Fernández, <i>Fuenzalida</i>	29
3.3. José Carlos Yrigoyen, <i>Pequeña novela con cenizas</i>	36
4. Conclusiones	43
5. Bibliografía	46

1. Introducción

La mirada hacia el pasado, o el hacer de la memoria, es una acción predominante en el vivir del ser humano y que ha sido tema y eje constructor de una multiplicidad de obras literarias. El concepto de memoria no es, de por sí, sinónimo de lo que llamamos recuerdo: el recuerdo es aquella información residual, los hilos entre neuronas que conforman las sensaciones que nosotros *recordamos* del pasado. La memoria, al contrario, se encuentra ligada a un *hacer*, una acción motivada, o mejor dicho, a una rememoración. Paul Ricoeur¹ describe esta acción motivada como un intento de llenar los vacíos que plagan nuestras recolecciones, y tal cosa puede lograrse no sólo a través de una mirada introspectiva hacia el pasado, sino también comparando tales memorias con documentos, registros, y las experiencias compartidas con los demás. En otras palabras, el recuerdo propio no basta: la memoria implica emprender una búsqueda a través de un *algo* que va más allá de nosotros mismos.

Existe una diferencia entre la memoria como acción motivada y la mera recopilación de eventos de un período anterior, pues va de la mano con la búsqueda que el que rememora hace de su pasado y de sí. Es por esto que existen obras literarias centradas alrededor de la infancia, de la genealogía y del trauma. La memoria, efectivamente, ha sido un motivo importante en los ámbitos creativos durante el último siglo, gracias a dos guerras mundiales y los millones de muertos que dejaron a su paso. Sobre los vivos cae la tarea de cobijar el recuerdo de todas estas vidas perdidas. Auschwitz y las decenas de miles de judíos que allí fueron erradicados sirven como uno de los mayores símbolos históricos de este actuar, pero también de la imposibilidad de retener una *verdad* del dolor sufrido, pues los únicos que pueden hacer esto con claridad son también aquellos que ya no están aquí.

En las últimas décadas, este mismo escenario de pérdida y recolección ha sido replicado en distintas naciones latinoamericanas. La escritura que mira hacia el pasado, específicamente a un pasado dictatorial, se ha tornado una labor importante para los autores de nuestro continente. En un principio, estas letras surgieron de los supervivientes, las

¹ Vease: Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Trad., Pról. Y notas, Victoria Undurraga. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1983.

víctimas, los hombres y mujeres que perduraron a través de los años para luego tomar el lápiz y crear una literatura personal. Y después, de manera inevitable, sus palabras terminaron saltando a las bocas de sus hijos.

Cuando se habla de *hijos* en el contexto de las escrituras chilenas y argentinas actuales, se piensa inmediatamente en lo que la crítica literaria ha decidido denominar *literatura de los hijos*. Para entenderla, primero es necesario contextualizar su presencia dentro de un marco particular: el de las escrituras y narrativas de post-dictadura.

La década de los setenta se abrió en América Latina bajo el peso de numerosos regímenes dictatoriales, “cuyas consecuencias pudieron leerse no sólo en la frustración de las expectativas generadas dentro de la izquierda latinoamericana, sino también en la presentación de una generación de escritores ya apartada de los impulsos totalizadores y fundacionales de sus predecesores” (Barreiro, 155). Especialmente dentro de Chile y Argentina, el paso de las dictaduras no sólo cambia la forma de vivir de las personas debido al desmoronamiento de sus bases sociales, sino que la literatura también pierde “gran parte del poder y el prestigio que le otorgaba el anterior paradigma cultural” (157). Cualquier proyecto anterior se ve desmoronado ante la necesidad de elaborar un discurso sobre y desde una crisis nacional (157), proyecto que sólo puede llevarse a cabo una vez finalizadas las décadas de violencia, que dejarán inevitablemente una cicatriz profunda en la piel de estas naciones. Se hace necesario afrontar “la exigencia de elaborar nuevos modos de representación con los que expresar tanto las experiencias de los que sobrevivieron a la violencia estatal como los vacíos dejados por los que sucumbieron a ella” (160). De aquí es de donde surgen las escrituras de post-dictadura, de resistencia, de la memoria.

La literatura de post-dictadura se caracteriza por estos residuos: los de aquellos que perduraron y aquellos que perecieron. Existen un sinnúmero de trabajos literarios que detallan las vivencias de aquellos que *actuaron* dentro de dictadura, demarcadas por la militancia, el quehacer político, o el sufrimiento como víctima a manos del régimen. La *literatura de los hijos* es aquella que sucede a estos esfuerzos. En el caso de Chile (pero replicado también en Argentina dentro de su propio marco temporal) está poblada por “una generación de escritores que fueron niños o adolescentes durante la dictadura militar (1973-1989) de Augusto Pinochet [y] han rearticulado sus experiencias de ese período desde la

ficción novelesca” (Franken Osorio, 188). Al hablar de *hijos*, no sólo se hace referencia a sus vínculos paternos-biológicos, sino que es un término que “se ha ido ensanchando hasta incluir en creciente medida a los hijos simbólicos, o sea, a todas las personas de segunda generación cuya infancia o adolescencia estuvo marcada de alguna manera por la experiencia dictatorial” (Logie y Bieke 2). Son aquellos que eran demasiado jóvenes para actuar, pero al ver sus vidas e identidades afectadas por los hechos del pasado, reclaman “ahora la legitimidad de su propio lugar de enunciación” (2). A pesar de en cierta manera ser testigos indirectos de estos hechos, pues no sufrieron la dictadura a suficiente conciencia para entender las implicaciones y el alcance real de lo que estaba ocurriendo, estos hijos “a menudo tienen recuerdos propios del episodio dictatorial, sea por haber presenciado el secuestro de sus padres, sea por haber sido víctimas potenciales ellos mismos” (3), recuerdos “que ellos exploran, y a través de [los] cuales reconstruyen o analizan el discurso de sus padres” (3).

Otra de las características que parecen demarcar estas escrituras de los *hijos* son los mismos vacíos de la memoria mencionados anteriormente. Debido al no-entendimiento de los hijos frente a las experiencias vividas, ellos no tienen las herramientas necesarias para formular una narración certera frente a tal y cual hecho. Para ellos “la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que se estetiza justamente como una especie de ruina, es decir, como una serie de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado” (Franken Osorio 188-189). Son literaturas del *yo*, permeadas en subjetividad. En ellas existen aproximaciones, deducciones, sentimientos, afectos, pero rara vez certezas. Su intencionalidad tampoco está estrictamente en encontrar una verdad, o en el solo dar testimonio de hechos verídicos. Esa es la memoria del padre, pero la que tratamos aquí es “otra memoria, diferente y articulada desde la mirada del *hijo* y su necesidad actual de comunicar la experiencia, puesto que para éste la infancia y dictadura, sentida como afecto, no ha finalizado o no fue vivida de una manera deseada” (189). Proponen un cambio, entonces, en el punto de vista que sus padres les han heredado. Esta herencia viene en la forma de una herencia “cultural y construida, en conjunto, como un imaginario discursivo” (190): pues si los *hijos* aquí pueden ser simbólicos de la ya mencionada segunda generación, los padres también pueden representar un pasado social y colectivo de los

cuales estos nuevos escritores se aferran para desamarrar los nudos de su infancia, y poder así descubrir aquellos afectos inconclusos que los han demarcado desde que poseen la capacidad de recordar.

Se han seleccionado tres novelas latinoamericanas para la elaboración de este informe: una chilena, una argentina y una peruana. La primera se titula *Fuenzalida*, narrativa elaborada por la escritora, guionista y actriz chilena Nona Fernández; la segunda, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, por el escritor y crítico literario argentino Patricio Pron; y la tercera, *Pequeña novela con cenizas*, por el poeta y crítico peruano José Carlos Yrigoyen. Se trata de novelas cuyos autores nacieron durante la década de los 70 y que comparten una característica en particular: la existencia de un trauma durante la infancia, el cual los obliga, ya desde su posición de adultos, a mirar hacia el pasado y hacer memoria de los vacíos y las incógnitas que han perdurado en ellos hasta el presente, yendo más allá de lo biográfico para también ocuparse de un período histórico y cultural. En el caso de la novela chilena y la argentina, tales vacíos existen sumidos en un contexto de dictadura y post-dictadura, causados por la violencia ejercida hacia ellos y sus familias. La novela peruana, en cambio, no observa una dictadura, pero sí está narrada desde el punto de vista de un *hijo* que hereda los traumas de una época pasada. En otras palabras, las tres son narrativas de hijos que hacen memoria de sus padres.

¿Pero qué ocurre cuando el hacer memoria se vuelve un acto imposible? En cada una de estas novelas, la voz narrativa se encuentra con una muralla insuperable que les impide llegar a las respuestas que buscan. Sin importar lo que hagan, nunca podrán tener una certeza absoluta, y por lo tanto nunca lograrán llegar a una verdad. Para poder completar el ejercicio de la memoria, entonces, se hace necesario acudir a estrategias específicas que puedan nublar la distinción entre certezas e incertezas. Las narraciones se tornan así en *metaficciones*: obras que se reconocen a sí mismas como obras, como ficciones, como artificios, mentiras basadas en la realidad.

Esta investigación, cuyo objetivo ha sido el de analizar los modos de construcción para consolidar una memoria, propone que a través de la metaficción, *Fuenzalida*, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* y *Pequeña novela con cenizas* consolidan una estrategia de mirar hacia el pasado que se balancea entre lo real y lo ficticio. Tal

estrategia se transforma en un nuevo espacio que ayuda a los narradores de estas obras de la rememoración en su búsqueda por superar el trauma de la infancia y quizá, de paso, llegar a comprenderse a sí mismos y a sus padres. En el contexto latinoamericano actual se necesita de otro método para narrar la memoria, uno que pueda superar la barrera de la contradicción que nace del querer hacer un recuento fiel del pasado oculto a través de un género inherentemente ficcional. Y las tres obras seleccionadas son, efectivamente, ejemplos de narrativas que han logrado superar tal barrera.

Para llegar a esta conclusión, el presente informe estará dividido en tres apartados, además de la introducción. El primero consistirá en la exposición del marco teórico a partir de dos focos: uno referente a la memoria, el olvido, el testigo y el testimonio, y otro referente a la metaficción. En el primer caso, fue especialmente aclaradora la definición que Paul Ricoeur ofrece respecto a la memoria como un “hacer” motivado, bajo el término de *rememoración*. Para acercarnos a la figura de aquel que rememora, los escritos de Giorgio Agamben² también resultaron convenientes, en especial en lo que se refiere al testigo y a la imposibilidad de testimoniar, que sirve como base para la proclamación ya explicitada de que los narradores seleccionados nunca podrán dar cuenta completa de sus pasados. En lo que refiere a la metaficción, este informe parte de las definiciones sintetizadas por Clemencia Ardila³ frente a esta materia, al igual que el concepto de *puesta en abismo* manejado en los estudios metaficcionales, que resulta una fuente de interés para comprender la brecha entre realidad y ficción.

Posteriormente se procederá al análisis de las obras narrativas mismas. Se ha optado por una estructura secuencial, con cada uno de los sub-apartados restantes dedicado a una de las novelas. Se comenzará con *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Su autor, Patricio Pron, es un reconocido escritor y crítico literario argentino, probablemente una de las voces literarias jóvenes del país más reconocidas a nivel mundial. Nacido el 9 de diciembre de 1975, Pron alcanzó a vivir alrededor de 8 años bajo la sombra de la dictadura argentina, hecho que se presenta en los relatos, las novelas e incluso los ensayos que ha

²Véase: Agamben, Giorgio. “Lo que queda de Auschwitz”. *El archivo y el testigo. Homo Sacer III (2000)*

³ Véase: Ardila, Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana.” *Estudios de literatura colombiana* 25 (2011).

compuesto alrededor de su vida. En específico, la negación ha sido un tópico recurrente en sus últimas escrituras. Por ejemplo, su ensayo *El libro tachado*, detalla los distintos métodos a través de los cuales los autores literarios han sido negados de su voz y su autoría, ya sea por el deseo de robarles de su gloria o la necesidad de anular su legitimidad dentro de un contexto histórico turbulento. En *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* tal negación se presenta a través de la memoria, o en mejores términos, a través del olvido.

El relato narra la historia de un hombre, una homologación ficticia de Patricio Pron, que vuelve de Alemania a su hogar de la infancia en Argentina para visitar a su padre moribundo. A lo largo de la visita, el narrador descubre una serie de documentos y escritos vinculados al padre y a una investigación llevada a cabo por él para descubrir la verdad respecto a la muerte y desaparición de dos hermanos durante la dictadura. Se nos muestra al padre como una figura nebulosa, cuyas vivencias y las de aquellos hombres y mujeres, olvidados por la historia, se tornan difíciles de observar. En esta narración hay un misterio por resolver, y es la tarea del hijo la de transformarse en un detective de su padre y llegar al fondo del asunto.

Lo que interesa de la obra de Patricio Pron es cómo el olvido puede motivar un acto de memoria, pero también el enmascaramiento de esta memoria como ficción, aun cuando no tenga una aparente necesidad de enmascararse. A través de un epílogo, la voz del autor nos explica a nosotros los lectores que la investigación se llevó efectivamente a cabo en la realidad palpable, pero que los personajes que los representan a él y a su padre se distancian de ello al plantearse dentro de un ámbito novelístico. Como no hay certezas, es inevitable que entre verdades y verdades caiga una gota de ficción. Se vuelve necesario admitir el artificio para alcanzar una mayor legitimidad en la obra.

El próximo apartado analizará la novela *Fuenzalida*, escrita por la autora chilena Nona Fernández. Al igual que Pron, Fernández nació durante la década de los 70, específicamente el 23 de junio de 1971, lo que significa que vivió infancia y adolescencia en dictadura hasta su fin en el año 1990. Sus composiciones escriturales consisten en novelas, cuentos, obras dramáticas y guiones de telenovelas. Entre todas ellas hay tres elementos que parecen casi imposibles de evadir: el de la dictadura de Pinochet, los

encubrimientos y olvidos llevados a cabo durante ella, y también el tópico de la genealogía, la paternidad, maternidad y el cómo los traumas y experiencias personales de los padres se traspasan de una u otra manera a sus hijos, casi como si se tratara de un deber biológico.

La protagonista de *Fuenzalida* es, de nuevo, una representación de la autora en sí y ejemplificación clara de los elementos ya detallados. Durante los años más turbulentos de la dictadura de Augusto Pinochet, el padre de la narradora desaparece un día, dejándolas solas a ella y a su madre. Queda una incógnita de su paradero: nadie sabe si lo asesinaron o si escapó. El interés de la protagonista por saber qué fue de Fuenzalida sólo resurge muchas décadas después, cuando su hijo de menos de 10 años le pregunta por el hombre ausente. La narración se entremezcla con la de un supuesto Fuenzalida, maestro de artes marciales, quien se ve involucrado en un complot de la DINA que lo coloca tanto a él como a sus amigos y su familia en peligro. Una tercera narración, la de un agente de la DINA, quien también podría ser el padre de nuestra protagonista, pinta el cuadro de una memoria plagada por vacíos que sólo la ficción es capaz de rellenar. Nuevamente se trata de un discurso ficcionalizado, pero narrado como si no lo fuera, estableciendo una mirada que no distingue entre un hecho real y la invención escritural. La protagonista de esta obra resulta ser alguien a quien el fantasma de su padre nunca abandona y que a falta de una verdad inobjetable, inventa sus propias respuestas con la ayuda del ejercicio literario. Ella es testigo de su padre, y como testigo no puede relatar lo que de verdad sucedió; se posiciona en una brecha entre la verdad y la imposibilidad de contarla, pues no existen las herramientas para lograrlo. En su narración hay un intento de contar una verdad, pero tal verdad se pierde en el pasado, y de ella sólo quedan residuos.

Finalmente se tratará con la obra que se distancia más de las otras dos seleccionadas: *Pequeña novela con cenizas*, del poeta y crítico peruano José Carlos Yrigoyen. A diferencia de Patricio Pron y la Nona Fernández, Yrigoyen no se identifica a sí mismo como un narrador, y hasta la publicación de *Pequeña novela con cenizas* su bibliografía estaba carente de novelas, centrada mayoritariamente poemarios, crónicas y libros documentales. Quizá debido a su fecha de nacimiento, año 1976, o a los detalles específicos de su infancia, en su literatura no predomina la resistencia contra una dictadura que apenas alcanzó a vivir, sino que se inserta en reflexiones personales acerca de sí

mismo, su núcleo familiar, su sexualidad, cosas que culminan en los recuentos casi biográficos que hace a través de su primera composición novelística.

Pequeña novela con cenizas no calza con una estricta definición de *literatura de los hijos*, y tal como el trabajo poético de su autor, tampoco se posiciona en un discurso de post-dictadura. Pero sí es una novela de la memoria, narrada desde la visión de un hijo hacia un pasado y traumas personificados por dos figuras paternas. La novela es tanto novela como ensayo, saltando entre las modalidades narrativas y ensayísticas de página en página, sin previo aviso. Lo que hay de ensayo está centrado en la vida del director de cine italiano Pier Paolo Pasolini, el “padre literario” del narrador, mientras que las recolecciones narrativas se centran en la figura del padre biológico y los abusos sufridos por su mano. Estos brincos que se dan entre ambos géneros llevan hilos conductores de memorias, que terminan enlazándose en una sola para conformar una concepción completa de la identidad tanto personal como literaria del autor. Se balancea entre ambos géneros, pero sin ser ninguno de los dos. Es quizá esta aseveración la que describa a las tres obras por igual: a través de la metaficción, logran diluirse y evitar identificarse con un solo lado de la ilusión literaria, pues al hablar de verdad a través de la falsedad, se desvanece la diferencia entre ambos lados.

Este último apartado dará paso a las conclusiones, en donde se hará una síntesis del análisis que ha tenido lugar en los demás capítulos y se ofrecerá una reflexión respecto al rol de la metaficción en el panorama de la memoria, más la importancia del hueco entre verdad y ficción para llevarlo a cabo, con lo que se finalizará este informe.

2. Marco teórico-Methodológico

Este capítulo procederá a detallar los conceptos y los estudios que se han utilizado para el análisis de las obras literarias, subdividiéndolos en dos apartados: uno dedicado a la memoria y otro dedicado a la metaficción.

En términos de memoria, se analizarán los conceptos desarrollados por distintos autores respecto a ella, su función como acto motivado, su expresión en la *memoria colectiva*, relación con los conceptos de olvido, de trauma y de duelo, y finalmente sus lazos con la filosofía del testimonio.

En torno a la metaficción, nos centraremos en definiciones que sirvan para delimitar las estrategias observables en las obras, sin dejar de lado los vínculos que comparten con las temáticas generales de sus narrativas y la forma en que permiten un mejor desarrollo de la memoria. Se expondrán los conceptos de ficción y de metaficción, más las descripciones que se han dado de sus características particulares, al igual que el término de *puesta en abismo*, precursor de lo que entendemos ahora como la dimensión metaliteraria.

2.1. Memoria

La cuestión sobre la memoria ha sido un tópico extensivamente discutido a lo largo del tiempo, pero podemos argumentar que lo es aún más durante el último siglo, debido a la sucesión de hechos traumatizantes que han plagado nuestra historia global. En efecto, el recuerdo es ahora una herramienta para no repetir los errores del pasado y por lo tanto obtiene inevitablemente una connotación histórica. Aunque la memoria se ve obligada a establecer un vínculo con la historia debido al contexto cultural y político en el cual se exhibe dentro de las obras seleccionadas, en este informe presentaremos la memoria mayoritariamente como un acto, o mejor dicho, una búsqueda para desvelar los vacíos del pasado.

El filósofo Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido* (2006), plantea que el estudio de la memoria comienza a través de dos términos propuestos por Aristóteles: la *mneme* y la *anamnesis*. De acuerdo al autor, Aristóteles “caracterizaba la *mneme* como pathos, como afección: puede suceder que nos acordemos, de esto o de aquello, en tal o cual cuestión; percibimos entonces un recuerdo” (46). Ricoeur le atribuye el término *evocación* y lo explica como aquello que permanece estable en nuestras mentes, el recuerdo que siempre está ahí para que nosotros acudamos a él. Es, sin embargo, la *anamnesis* aquella que interesa para la conformación del informe. Es “el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección” (20). En otras palabras, la memoria como una acción motivada, un *hacer memoria*, o en términos de Ricoeur, una *rememoración*: “búsqueda o esfuerzo de recordación” (36). Las tres novelas que sirven como el foco de nuestro análisis tienen como base un acto de memoria motivado: los narradores indagan o se preguntan acerca de un pasado que tienen dificultades de recordar. Esta dificultad surge de distintos lugares, pero por ahora, hay que considerarla como un vacío que quien rememora quiere llenar.

¿Por qué se desea llenar este vacío? Las razones varían. Según Ricoeur, la memoria va intrínsecamente ligada al concepto de *fidelidad*, describiendo que “una exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la “cosa” pasada, del *qué* anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido” (79). La memoria es, en efecto, lo

único que nos permite clamar que algo tuvo lugar en un tiempo anterior a nuestro presente inmediato. El acto de memoria tiene como necesidad la búsqueda de una verdad que está escondida detrás de una incógnita. Como seres humanos “no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. A la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado” (40). De ahí que llame a este objetivo *fidelidad*.

El autor también desarrolla la noción de *olvido* como motivador principal de la rememoración⁴; sin embargo, este concepto es un tanto difícil de utilizar de manera simple en el presente informe. Esta definición de olvido implica la pérdida de una memoria, o el mal recuerdo de ella. El problema yace en un vacío de la memoria causado a base del paso del tiempo. En las novelas a tratar existe un vacío, pero no específicamente un olvido (al menos en cuanto a la memoria personal se refiere): el agujero está conformado por la no-experiencia, el no-conocimiento. Es un verdadero agujero en el pasado y por esto mismo sería dar un paso incierto el afirmar que los narradores de estas obras han verdaderamente olvidado.

Sí, en cambio, es un concepto aplicable a lo que se conoce como *memoria colectiva*. Maurice Halbwachs la describe en contraposición a lo que llama una *memoria histórica*, lo que entiende como “la lista de acontecimientos cuyo recuerdo conserva la historia nacional” (Halbwachs 212), vinculada más que nada a la recopilación histórica de hechos, recogidos y seleccionados desde un tiempo futuro a través de un determinado punto de vista. Una *memoria colectiva* no está vinculada a una nación necesariamente, sino que a grupos sociales que pueden ser tanto grupos de nación como grupos familiares, comunidades, aquellas que “mantienen por algún tiempo el recuerdo de acontecimientos que sólo tienen importancia para ellas, pero que interesan tanto más a sus miembros cuanto menos numerosos son” (212). La memoria colectiva “retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (213-214) y en ella no hay “líneas de separación claramente trazadas, sino solamente límites irregulares e inciertos” (215). Una memoria colectiva sólo recuerda hasta el punto que sus integrantes vivos pueden recordar. En el momento en que, por ejemplo, un integrante muere o alguien entra al grupo, u ocurre algo que irrumpe y cambia drásticamente la visión y conformación

⁴ Véase: Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

de una comunidad, es cuando nace una nueva *memoria colectiva*. Puntos irregulares en estos recuerdos son descritos como *interrupciones* por Halwachs: si un grupo social ya no mantiene cierto acontecimiento dentro de su consiente colectivo “es porque los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido” (215).

Es aquí donde podemos volver a mencionar la noción de *olvido*. Los hechos que nuestros narradores intentan rememorar no son hechos que ellos mismos hayan olvidado, pero sí pueden considerarse como *interrupciones* dentro de la memoria colectiva de la cual forman parte. En los tres casos existe efectivamente una omisión: ya sea un familiar desaparecido, ya sea un testigo asesinado, ya sea un supuesto asesino que se niega a contar una verdad. Que ellos no puedan recordar no significa que nadie más pueda recordar, y por lo tanto, podemos establecer que la rememoración toma lugar dentro de memorias colectivas específicas al contexto en el cual se entablan nuestros narradores. Y estos narradores no pueden desvincularse de una memoria colectiva si lo que quieren es indagar acerca de su propia historia, pues como indica Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*, “para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con otros” (25). Es importante mencionar que ella no sólo plantea el olvido como vacío o ausencia, sino también como “presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada, negada” (28), definición que tomaremos como la más acertada para los propósitos de este trabajo en cuanto se refiere a los motivos por detrás de una rememoración. Entre otras cosas, la autora describe que los olvidos pueden ser “producto de una voluntad o política de olvido y silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así repercusiones de memorias en el futuro” (29), descripción válida para la novela chilena y argentina ambientada en tiempos de post-dictadura, donde ocurrió un borramiento en base a la desaparición de los actores.

Otro concepto que nos interesa es el de trauma vinculado a la memoria. Según Jelin, es “la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático” (28). Es importante la repetición de que esto se dé a base de una imposibilidad, porque la imposibilidad es finalmente la base

narrativa de las tres obras recogidas. Existe una imposibilidad de recordar lo ocurrido al final de la historia, independiente de todos los esfuerzos que se hayan hecho para rememorar. La memoria se oculta, incluso cuando se intenta llegar a la verdad fiel.

Volviendo a *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur, el autor se refiere al trauma bajo la noción de *duelo*, afirmando que “el recuerdo no se refiere sólo al tiempo: exige también tiempo, un tiempo de duelo” (102). Con esto apunta al carácter temporal que se aplica necesariamente a la memoria y que sobresale cuando estudia lo que la diferencia del acto de imaginación: la memoria está entrelazada estrechamente con una temporalidad lineal, con un tiempo pasado específico, mientras que la imaginación no tiene dicho límite temporal;⁵ se crea en el momento presente. Por esto mismo, todo acto de rememoración requiere del transcurso lineal de tiempo, en especial cuando va vinculado a un hecho violento o traumático. El tiempo transcurrido entre el evento a rememorar (trauma) y el acto de rememoración es lo que está conformado por el *duelo*, y el trauma que habita el duelo es tanto un inhibidor de la memoria como también su mayor motivador. Esto es importante de recordar, porque está vinculado a que nuestros narradores hablen desde un tiempo lejano al que intentan describir. La memoria que ellos intentan rearmar puede muy bien describirse también como una memoria herida, en donde la herida es el vacío. Paul Ricoeur desarrolla esta idea de la siguiente manera:

“La memoria herida se ve obligada a confrontarse siempre con pérdidas. Lo que no sabe hacer es el trabajo que la prueba de realidad le impone: el abandono de las energías y actividades por las que la libido no deja de relacionarse con el objeto perdido, hasta que la pérdida no haya sido interiorizada definitivamente. Pero es también el momento de subrayar que esta sumisión a la prueba de realidad, constitutiva del verdadero trabajo de duelo, forma también parte integrante del trabajo del recuerdo.” (109)

Existe una dificultad intrínseca en plantear una rememoración sin darse el tiempo de interiorizar los hechos, incluso si el paso del tiempo sea eventualmente lo que imposibilite el acto de memoria (como veremos, por ejemplo, en *Pequeña novela con cenizas*). Y por

⁵ Véase: Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008

supuesto, el trauma no sólo es aplicable a la dimensión individual, sino que va más allá hasta tomarse de las manos con los olvidos ya desarrollados de una *memoria colectiva*:

“Es la constitución bipolar de la identidad personal y de la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva. Se puede hablar, no sólo en un sentido analógico sino también en los términos de un análisis directo, de traumatismos colectivos, de heridas de memoria colectiva. La noción de objeto perdido encuentra una aplicación directa en las “pérdidas” que afectan también al poder, al territorio, a las poblaciones que constituyen la sustancia de un Estado” (107-108).

Antes de proseguir con los conceptos vinculados a la metaficción, es propicio para los objetivos de este informe abordar brevemente el concepto de *testimonio*. Aunque la filosofía del testimonio sea un área extensa que se adentra hasta las dimensiones de la ley, no está completamente desligado de la memoria y hasta podría decirse que va de la mano con lo que es la *rememoración*. Al igual que el hacer de la memoria, el testimonio va dirigido hacia la fidelidad, o la comprobación de una verdad (usualmente dentro de un contexto jurídico). En *Texto, testimonio y narración*, Paul Ricoeur describe el testimonio como aquello que “designa la acción de testificar, es decir, de relatar lo que se ha visto u oído” (13-14) y al testigo como “actor de esta acción: es quien habiendo visto u oído hace relación del acontecimiento” (14). También añade que “el testimonio no es la percepción misma, sino la relación, es decir, el relato, la narración del acontecimiento” (14) y que “por lo tanto transporta las cosas vistas al plano de las cosas dichas” (14). Obviamente esto da para vincular el testimonio intrínsecamente al ámbito narrativo, pues el narrar memoria también significa dar cuenta de acontecimientos vividos por alguien o un grupo de personas, presumiblemente para su conservación en la posteridad o para dar prueba de una visión de mundo específica. Esto calza con la noción de que “el testimonio necesita justificar, probar el correcto fundamento de un aserto que, más allá del hecho, pretende alcanzar su sentido” (14).

Pero valiéndose de estas definiciones, los narradores de las obras recogidas no pueden ser testigos y por lo tanto son incapaces de dar testimonio, pues ellos no han presenciado los hechos que se proponen a narrar. No pueden ser testigos, pero de todas

maneras conforman algo que podría considerarse un testimonio. Queremos explicar esta disonancia a través de lo desarrollado por Giorgio Agamben en “Lo que queda de Auschwitz”. Su texto se focaliza en lo que nosotros llamamos Holocausto, el exterminio de cientos de miles de judíos durante la Segunda Guerra Mundial y sus repercusiones en la conciencia global. Lo que nos interesa acá (que no haya sido ya descrito por Ricoeur) es la distinción que hace entre un testigo común y lo que denomina *testigo integral*. “Los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido” (32), menciona el autor, pero posteriormente demarca la contradicción que existe en esta afirmación. Un hecho traumático que resulta en la pérdida de vidas (descripción que es aplicable tanto a Auschwitz como a las dictaduras de Chile y Argentina, y también al asesinato del director italiano que es el foco de *Pequeña novela con cenizas*) no puede ser testimoniado a un grado absoluto de fidelidad, pues si bien los testigos son aquellos que sobreviven, ellos no pueden narrar desde el punto de vista de los que han muerto o desaparecido. Estos últimos son los *testigos integrales*, “los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo” (34), pero también los únicos que pueden ofrecer un testimonio verdadero, al ser las únicas víctimas fatales de la violencia ejercida.

En estos casos no puede existir un “verdadero” testigo o *testigo integral*, sólo algo que nos gustaría denominar *testigo secundario*. Es un testigo que narra a sabiendas que no podrá dar cuenta verdadera de los hechos. Es una cualidad que se ven obligados a reconocer. Como describe Agamben: “aquel que asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (34).

Esta forma específica del testimonio se adecua a las figuras narrativas que conforman el foco de este informe, ya que además de no estar en una posición para testimoniar directamente del hecho específico que los motiva, ellos también deben dar cuenta de la imposibilidad de narrar una verdad. Es casi ya reiterativo decirlo de esta forma, pero el punto final de estas obras se encuentra en que es imposible dar cuenta completa de los hechos, pues los únicos que podrían hacerlo son aquellos que ya no están aquí. Y es quizá por eso que en primera instancia surge la necesidad de que una persona del futuro lejano sea la que se dé a la tarea de investigar.

2.2. Metaficción

Pasemos ahora a la red de conceptos que conforman la llamada *metaficción*. En *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, *Fuenzalida* y *Pequeña novela con cenizas* hay usos de las modalidades de la metaficción, que se expresan a distintos niveles en cada una de las obras. En *Fuenzalida* está su forma más clara, enmarcando la mitad de la narración como una “invención” de la narradora, mientras que *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* limita su naturaleza metaficticia a las aclaraciones existentes dentro de un epílogo, con *Pequeña novela con cenizas* estableciéndose en un punto medio al reconocerse inmediatamente como un híbrido entre narrativa de memoria y ensayo biográfico.

La metaficción es una cualidad o mecanismo artístico que se ha hecho más frecuente durante la posmodernidad y cuyas características han sido descritas por una diversidad de autores a lo largo del último siglo. Debido a esto, existe una gran variedad de definiciones que han sido desarrolladas por una igualmente gran variedad de autores. En rasgos generales, una metaficción es aquella ficción que de manera autorreflexiva llama la atención sobre su misma naturaleza ficticia. Nos apoyaremos en el artículo de Clemencia Ardila, titulado “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. Citando a Patricia Waugh, Clemencia Ardila ofrece una definición de metaficción como “aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (37). Otra definición que también nos sirve de apoyo es la que ofrece el español Jesús Gil González, quien describe que “se caracteriza la metaficción como la exhibición de la condición de artificio de la obra literaria” (43) y su aclaración de que esta ha sido siempre la base conceptual de este fenómeno, datando desde unos primeros estudios de la escritura de Borges por el norteamericano John Barth hasta el día de hoy.

Antes de proseguir a las cualidades específicas que demarcan una metaficción, es necesario adentrarnos brevemente en lo que es la ficción en sí. Como estamos tomando la metaficción como una herramienta para hablar de la memoria y la memoria está indudablemente vinculada a la necesidad de alcanzar una verdad, la dicotomía realidad-

ficción toma inevitablemente cierto nivel de importancia. Es importante aclarar que el concepto de ficción no es sinónimo del concepto de falsedad. Una ficción puede valerse tanto de la verdad como de la falsedad para la formulación de un relato, pero no por ello deja de ser verosímil. Como plantea el escritor argentino Juan José Saer: “aún aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado (...) lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (1). Nos vamos a apoyar, entonces, en que no existe una distinción clara entre lo falso y lo verdadero dentro de una ficción y que “la paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad” (1). La metaficción va un paso más allá, haciendo referencia al mismo hecho de que es una obra ficticia para así disipar aún más esta diferenciación ilusoria entre lo que es verdadero y lo que es falso.

En su artículo, Clemencia Ardila establece que existen tres características clave que definen lo que es una metaficción.⁶ La primera es la *autorreflexividad*, el ejercicio de escribir o crear una ficción dentro de una ficción, o también cuando la obra incluye dentro de sí una representación o reflejo de sí misma. La *autorreflexividad* es quizá la modalidad que demarca más la novela de *Fuenzalida*, en donde la narradora crea un relato dentro del relato que se conforma alrededor de las vivencias que sufre con su hijo.

Otra modalidad es la *autoconciencia*, o la reflexión y razonamiento sobre la ficción dentro del trabajo mismo de ficción. Ardila nuevamente cita a otro autor, Robert Alter (1975), para desarrollar el concepto de una novela autoconsciente como “aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad” (36).

Finalmente está la *autorreferencialidad*, que es la problematización de la relación entre ficción y realidad. Este último Ardila lo describe como el concepto más amplio, aquel que vincula a los demás. Una novela autorreferencial es aquella que se preocupa de detallar su propio momento de creación, o como mínimo admitir que tal momento de creación tuvo lugar no sólo dentro del mundo ficticio conformado por la obra, sino que también en un

⁶ Véase: Ardila Jaramillo, Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana.” *Estudios de Literatura Colombiana* 12, fasc.25 (2009): 35-59

mundo que (por falta de una mejor definición) llamaremos el mundo *real*. La forma en que los textos recogidos hacen autorreferencia será desarrollada más adelante en los apartados dedicados a su análisis.

Como último punto a tratar se encuentra el concepto de *puesta en abismo*, que es otra modalidad determinante de la metaficción, vinculada de forma más directa al concepto de *autorreflexividad* ya desarrollado por Ardila. Según Lucien Dällenbach en *El relato espectacular*, “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (16). Posteriormente lo describe también como “todo espejo interno que refleja el conjunto de relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (49). Por espejo Dällenbach se refiere a “todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (159), cosa que concuerda nuevamente con los conceptos que ya hemos desarrollado vinculados a la metaficción.

La *puesta en abismo* se da más comúnmente a través de la técnica del *encaje*, descrita por Ardila como una técnica narrativa en la cual una historia es insertada dentro de otra, así manteniendo dos hilos narrativos simultáneos. En el marco de la metaficción, esta historia encajada conforma por sí misma un discurso metaliterario, que como en el caso de *Fuenzalida* está siendo escrito en el momento mismo de lectura por un narrador. El objetivo es el de, “desde la perspectiva del lector, [proponer] la lectura como una experiencia insondable” (43), o mejor dicho, ilimitada, pues ya no será el contenido mismo de la narrativa el único que esté dispuesto a la interpretación, sino que también la existencia misma de esta narrativa como un elemento que se reconoce a sí mismo como invención.

Antes de adentrarnos en el análisis mismo de las obras, es necesario aclarar que el concepto de interpretación no le es sólo familiar a la dimensión de la ficción y metaficción; a pesar de regirse bajo el concepto de *fidelidad*, la memoria no puede verse desligada por completo de distintas lecturas. Ya tocamos tangencialmente este punto cuando hablamos de la existencia de múltiples memorias colectivas, que podían cambiar tanto en términos de contenido como de perspectiva dependiendo del cambio de miembros dentro de estos grupos. Una memoria también puede borrarse y negarse. Y de la misma manera, un mismo acontecimiento puede generar un número de memorias que se oponen entre sí. Paul Ricoeur, nuevamente en *La memoria, la historia, el olvido*, lo deja en claro al describir que

“los mismos acontecimientos significan para unos gloria, y para los otros, humillación. A la celebración por un lado, corresponde la execración por el otro” (111). La libre interpretación de la memoria, llevada a un extremo, puede transformar el acto en un abuso. Todo acto de memoria es un intento de legitimación; pero cuando tal legitimación forma una “memoria oficial”, y ésta, así mismo, una historia, se pasa a ignorar el carácter inherentemente hermenéutico del recuerdo (hermenéutica tomada como filosofía de la interpretación por Ricoeur) o más bien, se ignora una parte de la memoria que es arrastrada hacia el olvido para legitimar una visión o una causa (116).

3. Análisis de obras

3.1. Patricio Pron, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*

Es acertado llamar a *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* una novela de la memoria, pero lo es aún más llamarla una novela del olvido. Se trata de una obra cuyo foco quizá no sea el recuerdo mismo tanto como la vaguedad de ese mismo recuerdo. “Entre marzo o abril de 2000 y agosto de 2008 (...) el consumo de ciertas drogas hizo que perdiera casi por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años (...) es más bien impreciso y esquemático” (11). Así es como inicia la narración, un comienzo que deja en claro el tono del narrador protagonista: de inseguridad e imprecisión. Si bien la cita refiere al vacío en los recuerdos pertenecientes a su vida en Alemania, a medida que avanza la historia otros vacíos, aquellos que conciernen a la infancia y por sobre todo al padre, se van haciendo más y más evidentes. Llegan al punto que la única opción que le resta es intentar llenarlos y buscar la verdad detrás de sus incógnitas, por muy innecesario o inútil que esto pueda resultar ser.

Pero comencemos desde la base teórica que ya hemos planteado. El hacer memoria, o *rememoración* en términos de Ricoeur, está presente a lo largo de todo el relato como el acto fundamental del narrador. El “querer recordar” aparece una y otra vez, en el pasado y en el presente, como intento en proceso o fallido:

“Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas. Yo había intentado muchas veces en el pasado comprender qué había sido eso, pero por entonces y allí, en Alemania, ya había dejado de hacerlo, como quien acepta las mutilaciones que le ha infligido un accidente automovilístico del que nada recuerda” (17).

La metáfora del accidente automovilístico es apta, pues apunta a un hecho horrendo tan traumático que la mente hace lo posible por evitar recordarlo. El “algo” que había sucedido a su familia está presente a lo largo de su vida, pero sólo cuando el padre, su único vínculo con ese pasado que no conoce, está cerca de morir, es que el narrador se decide a

actuar sobre el hecho e investigar qué es lo que de verdad ocurrió. Lo que está olvidado no es exactamente un hueco gigantesco en el pasado, a pesar de lo que la metáfora anterior nos haga creer: es algo más sutil, que se esparce por un largo período de tiempo como la sensación de que algo falta en una fotografía. Es por eso que el narrador no puede negar haber tenido una casa y una familia, pero tampoco puede decir que aquella es la visión completa de su pasado. Y como punto esencial de la cita está que el narrador ya “había dejado de hacerlo”, de hacer memoria, de intentar formar un recuerdo, cosa que se vuelve otro foco reiterativo dentro de la obra (existen múltiples ejemplos de enumeraciones en donde cada oración comienza con el verbo “recuerdo”).

El *trauma* en este caso, utilizando la definición dada en el capítulo anterior, estaría originado en los años que el narrador vivió cuando niño en dictadura argentina (particularmente durante la década de los 70). Sin embargo, este no es el único trauma presente a lo largo de la obra, ni tampoco se limitan a los traumas vividos por el narrador. El narrador ni siquiera hace menciones directas a la dictadura o a la vida que sus padres vivieron en ella hasta llegado el último tercio de la obra, cuando se ve obligado a enfrentar la desaparición de Alicia Burdisso durante el mismo período. Las alusiones son vagas, como ese “algo” mencionado en el extracto anterior; su infancia está sumida en un absoluto olvido y la única forma de llegar a la memoria es a través de su padre, una figura que también le ofrece dificultades: “Mientras volaba en dirección a mi padre y a algo que no sabía qué era pero daba asco y miedo y tristeza, quise recordar qué recordaba de mi vida con él. No era mucho” (18). El extracto continúa con una enumeración de recuerdos mundanos, que es aparentemente lo único que puede recordar. Lo demás es “asco y miedo y tristeza”, un anticipo de lo que encontrará posteriormente en las carpetas de su padre. El resto de los traumas no son directamente suyos, sino aquellos que motivaron al padre en su propia búsqueda y, casi como si fuera “cosa de sangre”, traumas que el hijo se ve forzado a heredar a medida que crecen sus deseos de conocer más acerca de su progenitor.

Esta búsqueda del padre se enmarca como un acto testimonial. “Yo estaba buscando a mi padre y mi padre estaba testimoniando la búsqueda de otra persona” (60). Gran parte del relato es la transcripción de artículos periodísticos que detallan las investigaciones policíacas frente a la desaparición de Alberto Burdisso y luego Alicia Burdisso. Estos son

documentos que el padre recoge con un fin que resulta ambiguo, pero cuya motivación está en el recuerdo, en que los datos perduren para que algún día la verdad salga a la luz y se ajusticie al que tenga que ser ajusticiado. Esta es una cualidad testimonial. El recuerdo del padre va apuntado a dejar en claro una verdad, pero es el hijo finalmente el que tiene que indagar y recopilar estos testimonios dentro de su propio acto narrativo.

Pero la verdad es efectivamente dolorosa. Aunque se quiera cumplir con un principio de *fidelidad* (aquella pretensión de serle fiel al pasado) el problema yace en que este pasado puede no ser placentero y lleve a la necesidad de mirar hacia otro lado. El narrador está consciente de esto: “habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo” (165). La presencia del olvido está entonces demarcada por la culpa de haber olvidado. El narrador escapa a Alemania para separarse de aquella época dolorosa, pero eso no es posible: “sucedió que aquello que yo había procurado no recordar regresó a mí con una intensidad desusada” (163). Se ve obligado a confrontar este pasado, y a medida que avanza su investigación se va dando cuenta de los vínculos que posee con una historia que hasta entonces le parecía ajena: por ejemplo, reconoce la tumba de los Burdisso como un panteón en donde solía jugar⁷, o se da cuenta que las prohibiciones que su madre había impuesto sobre él cuando niño perduraban como residuos en su mente, aun cuando no recordaba las razones detrás de dichas prohibiciones.⁸ “Me di cuenta que sí tenía un hogar y que ese hogar eran un montón de recuerdos y que esos recuerdos siempre me habían acompañado” (163) reflexiona, pero es una reflexión que sólo es capaz de hacer tras el paso de décadas de olvido: el *duelo* necesario para finalmente sobrepasar el trauma y acceder a la rememoración, que es finalmente la composición de esta novela.

Este duelo se extiende al padre también, quien esperó por años antes de iniciar su propia investigación. La recolección de testimonios en carpetas se da a lugar tras la

⁷ “Al ver la fotografía me sobresalté, ya que yo conocía ese panteón: me había escondido detrás de él y de otras tumbas semejantes en la época en que algunos amigos y yo jugábamos al escondite en el cementerio cuando los adultos no estaban cerca” (124)

⁸ “Estas prohibiciones, que recordé en aquel momento por primera vez en mucho tiempo, estaban destinadas a preservarme y a preservarnos a mis padres y a mí y a mis hermanos en una época de terror y parecían haber sido ya olvidadas por mis padres pero no por mí, porque al recordarlas pensé en algo que yo solía seguir haciendo incluso en la ciudad alemana, cuando estaba distraído: trazando rutas imaginarias que me condujeran al sitio al que me dirigía con el tráfico de cara” (164)

desaparición y muerte de Alberto Burdisso. El narrador se pregunta por qué no comenzó su padre esa búsqueda antes (130) y resuelve que su interés por lo sucedido a Alberto Burdisso fue el resultado de “su interés por lo que le sucediera a su hermana Alicia” (142) pues “él la había iniciado en la política sin saber que lo que hacía iba a costarle a esa mujer la vida y que a él iba a costarle décadas de miedo y de arrepentimiento y que todo ello iba a tener sus efectos en mí, muchos años después” (142).

Entonces, hay algo que recordar (el pasado del narrador, el pasado del padre, la desaparición y muerte de dos hermanos), hay un trauma, que es el mismo hecho que da paso a la rememoración, y también un tiempo de duelo que sólo puede existir a través de una temporalidad, un espacio extendido entre evento y rememoración. Pero entonces nace la interrogante en el narrador de cómo narrar lo descubierto:

“La pregunta sobre cómo narrar su historia equivalía a la pregunta de cómo recordarla y cómo recordarlos, y acarreaba otros interrogantes: cómo narrar lo que les sucedió si ellos mismos no han podido hacerlo, cómo contar una experiencia colectiva de forma individual, cómo dar cuenta de lo que les pasó a ellos sin que se piense que se intenta convertirlos en los protagonistas de una historia que es colectiva, qué lugar ocupar en esa historia” (170)

Alberto Burdisso y Alicia Burdisso son los *testigos integrales* propuestos por Agamben: aquellos que fueron víctimas y que no están aquí para dar su propio testimonio. Si lo estuvieran, la necesidad de las acciones del padre de Pron y la narración misma del escritor carecerían de sentido. El padre sólo se dio a la labor de recopilación porque sus amigos ya no estaban allí para contar su historia y el hijo la asume porque el padre se ve imposibilitado en seguir cumpliendo esa labor. Ambos son testigos, pero como aclaramos durante el desarrollo del marco teórico, son *testigos secundarios* que siguen una cadena cuyo fin ya no está a su alcance, y lo único que pueden hacer es “descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes, en un montón de documentos notariales, descripciones técnicas y registros oficiales cuya acumulación le hiciera olvidar por un instante que la suma de todos ellos conducía a un hecho trágico” (121). La historia de los dos desaparecidos es también la de un colectivo, pues no es sólo la historia de dos individuos, sino que la de todo un grupo de compañeros y familias que lucharon una guerra perdida

desde el comienzo. El padre “había perdido esa batalla de una guerra silenciosa que había sido la suya y la de toda su generación” (23). Forma parte de una *memoria colectiva*, en donde el vacío no es sólo pertinente a los recuerdos de un escritor, sino a los de toda una comunidad que merece, como mínimo, recordar estas pérdidas.

La pregunta que se hace el narrador puede plantearse también de otra forma: ¿cómo narrar lo sucedido si no se puede tener una certeza de lo sucedido? Los vacíos deben llenarse de alguna forma. En *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, el olvido se contrarresta con aproximaciones, pensamientos, ideas que pueden parecer lógicas pero que no tienen un fundamento absoluto. Y es que no se puede tener ese fundamento, y mientras se tenga esto en cuenta, el querer testimoniar por otro sólo podrá llegar a una falta de verdad. Pero la necesidad de narrar los hechos permanece, tanto para el ente colectivo como el ente individual: “debo intentarlo de todas formas” añade el narrador, “y también pienso que, aunque la historia tal como la conozco sea incorrecta o falsa, su derecho a la existencia está garantizado por el hecho de que también es mi historia” (190).

¿Pero por qué metaficción, y no solamente ficción? Primero hay que establecer qué es lo que transforma esta obra en una metaficción. De entre las modalidades descritas por Clemencia Ardila, esta obra calza con dos: la *autorreferencialidad* y *autoconciencia*. La *autorreferencialidad* es evidente, pues el libro contiene un epílogo que comienza de la siguiente manera: “Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como el testimonio y la autobiografía.” (198) Hay por lo tanto un reconocimiento de que la obra tiene un rasgo ficticio. Existen también dudas y reflexiones acerca de cómo debería ser escrita la hipotética novela cuyo resultado nosotros estamos leyendo. El narrador se pregunta “¿Cómo debía haber sido la novela que mi padre había querido escribir?” y su respuesta consiste en la misma estructura que termina adoptando para el escrito en cuestión: “Breve, hecha de fragmentos, con huecos allí donde mi padre no pudiera o no quisiera recordar algo” (136). Es un caso de *puesta en abismo*, pues la reflexión guarda relación de similitud con la obra que la contiene. Esto da paso a la *autoconciencia* o la reflexión y razonamiento sobre la ficción dentro del trabajo mismo de ficción. La obra lo ejemplifica a través de una reflexión acerca de los posibles vínculos de

este relato con la novela policíaca, pero concluye con que es imposible representarlo bajo las convenciones del género, pues tales convenciones no se adherían a las necesidades tanto sociales como personales que conllevaba la eventual composición de esta obra.⁹

La novela deja en claro que sin importar que algo haya ocurrido, como un encuentro con Maradona en el aeropuerto, “que ocurrió realmente y que, por lo tanto, fue verdadero, puede leerse aquí sencillamente como una invención.” (26) Algo puede ser verdadero, pero si no hay certeza entonces no hay verosimilitud. En la narración hay niveles de interpretación y de invenciones en los recuerdos, entremezclados ellos mismos con sueños, y enumerados de tal forma que dan a saber que el narrador ha decidido omitir episodios e información. Pero en estas narraciones llegar a tal distancia lo vale: “no importaba cuán imaginaria fuera la causa, porque las consecuencias de ésta siempre eran reales” (p. 174). Si bien es imposible asegurar los eventos mismos que se han olvidado, la tesis del autor está en que aun así es necesario hacer el intento de recordar, aunque no se llegue a ninguna conclusión satisfactoria. La razón es que el pasado puede ser difuso, pero sus repercusiones en el presente no lo son: queda el miedo, queda el trauma, queda la culpa del olvido, quedan un millar de cosas que no pueden ser ignoradas sólo porque su causa está inconclusa. Esto lo veremos de nuevo en *Fuenzalida*, que utiliza una mecánica de la metaficción distinta para llegar a esta conclusión, pero por ahora quedémonos con que se necesita de una rememoración, aunque sea falsa, para poder explicar estos sentimientos y afectos que nos plagan incluso desde nuestro sitio de lectura.

Es por esto que la metaficción es importante para el relato. El punto final está en que narrar este tipo de historia requiere un nivel de ficción, específicamente porque no puede haber una certeza absoluta de la verdad. Llenar ciertos vacíos requiere del uso de invenciones, y aunque sea de manera mínima “una gota de ficción tiñe todo de ficción”. Si

⁹ “El relato de lo sucedido por entonces desde la perspectiva del género tenía algo de espurio, por cuanto, por una parte, el crimen individual tenía menos importancia que el crimen social, pero éste no podía ser contado mediante los artificios del género policíaco sino a través de una narrativa que adquiriese la forma de un enorme friso o la apariencia de una historia personal e íntima que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar las piezas cotiguas y después continuar buscando piezas hasta desentrañar la imagen” (143-144).

la ficción es inevitable, entonces el único paso que puede darse para legitimar una memoria teñida de ficción es la de reconocerla. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* podría haber sido una obra testimonial, una autobiografía, narrada desde la voz misma del autor y su padre, pero la decisión es en cambio la de disfrazarla de ficción, omitiendo nombres y creando una situación (la de un padre moribundo) justamente para desdibujar esa brecha que comúnmente se hace entre ficción y realidad. El narrador se posiciona a sí mismo tanto como autor y lector¹⁰, y de cierta manera nos coloca a nosotros como lectores en la misma posición: admite que tanto él como nosotros somos intérpretes de los mismos hechos, y que necesariamente tenemos que re-imaginarlos para alcanzar la respuesta que nos permita poner en orden la confusión producida por el trauma-tragedia de la dictadura Argentina.

¹⁰ “Me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector, y descubrir a medida que la narrara” (144)

3.2. Nona Fernández, *Fuenzalida*

Si la narración de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* iba enfocada hacia una memoria colectiva y a la necesidad de preservar los nombres y destinos de aquellos que ya no perduran, *Fuenzalida* toma el tópico de la memoria y lo vuelve a dirigir hacia una memoria personal. Las preguntas son las mismas: quién fue el padre y cuáles fueron sus vivencias. Pero a diferencia del padre de la obra anterior, aquí la figura paterna es una plagada de misterio desde el comienzo, alguien a quien la narradora desconoce y no tiene posibilidades de conocer debido a su ausencia. Aquí no hay pistas y apenas hay búsqueda: el olvido se presenta como algo inquebrantable. Entonces, la problemática no estará en encontrar una verdad, sino en qué hacer con ese vacío cuando no existe tal verdad.

Fuenzalida comienza con lo que Paul Ricoeur describe como *evocación*, el recuerdo que viene a la mente debido a un estímulo externo. “Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra” (17). La fotografía de un hombre en kimono negro trae a la memoria de la narradora la imagen de Fuenzalida, su padre biológico que la abandonó a los 13 años durante la dictadura militar chilena. De él conoce poco, y ya con un hijo de nombre Cosme, la mujer no puede hacer más que hacerse preguntas: “¿Cómo era la cara de Fuenzalida? ¿Sus ojos? ¿Sus dientes? ¿El tamaño de sus garras? ¿La forma de sus crías? No hay más respuesta que las imágenes sueltas que deambulan en mi cabeza”. (31) El no tener reconocimiento físico del padre es una de las imágenes que predominan en la obra y la manera en que más se hace notar el olvido inherente a ella: “yo nunca tuve minividas con Fuenzalida. Solo tuve momentos, ratos. Y muy pocos. (...) Mis escasos momentos con él tienen la forma de una fotografía cortada con una tijera.” (41) El olvido va de la mano de Fuenzalida: lo que se ha olvidado es lo que él fue. Ni siquiera se conoce su nombre.¹¹ Aunque la existencia de Fuenzalida pueda tomarse como representante de los desaparecidos y olvidados en dictadura, del desconocimiento de lo que la gente pensaba o hacía, el enfoque es mucho más personal que colectivo, a diferencia de la obra que acabamos de analizar.

¹¹ “Ni siquiera conozco su nombre completo.” (57)

Pero como planteamos durante la exposición del marco teórico, es difícil hablar de olvido en esta situación en particular. “¿Cuántas cosas Fuenzalida no me mencionó? Muchas. Casi todas.” (27) Para la narradora, Fuenzalida es una persona que nunca llegó a conocer. De algunas cosas se acuerda, otras le resultan difusas, pero la verdad es que Fuenzalida siempre fue un elemento extraño en su vida: “sé dónde está porque yo misma lo invento. (...) En la vida, claramente no ha sido así.” (21). Era un padre que tenía otra familia, otros hijos, que se había casado dos veces ya; una persona con secretos que nunca pudo revelarles a nadie. El olvido implica la pérdida de una memoria, pero en este caso la memoria no existió jamás, lo que se presenta como el primer y mayor obstáculo para el acto de rememoración. ¿Cómo recordar lo que nunca se supo?

Antes de adentrarnos en eso, hay que también hacer notar la segunda mecánica de olvido presente en la obra. No es sólo en su *identidad* que Fuenzalida se ve anulado, sino que también en su presencia física: todo lo que apunta a su rostro o rasgos de apariencia ha sido borrado. Cuando la narradora busca más fotografías, se encuentra con que ninguna ha sobrevivido el paso del tiempo: “Mi madre abre una caja de zapatos verdes y de ella saca un grupo de fotografías mutiladas. En todas aparezco en distintas edades acompañada de hoyos negros tijereteados. Espacios en blanco, interrogantes. Muchos Fuenzalidas cercenados, decapitados, eliminados.” (35) La fotografía es la imagen predilecta de la novela para denotar los residuos de que algo o alguien pasó o existió: “una fotografía siempre incrimina” (43), “una fotografía siempre es huella. Una prueba clara de la escena del crimen” (43) Cuando le resulta difícil recordar a su padre, la mujer expresa que su “memoria estaba en blanco, como un rollo fotográfico velado, no arrojaba ninguna imagen” (37). Y cuando ella posee efectivamente un recuerdo, pero no tiene la manera de corroborarlo, la afirmación de que tal hecho ocurrió en realidad se ve enmarcada, a pesar de su seguridad, como una apuesta.¹² Incluso escenas importantes, como sus últimos momentos juntos, se ven sumidas a este mismo mecanismo:

“La última escena que recuerdo de Fuenzalida ocurrió sobre esas mismas baldosas. Es extraño pensar que él y mi hijo han pisado el mismo suelo. Se me viene a la memoria un recuerdo vago, el más vago de todos. Quizá no sea un recuerdo, sino

¹² “No tengo fotografías de esta escena, pero voy a apostar a que es real.” (p. 143)

más bien un episodio inventado. No hay fotografías de ese momento, no tengo cómo saber con seguridad si pasó o no.” (62)

La fotografía es un elemento interesante. Ya la visitamos durante el análisis de la novela anterior, en donde el narrador rememoraba a medida que reconocía la faz de su padre o distintas marcas geográficas en las fotografías antiguas de su casa. Esto es porque la fotografía simboliza la perduración de un solo momento pasado hacia el futuro. Roland Barthes, en *La cámara lucida*, lo describe de la siguiente manera: “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (31). La fotografía es un tipo de memoria que perdura, pero que también conlleva una pérdida: aquello que ha sido capturado en la imagen es también lo que ya no puede replicarse de ninguna otra manera. Son vestigios, entonces, de lo que ya no está. Y si para Pron estos vestigios ayudaban al recuerdo, en el caso de *Fuenzalida* el recorte de las fotografías es un redoble en la anulación: incluso aquella huella que debería haber sido repetida hasta el infinito está fuera del alcance de la narradora.

En *Fuenzalida*, los intentos de conseguir un testimonio tampoco resultan: cuando se interroga a la madre para descubrir qué era lo que ella recordaba de Fuenzalida, alguien a quien supuestamente amó, la mujer tan sólo responde con un desconocimiento motivado por las ganas de olvidar.¹³ Todo esto apunta a que existe una resistencia del universo narrativo en contra del recuerdo: no se quiere que la narradora recuerde a Fuenzalida y también se entabla la pregunta de por qué, después de tantos años de abandono, quiere recordarlo.¹⁴

La razón está en su hijo, Cosme. Su hijo le ha preguntado por Fuenzalida y ella no ha podido responder: “no había historia, no había relato. Para una escritora de culebrones no hay nada más frustrante que no tener relato para contarle a su hijo” (37). El no poder explicarle a su hijo la historia de su abuelo es lo que la lleva a investigar el paradero de Fuenzalida, pero aunque hay un comienzo de búsqueda, no hay un término: Cosme sufre un accidente, lo que lleva a la madre a pasar gran parte de su tiempo visitando el hospital. Los

¹³ “-Si yo recordaba cada uno de los momentos que pasé con Fuenzalida, a estas alturas ya me habría vuelto loca, ¿no te parece?” (34)

¹⁴ “He vivido años con Fuenzalida escondido en algún lugar y solo ahora se me ocurre resucitarlo.” (37)

ratos en donde Cosme no la tiene ocupada ella los utiliza para recordar, pero también para imaginar: se imagina quién pudo haber sido Fuenzalida y dónde estará en esos momentos. Y antes de poder ejecutar una investigación, de ser la detective de su padre como Pron lo fue del suyo, se entera que Fuenzalida ha muerto y que por lo tanto ya no puede contarle quién es. La imposibilidad de conocer un pasado es un tema mucho más directo en esta obra: incluso cuando se trata de algo cercano, de un accidente ocurrido el día anterior, cuando la única persona capaz de hablar de lo ocurrido se ve incapacitada todo lo demás se ve sumido en la inseguridad.¹⁵

Al ya no tener ningún indicio de cómo enfrentarse al pasado usualmente ya no habría caso en rememorar. En cambio, se accede a otra técnica: la de la imaginación. El fenómeno que transcurre como efecto directo de este acto es interesante, pues parece colocarse en una situación contradictoria respecto a lo que supuestamente es el objetivo de la memoria, aquel que va por el término de *fidelidad*: el de ser fiel al pasado. La narrativa que nace alrededor de la figura de Fuenzalida no se basa en un pasado *verdadero*, sino que bajo la única pretensión de llenar un vacío. Y sin embargo, ésta se presenta como la mejor manera de hacer memoria en una situación así, pues es la única que puede cumplir con aquella labor esencial de la preservación y levantar a las víctimas del olvido.

La narradora se vale de las herramientas de la ficción para formar una narrativa alrededor de la figura de Fuenzalida y así ofrecerle una respuesta a su hijo Cosme. Ya es imposible recordar a Fuenzalida como era. Lo importante para la narradora es entonces recordarlo como ella desea recordarlo: una figura semejante a las de los héroes de acción.¹⁶ Se nos presenta de nuevo una especie de desdoblamiento entre el autor y el narrador dentro de su obra y con ello también llegamos a reflexiones respecto al género y a la composición misma de la novela leída, volviéndonos a colocar en el ámbito de la metaficción.

¹⁵ “Somos sus padres, pero no tenemos ninguna respuesta clara. No hay testimonios. No hay pruebas de nada. Lo que ocurrió ayer por la tarde es una escena desconocida en la que, creemos, solo participó Cosme. Las acciones, los parlamentos, los giros dramáticos, todo lo que pasó es una completa incógnita.” (117-118).

¹⁶ “Si tuviera que recordarlo de alguna forma, creo que sería así. Como el héroe y el villano de una película de acción añeja.” (p. 60)

Fuenzalida cumple con las tres modalidades de la metaficción descritas por Clemencia Ardila. En primer lugar, se hace uso de la *autoconciencia* al existir reflexiones que apuntan a comparar la situación que vive la protagonista con sus propias experiencias en la composición de culebrones: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte y, en lo posible, la presencia de un niño” (21). Si bien no está dicho en un principio, la narrativa de la obra contiene en mayor o menor medida todos los elementos que ella considera básicos para una historia, y eventualmente da cuenta de ello bajo un tono de ironía.

La *autorreflexividad* es también una modalidad difícil de percibir a través del transcurso de la obra pero que queda en claro una vez se ha llegado al final. La novela está dividida en 5 partes y dos de ellas dedicadas a Fuenzalida o, como entendemos después, un constructo de Fuenzalida basado en la manera que la narradora desea recordarlo. Es un cambio drástico del resto de la novela, pues si ella es una obra de la memoria, los capítulos protagonizados por Fuenzalida son una mezcla de ficción histórica y temáticas criminales y militares (ambientada en dictadura) con una trama de película de artes marciales, en las que Fuenzalida debe enfrentarse a un agente de la DINA en un duelo a muerte para reclamar la libertad de su hijo. Si suena ficticio, es porque lo es. Pero *ese* Fuenzalida no es el único. La narradora trae de vuelta el tema de las caras recortadas, de los distintos Fuenzalidas que han sido alejados de sus fotografías, de sus pruebas testimoniales, relegados a la basura.¹⁷ Repitamos: ella no puede recordar a Fuenzalida y nunca podrá estar segura de cómo era y qué secretos guardaba. Fuenzalida podría haber sido tanto un héroe como un villano, un artista marcial o un agente. La posibilidad le ofrece a ella la libertad de crear distintos Fuenzalidas y así no sólo cerrarse bajo una sola respuesta a la incógnita que dejan esas fotografías decapitadas:

“Con cada una de esas caras yo podría construir una historia. Articular el perfil de uno o varios personajes. Esos rostros recortados serían como los Materiales Adjuntos de mi sigla del éxito. M. A. Puntos de partida reales para entrar en la

¹⁷ “Me pregunto dónde habrán ido a parar todas las cabeza de Fuenzalida que mi madre tijereteó de sus fotos.” (137)

historia, para fabular un culebrón donde Fuenzalida y todas sus posibilidades podrían ser los protagonistas.” (137)

Según Clemencia Ardila, la herramienta de una narración intercalada va por el nombre de *encaje* y es uno de los recursos principales de la *puesta en abismo*, funcionando como un reflejo de una obra dentro de sí misma. A través de esto, *Fuenzalida* también cumple con el concepto de la *autorreferencialidad*, pues la narradora hace referencia a la escritura de la novela: “Supe que escribiría sobre Fuenzalida cuando mi madre me dijo que había muerto. Supe que sería una historia extraña, que el título lo daría su apellido y que aunque fuera de un lugar común espantoso escribir sobre él, no me quedaba otra alternativa.” (259)

Hay símiles entre la narrativa “falsa” de Fuenzalida y los recuerdos “verdaderos” de la narradora. Un recuerdo en donde ella acompañó a su padre a hacer trámites en La Dehesa que ella no podía entender¹⁸ se ve reflejado en la ida del Fuenzalida artista-marcial al mismo barrio para enfrentarse a su enemigo. El reportaje de radio que escuchan durante ese viaje y que luego se desvanece junto con la figura de su padre¹⁹ vuelve a surgir dentro de su invención e incluso sirve como fondo para la inserción de *otro* Fuenzalida, el que ha muerto en llamas para asegurar el bienestar de sus hijos. Un Fuenzalida tiene un hijo de nombre Ernesto, al igual que el verdadero. Otro tiene una hija, que le ha sacado una fotografía igual a la que la narradora encontró al principio del relato. Existen momentos en donde narraciones ficticias, como las ocurridas en el culebrón que dan en la televisión del hospital, se entremezclan con los eventos transcurrido de “verdad”, o cuando la narradora accede al punto de vista de su Fuenzalida ficticio en un abrir y cerrar de ojos mientras reza en una catedral. La brecha entre lo real y lo falso se hace cada vez más difusa, pero eso es lo correcto; es lo que hay que hacer. Cuando falta una memoria, pero aun así es necesario rememorar, lo necesario es entonces la invención. Una carta al final del relato, una carta ficticia del Fuenzalida ficticio, consolida este punto:

¹⁸ “Fuenzalida se demora tanto. Quién sabe qué está haciendo ahí que yo no puedo ver. Quién sabe con quién está que yo no puedo conocer.” (146)

¹⁹ “Cuando Fuenzalida y este recuerdo ya se habían borroneado, intenté encontrar información sobre lo que escuché esa tarde en la radio. Busqué en libros y en la prensa de la época, pero no di con mucho. Era como si alguien hubiera tijereteado la escena y en su lugar hubiera dejado un hoyo negro.” (148)

“Convoca imágenes sueltas, recuerdos olvidados, olores y sabores añejos, y organízalos a tu gusto. Inventa un cuento que te sirva de memoria. El resultado será un especie de relato, una historia mitad verdad, mitad mentira, en la que el protagonista se disfraza, se traviste de ti y de otros, será uno y todos al mismo tiempo.” (236)

La obra finaliza como una combinación entre documental y culebrón, entre la realidad y la ficción.²⁰ No niega ninguna de ambas partes: se adhiere al tono de realismo y al tono de invención con el mismo peso, pues ambos importan de igual manera. El recordar lo verdadero es tan importante como creer en el artificio para poder preservar una memoria imposible. Mientras sea por el motivo de contarle a su hijo la historia de su abuelo, la narradora no duda en que la ficción sea la mejor opción: “Cuando Cosme despierte no me quedaré callada. Responderé a cada una de sus preguntas e inventaré respuestas cuando no las tenga. No hay ninguna historia que no pueda inventar con un poco de voluntad e imaginación. No hay escenas imposibles. Este es solo un juego sencillo jugado en serio.” (256)

²⁰ “Luego concluí que debía ser las dos cosas al mismo tiempo, documental y culebrón, realidad y ficción, verdad y mentira, o más bien mentira sobre mentira, porque al final de la historia qué otra cosa es escribir.” (259-260).

3.3. José Carlos Yrigoyen, *Pequeña novela con cenizas*

Referirse a *Pequeña novela con cenizas* como a una novela de la memoria quizá no sea lo más acertado, al igual que lo sería referirse a ella como a una “novela” estrictamente tal. Es, más bien, una obra híbrida, que presenta tanto las características comunes de un relato novelístico como las de la escritura ensayística, planteando un juego de espejos en donde la investigación de tipo “crítica” refleja la narración de la voz autorial.

La obra se revela de entrada como un “libro”²¹, cumpliendo fácilmente con la modalidad ya descrita de la *autorreferencialidad*. Al cumplir con ella, también es posible plantearla como una metaficción, a pesar de que el aspecto ficticio de ella no tenga mucho tiempo para asentarse. No hay un intento de adentrar al lector en una ilusión o de fingir que existe una atemporalidad en los párrafos que se leen. Bajo ciertos aspectos, sería quizá más propicio referirse a esta obra como a un “libro” más que una “novela”; sin embargo, nos atenderemos a la segunda denominación, pues aun así cumple con el horizonte de expectativas que se tiene del género novelístico, a pesar de su estatus híbrido.

Esta novela posee una estructura especial: va intercalando fragmentos narrativos que detallan el pasado del narrador y la relación tortuosa que mantiene con su padre con indagaciones y apreciaciones acerca de la vida y obra del director italiano Pier Paolo Pasolini. El salto de una modalidad a otra puede darse sin aviso dentro de un mismo capítulo, pero mantiene una consistencia al hacer símiles entre la parte “narrativa” del libro con su parte “ensayística”.

En términos de memoria, *Pequeña novela con cenizas* es distinta a las otras obras ya analizadas por dos razones: primero, el foco no se encuentra en un período histórico de dictadura sino que en la juventud del narrador, desligada de traumas que no sean los que se dan dentro de su grupo familiar. Segundo, mientras las otras dos obras colocaban gran énfasis en el acto de la *rememoración*, la rememoración es aquí más que nada una herramienta para abordar el relato de su interioridad. Lo importante no es tanto así el

²¹ “Comencé a escribir este libro hace cinco años, poco después de haber emergido de un largo episodio de depresión” (9)

pasado como el resultado de ese pasado. Pero aunque no sea el punto central, de todas formas se hace un ejercicio de la memoria, con su propio *trauma* y su propio *olvido* que la motivan a surgir.

El primer capítulo del libro detalla las razones que lideran a la escritura de esta novela, describiendo la depresión del autor y cómo ésta lo lleva a investigar a Pier Paolo Pasolini. Lo que nos importa es lo ocurrido después: la decepción con el manuscrito²² y el descubrimiento de que todo ese trabajo literario no había sido más que un desvío²³ para no tener que reconocer las razones que se escondían tras de su decaído estado de ánimo.²⁴ El narrador entonces expresa la necesidad de encontrar una respuesta que explique el desencanto que siente hacia su poesía, y también para entender su fijación con Pasolini. Lo lleva al ejercicio de la memoria, a mirar hacia su pasado en la década de los 90 y al padre que a diferencia de las obras anteriores, no es alguien a quien considere digno de investigar.

Este padre está al centro de la rememoración. Se lo puede hasta considerar la personificación del trauma que causa el olvido de los afectos del narrador. El narrador es rápido en caracterizarlo como un hombre abusivo, dispuesto a golpear a su hijo y grabarle en la mente una idea tras otra para moldear su visión de mundo en una que pueda encontrar aceptable: “mi padre me golpeaba e insultaba con la naturalidad con la que uno maniobra un utensilio doméstico en la cocina” (16).

Al igual que los demás padres, también se lo describe como a una figura que estuvo presente durante la infancia, pero de la cual el narrador nunca conoció mucho.²⁵ Como los demás padres, está al centro de las experiencias que terminan moldeando a su hijo. Pero el hijo, en este caso, no quiere ser detective de su padre; la novela no va enfocada a eso. De él

²² “Sucedió una mañana que preludiva el verano, cunado releía lo avanzado. Me bastaron menos de veinte minutos para comprender que no tenía ningún sentido continuar la lectura.” (13)

²³ “todos esos datos, disquisiciones, citas, no eran sino una engorrosa impostura, un denso subterfugio edificado para exonerarme de una deuda contraída conmigo mismo desde hacía mucho tiempo.” (13)

²⁴ “Evitaba, de este modo, contestar las [preguntas] que realmente me importaban y solo yo era capaz de responder” (14)

²⁵ “Esto es solamente una intuición, porque a mí, por lo menos, nunca me contó demasiado sobre su vida, sobre su infancia y juventud, salvo un puñado de generalidades y anécdotas insulsas” (25)

no demanda una identidad, no demanda nada: busca explicaciones a su alrededor, no en él. El padre que interesa al narrador no es este, el padre biológico, sino que otro: Pier Paolo Pasolini, a quien podemos considerar su “padre literario”.

Es a través de Pasolini que el autor aprende más acerca del mundo²⁶ y empezará, poco a poco, a rebelarse frente a su progenitor. Pasolini es aquel que lo introduce al arte de crear poesía y a dirigirla hacia el foco de su odio: “escribir poesía fue para mí una manera subversiva y provocadora de responderle a mi padre, a quien le tenía tanto miedo que me era imposible retarlo frontalmente. Casi todos los poemas que escribí estaban dirigidos a él, incluso en aquellos donde menos se nota” (44). Con Pasolini puede el narrador en este sentido identificarse, pues el director italiano también escribió poemas en contra de su padre. Al ser una figura así de influyente, tiene sentido que el autor sienta que sólo a través de él será capaz de comprender el porqué de su inmolación. Escribir de Pasolini parece motivarlo; “escribir sobre mi padre, en cambio, es tortuoso, incómodo, me produce cada cuatro o cinco líneas un inmenso fastidio, una sensación de falta de aire y abandono” (47).

La respuesta que encuentra al terminar la rememoración del padre biológico es clara: después de muchos años conviviendo, durante los cuales el padre pierde su fortuna, es abandonado por su esposa y finalmente por su hijo, “la urgencia de desafiar a ese poder opresivo que representaba mi padre ya no existía: estaba lejos de su yugo, ya no le tenía miedo” (82). Al haber motivado toda su poesía bajo el odio que sentía hacia él, tiene sentido que cuando este odio desaparezca entonces su necesidad de escribir también lo haga. Es el padre, ahora, el que tiene miedo. Y el hijo, que ya no puede sentir miedo, se ve forzado a aceptarlo así. Si consideramos ese odio como producto directo del trauma, su desaparición es entonces efecto directo de la superación, del duelo, o como mínimo de la interiorización del trauma de la infancia, su motivador escritural. Sin trauma no hay memoria, no hay desquite: no existe necesidad de ello. Y por esto el autor se vuelve finalmente imposibilitado de escribir.

²⁶ “Pasolini colmó así, a mis veinte años, una serie de urgentes necesidades vitales. Fue mediante un violento círculo de imágenes que me hizo conocer un universo horrendo, pero, al mismo tiempo, auténtico hasta lo irreprochable” (30)

Pero entre todo esto perdura también una imposibilidad de la memoria que sigue empujando su mano literaria hacia adelante, una imposibilidad que inhibe otra imposibilidad; de otra manera no existiría la novela que estamos analizando. Esta imposibilidad no se encuentra, sin embargo, en el padre biológico, pues para el hijo no hay un interés en develar las incógnitas del padre. Sí, en cambio, están las incógnitas de Pier Paolo Pasolini, y más específicamente aquellas que tienen que ver con su misteriosa y violenta muerte.

El fallecimiento de Pasolini es un trauma, no sólo a un nivel personal para aquellos que lo admiraban o conocían sino que también a un nivel internacional. Pasolini es considerado por el autor como uno de los artistas más influyentes de los años 70. Es un trauma que no da paso inmediatamente a un vacío. No hay olvido, pues por mucho tiempo se cree conocer la verdad de los hechos. En este caso en particular, el vacío surge posteriormente a través de la figura de Giuseppe Pelosi, el supuesto asesino de Pasolini. Es este reconocimiento del desconocimiento, y no necesariamente las condiciones específicas de la muerte, lo que finalmente es del interés de narrador; existen demasiados análisis y recuentos de los hechos para que los suyos tengan valor propio.²⁷

Pelosi comparte con Pasolini la posición de *testigo integral* que ya hemos descrito, aunque esto no sea evidente desde el principio. El joven delincuente y prostituto es inicialmente el chivo expiatorio de la muerte del director y cumple años de cárcel mientras el mundo exterior descansa tranquilo, creyendo que ya no hay más que dilucidar del asunto. Esta calma se desmorona en el momento en que Giuseppe Pelosi decide hablar en televisión abierta acerca del crimen, ofreciendo una versión distinta a la que todos conocían.²⁸ Es el momento en que la *conciencia colectiva* da cuenta de un olvido causado por el encubrimiento, por la tergiversación de los hechos a manos de un poder mayor que ha

²⁷ “A estas alturas escribir un capítulo donde se narre la muerte física de Pasolini es ser, a grandes rasgos, un mero transcriptor de una versión que la mayoría de los autores acepta por ser la más completa y sustentada.” (85)

²⁸ “Está listo para vivir quince nuevos minutos de fama. El 7 de mayo es invitado al programa sabatino *Sombras en el Misterio* y, en cadena nacional, cambia completamente la versión que había sostenido durante treinta años.” (p. 92)

alterado la memoria de una nación entera a su gusto y se produce un interés grupal por dilucidar la verdad.

Tanto Pasolini como Pelosi son *testigos integrales* del caso, cumpliendo con ambos puntos que demanda tal cualidad: ambos son conocedores de la verdad tras la tragedia y ambos son incapaces de hablar de ella. Uno por ser un fallecido, otro por volición propia. Porque de cierta manera, la voz de Pelosi es equivalente a la de un muerto: con cada nueva entrevista da una visión distinta de los hechos, hasta el punto de perder toda credibilidad. El libro, así, otorga una visión interesante acerca del rol de la memoria en la historia: sin importar que exista una verdad ahí o no, mientras no haya veracidad, mientras un público lector no sea capaz de reconocer esa verdad como verdad, entonces dicha “verdad” está al mismo nivel que a todas las mentiras y encubrimientos que vinieron antes de ella.

El narrador del libro se coloca como un *testigo secundario* y cumple con los puntos que ya hemos establecido para tal descripción: pues si bien se posiciona desde cierta objetividad, tomando entrevistas, investigaciones y bibliografías varias para su investigación, de todas maneras en la dimensión ensayística del libro existen puntos de ficcionalidad. El narrador crea micro relatos alrededor de Pasolini, en donde se imagina y asume lo que el director debió haber pensado o sentido en diversas situaciones: “no es difícil figurarse lo que sintió Pasolini cuando tuve la oportunidad de ver esas películas. Me lo imagino alertado sobre ellas por sus asistentes y amigos, asistiendo a los cines donde las exhibían para comprobar por él mismo lo que le habían contado, escapando de la sala en todos los casos antes de que acabe la proyección, asqueado y deprimido”. (63) A pesar de los datos que posee, lo único que puede hacer es imaginarse una figura ideal de su padre literario. Por más que quiera renegar del padre biológico y aceptar a Pasolini, la verdad es que no posee una comprensión absoluta de ninguno. “Sabe” cosas de Pasolini, pero no “conoce” al hombre en cuestión. Sólo cree conocerlo, pero a fin de cuentas es únicamente a través de las características que sus vidas tienen en común.

Cómo él no conoce y sólo puede indagar, debe valerse de las palabras dudosas de un testigo que no tiene intención de otorgar testimonio. Es una posición difícil: el acto de rememoración debe ir encaminado hacia la *fidelidad*, el recuerdo de una verdad, pero esa verdad elude a los oídos del narrador y de todos los que han intentado encontrarla. Las

versiones son muchas, y todos los posibles testigos de ella ya han pasado a ser *testigos integrales*, fallecidos.²⁹ Todos excepto Pelosi... y es por eso que para él no contar la verdad es tan importante. El mundo no tiene la certeza que él sí tiene y eso le otorga un poder, lo vuelve especial:

“Es el único testigo acreditado de la muerte de Pier Paolo Pasolini, y por lo tanto es dueño de una certeza que nadie más tiene. Sabe que si se decidiera alguna vez a hacerla pública, perdería esa condición de único propietario de esa verdad que toda una nación necesita para superar uno de los periodos más terribles de su historia republicana (...) y hacer justicia a uno de los intelectuales más valiosos de la posguerra.” (96)

De acuerdo al narrador, Pelosi posee una memoria que normalmente sería transformada en testimonio, pero que decide guardar para sí. Hacer acto de testimonio es revelarse al mundo: el *testigo integral* de Agamben no es sólo uno que está en las mejores capacidades de relatar un hecho traumático; su identidad es también definida por esta cualidad. El trauma se transforma en lo que se *es*. Un desaparecido en Latinoamérica es indivisible de la dictadura que ha causado su desaparición y de un director asesinado nunca se podrá conversar sin hacer enunciación de las posibles conspiraciones por detrás de su muerte. Pelosi se ve atado a su condena falsa y discutir lo que sus ojos vieron sería equivalente a compartir su identidad, a deshacerla en pedazos y regalarla a cada uno de los interesados hasta perder todo lo que lo hace importante en el mundo. Pero como última tesis, el narrador concluye que incluso si fuera a revelar su verdad, “su confesión se perdería sin remedio entre la maraña de mentiras y medias verdades que ha ido construyendo desde que tenía diecisiete años” (96).

De cierta manera, es posible ligar esto último con nuestra concepción de metaficción. Al moldearse un universo de mentiras y ficciones alrededor de un hecho en particular, la verdad se pierde y pasa a formar parte de esta amalgamación de discursos. Llegado un punto en que el testimonio verídico y el falso son irreconocibles entre sí, realidad y ficción se vuelven una. El reconocerlo no hace más que ahondar el agujero del

²⁹ “...siempre que ha dado el nombre de algún implicado en la muerte de Pasolini, este ya había muerto. ¿No quedaba ninguno con vida?” (96)

desconocimiento, pero también parece admitir que quizá no hay gran distinción entre ambas dimensiones. El narrador toma la decisión que Pelosi no pudo y se desvela ante un público lector, haciendo nuestra una verdad que es suya. Sin embargo, no es una verdad con certezas absolutas y distintas posibilidades pueden asomarse bajo una multiplicidad de lecturas o miradas. Al final de todo, incluso sus apreciaciones personales sobre Pelosi son eso: apreciaciones personales. Bajo el velo de la objetividad nos ofrece contradictoriamente un relato lleno de subjetividad. Al igual que en las demás obras, sin embargo, hay un acto consciente de elegir este formato y de narrar de esta manera. Puede ser que tal cual como indica su reflexión frente a Pelosi, el narrador también está ofreciendo una memoria en donde no haya distinción entre mentira y verdad, pues rumores, recuerdos, palabras, todo puede constituir una verdad si así se desea. Sólo hay que reconocer estas herramientas, reconocer el artificio y atenerse a él sin importar las imprecisiones.

4. Conclusiones

El orden en que las tres novelas anteriores fueron analizadas no se eligió al azar. Existe cierta secuencia evolutiva en las perspectivas que ofrecen respecto a cómo abordar la imposibilidad de la memoria. La obra de Pron, por ejemplo, es indudablemente la más optimista del grupo al argumentar que si bien puede que la verdad nunca esté a nuestro alcance, esto no significa que sea aceptable dejar de investigar. El narrador insiste y perdura, narra una memoria a pesar de no tener todas las certezas; los vacíos que puedan encontrarse se cubren bajo el manto de la ficción.

Fuenzalida, en cambio, va en una dirección completamente opuesta a pesar de estar encaminada sobre los mismos objetivos. Si el olvido es invencible y los vacíos no pueden llenarse con verdades, entonces hay que reconstruir a base de nuestra imaginación y rellenar con ficciones. Se puede interpretar esta actitud como una del “fin que justifica los medios”. También la podemos entender como un “darse por vencido”: el relato de una narradora que se rinde al no poder contarle una historia a su hijo, por lo que inventa la suya propia. Por supuesto, esto es simplificar el relato: las decisiones que la llevan a narrar una ficción no pueden disminuirse a un argumento así de frágil. Y sin embargo, es verdad que la decisión de aferrarse a la ficción también alude a una pérdida de fe en la verdad.

¿Qué es, en primera instancia, la *verdad*? ¿Qué es lo *comprobable*? Descifrar esas preguntas requeriría de un trabajo mucho más extenso de lo que permite este informe y lo más probable es que tampoco lleguemos a una respuesta. Es posible afirmar, sin embargo, que cualquier concepto de realidad única es uno que va directamente en contra de lo que es el quehacer literario. Sin importar qué tanto un autor desee plasmar una versión de los hechos que considere la correcta, una obra sólo adquiere valor en el momento en que pueda ser interpretada de más de una forma. Paul Ricoeur trata este concepto bajo el nombre de hermenéutica; y en muchos círculos literarios, cuando un texto no puede ofrecerse a múltiples interpretaciones, se considera que ha fallado a su labor. Quizá por esto es que el narrar memoria a través de la literatura sea un acto contradictorio: la memoria demanda *fidelidad*, pero fidelidad es lo último que puede alcanzarse en un medio artístico que se alimenta de la existencia de múltiples verdades.

A lo que llegamos es que *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, *Fuenzalida* y *Pequeña novela con cenizas* no pueden sólo plantearse como relatos de verdad, ni tampoco sólo como relatos de ficciones. Es imposible distanciar una dimensión de la otra, pues al momento de tomar el lápiz uno ya está haciendo uso de la subjetividad al seleccionar la manera de relatar un pasado. Apuntar a una fidelidad absoluta, en especial cuando se trata de reconstruir algo de lo que uno no fue testigo, no es una meta alcanzable. Entonces quedan dos opciones: disfrazar aun así estos relatos como testimonios de realidad, o aceptar la dicotomía que perdura en cada acto de memoria; la dicotomía que se plantea cuando un hijo intenta escribir acerca del padre, cuando intenta ofrecer una segunda mirada o interpretación respecto a traumas que era muy joven para entender en el momento. La metaficción como estrategia literaria, a lo menos en este contexto de las narraciones de memoria, cumple con esta utilidad... pues el reconocer el carácter ficticio de una obra de ficción no sólo sirve para hacernos entrar en conciencia de los artificios, sino que también nos ayuda a detectar que en todo relato real, mientras haya existido la intervención de una mano humana, habrán indudablemente invenciones. La metaficción apunta entonces tanto a las ficciones de las realidades como a las realidades de las ficciones.

Es quizá por esto que la perspectiva detallada en *Pequeña novela con cenizas* sea, bajo una percepción personal, la que me parece más interesante. La verdad que Pelosi, el chivo expiatorio, posee, es finalmente una verdad carente de sentido a pesar de su importancia. Él cree que tiene sentido, que lo hace especial, pero la verdad es que incluso algo tan comprobable como el asesinato de un director se arrodilla ante las múltiples interpretaciones de aquellos que lo perciben. Especialmente en una sociedad como la de ahora, la existencia de una multiplicidad de opiniones y de voces que rondan en todos los estratos de nuestra cultura significa que siempre van a haber miradas múltiples de los mismos hechos. Eventualmente, incluso lo que originalmente se consideraría una verdad pasará a formar parte de esta corriente de ficciones. Se nos ofrece una visión no de ficciones que intentan hacerse pasar por reales, sino que de realidades que se ven forzadas a transformarse en ficciones para alcanzar cualquier grado de legitimidad. ¿Y no es esto mismo lo que las demás obras hicieron? Al no poder ignorar que en ellas se encuentran porcentajes de invención, se vuelve necesario admitir aquella naturaleza de artificio para que el relato sea leído de la manera más abierta posible. Lo que *Pequeña novela con*

cenizas parece proponernos durante su último capítulo es que quizá pensar en que existe tal división entre realidad y ficción sea de por sí un hecho erróneo; que quizá mientras algo tenga un significado personal para nosotros, mientras nosotros como personas y creadores de discursos creamos que algo es importante y merezca ser contado (ya sea la percepción de nuestra propia historia, ya sea la percepción que tenemos de la historia de nuestros padres) entonces está bien hacer uso de todas las herramientas y estrategias que tengamos a nuestra disposición. Que quizá tales distinciones no importan, porque finalmente todo pasará a formar parte de la misma amalgamación de palabras y voces. Y si no importa, entonces lo que sea que recordemos tendrá sentido y tendrá valor, siempre y cuando se sustente en lo que como lectores y autores veamos como importante para legitimar nuestros pasados e identidades.

5. Bibliografía

Textos literarios

- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2013.
- Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- Yrigoyen, José Carlos. *Pequeña novela con cenizas*. Lima: Editorial Planeta, 2015.

Textos teóricos

- Agamben, Giorgio. “Lo que queda de Auschwitz.” *El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Ardila Jaramillo, Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana.” *Estudios de Literatura Colombiana* 12, fasc.25 (2009): 35-59
- Barreiro, David. “Postmodernidad y (post)dictadura. Consideraciones teóricas sobre la literatura argentina postdictatorial.” *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* 3 (2012): 150-163.
- Barthes, Roland. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- Dällenbach, Lucien. *El relato espectacular*. Madrid: Visor, 1991.
- Gil González, Jesús. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Halbwachs, Maurice. “Memoria colectiva y memoria histórica”. Trad. Amparo Lasén Díaz. *Reis* 69 (1995): 209-219.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- Logie, Ilse y Bieke, Willem. “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada.” *Alter/nativas* 5 (2016): 1-25.
- Franken Osorio, María Angélica. “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente.” *Revista Chilena de Literatura* 96 (2017): 187-208.

-Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

-Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Trad., Pról. Y notas, Victoria Undurraga. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1983.

-Saer, José Juan. “*El concepto de ficción*” (fragmento). *Letras de Chile* 4 de Junio de 2012.
<http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/ensayos-1/52-52>