

Autoficción y política. Estrategias para pensar lo real en la narrativa del siglo XXI

Autofiction and Politics. Strategies to Think the Real in the Narrative of the 21st Century

Ana María Amar Sánchez¹ 
University of California-Irvine

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Amar Sánchez, A. (2022). Autoficción y política. Estrategias para pensar lo real en la narrativa del siglo XXI. *Visitas al Patio*, 16(1), 23-43.
<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3788>

Recibido: 15 de octubre 2021

Aprobado: 10 de noviembre 2021

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2022. Amar Sánchez, A. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

RESUMEN

Este artículo analiza los mecanismos de la autoficción en dos novelas latinoamericanas. Considera la autoficción como el espacio donde se dan "particulares configuraciones" (según Rancière) que articulan lo textual y lo referencial, la política con la estética. El ensayo se enfoca principalmente en *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna y en la saga de Eduardo Halfon que incluye *El boxeador polaco* (2008), *Mañana nunca lo hablamos* (2011) y *Canción* (2021), entre otros relatos.

Palabras clave: Política; autoficción; narrativa del siglo XXI; historia; ficción.

ABSTRACT

This article analyzes the mechanisms of auto-fiction in two Latin American novels, and considers auto-fiction as the space where there are "particular configurations" (according to Rancière) that articulate the textual and the referential, politics with aesthetics. The essay focuses mainly on *El sistema del tacto* (2018) by Alejandra Costamagna, and the "saga" of Eduardo Halfon that includes *El boxeador polaco* (2008), *Mañana nunca lo hablamos* (2011) and *Canción* (2021), among others texts.

Keywords: Politics; autofiction; 21st Century narrative; History; fiction.

¹ Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora emérita, University of California- Irvine. aamarsan@uci.edu

Una cita de Eduardo Halfon resulta muy a propósito para comenzar este ensayo. El autor guatemalteco, quizá con intención de polemizar y establecer una buena dosis de ambigüedad, sostiene en una entrevista: “la autoficción no existe” y agrega “toda literatura es ficción y toda literatura es autobiográfica” (Huerdo, 2020: s/n). Interesante afirmación en un autor que ha hecho del juego autoficcional, de la oscilación perpetua entre lo real y la ficción, el eje de su narrativa.

Este artículo se enfoca en *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna y en la saga iniciada con *El boxeador polaco* (2008) y cerrada (hasta ahora) con *Canción* (2021) de Eduardo Halfon. Cada autor apela a estrategias y políticas textuales diversas, a usos de variables bien diferenciadas de lo que llamaremos autoficción, pacto de lectura, pacto ambiguo, simulacro autobiográfico, ficción de autor, según sea el enfoque de los críticos y teóricos que han tratado de explicar este procedimiento. De hecho, analizar estos relatos como pertenecientes a un *corpus* con ciertas coincidencias implica pensar la autoficción con un sentido más amplio de lo usual. La categoría se refiere siempre a un sujeto de enunciación en perpetuo vaivén entre lo ficcional y lo referencial; sin embargo, podríamos preguntarnos por el efecto de lectura que provocan textos donde parece mantenerse un narrador externo tradicional y, sin embargo, la historia lleva a los lectores a rozar la autobiografía o la biografía familiar como es el caso de la novela de Costamagna. Es decir, una narrativa en la que es imposible evadir las alusiones, las referencias constantes al autor/a del texto por medio de informaciones que citan, ya sea de modo explícito o no, episodios y datos de su vida que el lector más o menos informado conoce. Pienso entonces que el procedimiento autoficcional, “las formas plurales” de aparición del *yo*, el “pacto ambiguo” pueden extenderse más allá de la figura del sujeto narrador a algo que podría llamarse un “efecto autoficcional”.

Los autores aquí analizados proponen modos diferentes de presentar la subjetividad: los relatos de Halfon están atravesados por un “narrador Halfon”, con las mismas experiencias que el autor (o al menos esa es la impresión que el lector recibe). Se trata de un sujeto “autoficcional canónico”, siempre instalado entre el personaje ficcional y el autor que todos conocemos. Costamagna, a su vez, apuesta a la imagen, a las fotografías familiares que provocan un fuerte efecto biográfico a través de lo que puede llamarse una autobiografía documental. Sin duda los dos autores forman parte de un “proyecto generacional”, exponen un gesto *epocal* –si apelamos al término propuesto por Bürger– que intenta reemplazar a la tradición testimonial, o corre paralela a ella, como modo

de diferenciarse². Este auge de la autoficción tiene que ver con el fuerte interés por las formas de representación de los sujetos en la literatura que adquieren en las últimas generaciones un particular protagonismo, así como –y este parece ser un punto clave– por la búsqueda de nuevas vías literarias para encauzar el relato político evitando el testimonio³. Esto es muy claro en los escritores agrupados bajo la denominación de HIJOS en el Cono Sur –pero válido para un autor como Halfon, también “hijo” de uno de los períodos más violentos de la historia de su país–, quienes parecen querer alejarse de este género, dominante para la generación de sus padres. Podríamos arriesgarnos a decir que este rechazo corre paralelo con la necesidad de distanciarse del tipo de práctica política de sus progenitores y construir un relato más cercano a las propias experiencias y modos de pensar⁴.

Un gesto similar puede rastrearse en otros autores en los que la estrategia autoficcional les permite ficcionalizar –y de esta manera establecer un juego distinto de equilibrios entre texto y referencia– el ensayo, el discurso histórico, autobiográfico, etc. Por ese motivo son numerosos los relatos que muestran –aún con diferencias notables en los proyectos literarios y en las propuestas estéticas– ciertas constantes en el tratamiento de los sujetos y las formas de enunciación recurriendo a variaciones autofccionales. Su uso tiene objetivos tan disímiles como lo son sus autores, aunque en todos los casos esa estrategia funciona como un “pivote” en el que se asienta el vínculo entre la ficción y lo real: articula lo textual –lo estético– y lo referencial –lo político, lo histórico, lo social. El juego ambiguo que entabla la autoficcionalidad permite establecer distintos “equilibrios” y configuraciones entre el universo literario y el mundo exterior⁵.

² Peter Bürger, en su ensayo *La desaparición del sujeto*, afirma que la actual reconsideración de la categoría de sujeto puede leerse como “signo de un deslizamiento epocal dentro de la categoría misma” (Bürger, 2001: 16). Es decir, estamos ante lo que llama “un *campo de subjetividad*” que “abre y limita a la vez un espacio de posibles y nuevas determinaciones” (Bürger, 2001: 329) para esta figura.

³ Leonor Arfuch, en el capítulo “Violencia política, autobiografía y testimonio” de su libro *Memoria y autobiografía*, afirma: “En los últimos años, y quizá confirmando que hay, en toda elaboración colectiva de un pasado traumático, temporalidades de la memoria, fueron apareciendo [...] diversas narrativas en torno de la violencia política de los años setenta [...] En esas narrativas se destaca fuertemente la experiencia personal, un “yo” que narra, desde los géneros más canónicamente autobiográficos o desde el testimonio de quien ha vivido, visto y oído, pero también desde diversos ejercicios ficcionales o autofccionales que, al liberarse de la necesidad de ajustarse a los hechos [...] permite [...] mostrar el deslinde entre lo público y lo privado, entre lo épico y lo íntimo” (Arfuch, 2013: 105-106).

⁴ Teresa Basile señala: “La literatura de HIJOS rearticula la pulsión testimonial del yo, ya que ellos han sido víctimas y partícipes de la historia reciente, a la vez que la atraviesan con la ficción para desarmar algunas de sus certezas, para evidenciar las fallas y huecos de la memoria y para introducir las posibilidades de la imaginación. De allí la preferencia por la autoficción” (Basile, 2019: 34).

⁵ El procedimiento es tan frecuente en las últimas generaciones que un autor como el chileno Alejandro Zambra incluye en *Tema libre* una irónica y divertida entrevista ficcional en la sección “La novela autobiográfica” que alude con humor a esta estrategia dominante. El autor ante la pregunta “¿Son sus

En cualquier caso, la idea convencional –y discutible– de “fidelidad” a los hechos que suele atribuirse al relato documental, se vuelve problemática, podríamos decir que se diluye, para una literatura que apuesta a un perpetuo y equívoco juego con lo real. Más allá de la búsqueda de diversas alternativas que permitan distinguirse de formas anteriores como el género testimonial, gran parte de la narrativa actual no deja de lado la apuesta a la memoria, a la recuperación de ella y al rechazo del olvido de las experiencias violentas que le dieron origen⁶. De hecho, la escritura misma, el lenguaje, restituyen el recuerdo de lo pasado y, precisamente, la forma estética es el espacio donde sostener la memoria política.

Leo la autoficción como una estrategia donde se dan “particulares configuraciones”, como diría Jacques Rancière, que anudan, gracias a su articulación entre lo textual y lo referencial, el lazo entre política y estética; configuraciones que adquieren, según los diferentes proyectos estéticos, sentidos diversos en cada narrativa. Esos diferentes usos de los mecanismos autoficcionales exponen la crisis de representación de la subjetividad y de su función política; quizá eso explica, como ya he señalado, su presencia dominante en autores con posturas estéticas muy diversas. De hecho, el modo de utilizar la autoficción en los textos no solo destaca sus puntos de contacto, sino que puede subrayar divergencias significativas.

Sin duda, los relatos autoficcionales tienen en común su naturaleza contradictoria (y en ello reside gran parte de su atractivo), pues suelen leerse como híbridos que tienden a borrar las diferencias entre los géneros (autobiografía, diario, ficción) y plantear una imaginaria identificación entre el autor real y su presencia textual⁷. José Amícola

libros autobiográficos?” decide “decir la verdad”: “Mis libros son 32 por ciento autobiográficos” (Zambra, 2019: 54).

⁶ Este alejamiento del testimonio hacia un relato ficcional, en equilibrio “inestable” con lo referencial, implica otras cuestiones para considerar. En el género documental, se juegan diversas interrelaciones entre tres sujetos fundamentales: *narrador*, *testigo* y *víctima*. Resulta interesante ver cómo los relatos de los autores de las últimas generaciones suelen reunir a esos tres sujetos en una misma figura, el narrador autoficcional, quien relata la historia de la que ha sido testigo y, sin duda, víctima. Sin embargo, este último rol no se manifiesta casi nunca explícitamente, incluso parece eludirse; en verdad, tiende a fusionarse el testigo con la víctima. La violencia que conlleva –sin duda, predominante en ese papel– parece provocar un deslizamiento hacia lo elusivo y un fuerte interés por la elipsis.

⁷ La bibliografía existente hasta el momento sobre autoficción es muy amplia y no es el objetivo de este trabajo hacer una exhaustiva revisión de este material; solo mencionaré a los autores y conceptos más interesantes y útiles para este ensayo. Sin embargo, como ejemplo “extraño” del amplísimo campo de trabajos sobre el tema y del interés que suscita, no quiero dejar de citar el original ensayo del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco, *Autoficción. Una ingeniería del yo*, al que denomina “un experimento, una tentativa” para aproximarse a “lo que puede ser una *escritura del yo*” (2018: 16). Blanco la define como un cruce de relatos reales y ficticios en los que se establece un *pacto de mentira*, en contraposición al pacto de verdad de la autobiografía. Luego de hacer un recorrido histórico por lo que juzga diferentes escrituras

propone una de las definiciones más interesantes sobre la autoficción moderna –en especial porque amplía la posibilidad de uso de la noción más allá del narrador– al concebirla como “un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro” (Amícola, 2012: 72); esto implica, de acuerdo a su análisis, una clara orientación hacia la fabulación y la refabulación del yo autorial, que recuerda “la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada *in figura*, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afin al tema pintado” (Amícola, 2012: 72). El nombre del autor que firma el libro e ingresa en el texto –o un personaje narrador que aparece como su *alter ego*– originaría este efecto. A su vez, Philippe Gasparini se concentra en la figura de enunciación y postula que la autoficción propone un contrato mixto combinando la homonimia entre autor, narrador y personaje con una estrategia de hibridez que trastoca la distinción entre autobiografía y novela autobiográfica; es decir, rompe la “lógica binaria tranquilizadora” (2012: 179) que oponía un pacto autobiográfico a un pacto ficcional.

Ya Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” –trabajo que lejos de plantear la muerte del autor antes bien lleva el problema al centro de la discusión– afirmaba que el nombre del autor funciona para caracterizar “a un cierto modo de ser del discurso” (Foucault, 1984: 94). En tanto el texto siempre lleva en sí mismo cierto número de signos que reenvían al autor, se trata de analizar al sujeto “como una función variable y compleja del discurso” (Foucault, 1984: 104) y señalaba que “sería falso buscar al autor tanto del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esa decisión y en esa distancia” (Foucault, 1984: 98). Se puede subrayar el rechazo de Foucault a cualquier forma de presencia del autor como tal en el texto: “El sujeto [...] no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro [...] con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego” (Foucault, 1984: 93). En el mismo sentido, Jacques Derrida en “Políticas del nombre propio” se propone debilitar la fuerza que otorgamos a un nombre, ya sea en una autobiografía, en un texto histórico o de ficción, y denomina “efecto de ingenuidad” el producido en nosotros por la fuerza persuasiva del lenguaje que nos hace creer que una firma “corresponde, de manera natural y obvia, al cuerpo de un hombre singular” (Derrida, 2009: 292).

del yo desde la antigüedad, propone un poco común “decálogo” de rasgos y desarrolla una teoría a partir de sus propias obras autoficcionales.

En tanto la autoficción juega en los márgenes borrosos entre lo real y lo textual ha dado lugar a lecturas muy diversas, ellas mismas fluctuando entre lo autobiográfico y lo ficcional⁸. Alicia Molero de la Iglesia, en *La autoficción en España* (2000), destaca esta vacilación cuando señala la dificultad de determinar si las obras autoficcionales, publicadas como narrativa, responden a un nuevo modelo de relato autobiográfico o, por el contrario, son un nuevo tipo de discurso novelesco, con contenido autobiográfico. Se trataría de un procedimiento retórico, destinado a borrar la distancia entre discurso histórico y ficticio, que se aleja de lo autobiográfico, aunque responde –según la autora– a la necesidad de mostrar la conciencia dividida y múltiple que caracteriza al sujeto del presente.

Por su parte, los análisis de Manuel Alberca han contribuido ampliamente a la discusión, aunque algunos de sus planteos han sido objeto de polémica en tanto considera que las autoficciones son novelas de imaginación, pero, al atribuir a su protagonista la misma identidad del autor, parecen, en su opinión, comprometerse a ser verídicas como las autobiografías. Al mismo tiempo, considera que la práctica de la autoficción se sostiene en la ambigüedad entre persona y personaje, “insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es y no es* el autor” (Alberca, 2005-2006: 32, la bastardilla es del autor)⁹. Podría cuestionarse su lectura de las obras como “equivocadamente autobiográficas” al insistir en el predominio de lo autoral sobre lo ficticio, lo que produce una mirada que atenúa la ambigüedad sobre la que se basa el procedimiento; de alguna manera, su lectura parece dejarse atrapar por lo biográfico y referencial y opacar el aspecto constructivo de este procedimiento narrativo.

⁸ Paula Sibilia incluiría a la autoficción como una de las formas actuales de construir la subjetividad a las que compara con otras formas anteriores de relato. En su libro analiza cómo se presenta la exhibición de la intimidad en la escena contemporánea y los modos que asume el *yo* en ella. En el capítulo “*Yo real* y la crisis de la ficción” sus afirmaciones también alcanzan a los procedimientos de la autoficción: “En una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, no sorprende que las fronteras siempre confusas entre lo real y lo ficcional se hayan desvanecido aún más [...] una esfera contamina la otra, y la nitidez de ambas definiciones queda comprometida [...] se ha vuelto habitual recurrir a los imaginarios ficcionales para tejer las narraciones de la vida cotidiana, lo cual genera una colección de relatos que confluyen en la primera persona del singular: *yo* [...] Espectacularizar el *yo* consiste precisamente en transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan privadas) en realidades ficcionalizadas” (Sibilia, 2009: 223).

⁹ “Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica, se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal del autor, narrador y personaje. Es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico” (Alberca, 2005-2006: 115).

Es interesante el aporte de Julio Premat quien retoma la función-autor de Foucault y propone “agregarle una ficción de autor (si se quiere, la ficción de autor sería, al igual que el nombre, parte integrante de esa función)” (Premat, 2009: 13); la inestabilidad de esa “identidad que escribe” se organiza en esa ficción, que no fija rasgos, sino que acompaña la ambigüedad del texto. Se podría hablar –según Premat– de una “ilusión biográfica”, así como hay una “ilusión referencial”; es decir, el autor es “una figura inventada por la sociedad y por el sujeto, tanto como es un efecto textual” (Premat, 2009: 26). De ahí que su objeto teórico sea “la invención de una figura de autor” en la literatura argentina y deje claro que “ver en él una ficción implica leerlo a partir de la ambivalencia de cualquier ficción: polisémico, a medias entre lo biográfico y lo imaginado, a la vez fantasmático y socialmente determinado [...] y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos” (Premat, 2009: 28)¹⁰.

En resumen, los datos que el lector posee del autor generan un sujeto “bisagra” oscilando entre “lo exterior y lo interior” del texto, producen un efecto que, ya sea lo llamemos “autoficción”, “simulacro autobiográfico” o “ficción de autor”, establece un gesto cómplice muy claro, al que Alberca también denomina un *pacto ambiguo*. Esta estrategia sin duda desestabiliza y cuestiona las perspectivas convencionales sobre las nociones de narrador y autor, y nos lleva a pensar en estas categorías de un modo sin duda más complejo. De cualquier manera, se trata de analizar su función en los textos y de ningún modo tiene sentido buscar definiciones que fijen el uso del mecanismo; los lectores siempre optarán por el camino que prefieran inclinándose hacia uno u otro lado de esta condición pendular o permaneciendo en el juego que propone un equilibrio inestable.

Los relatos apuestan a ese efecto de “confusión” y vacilan entre lo textual y lo referencial; los datos que el lector posee de los autores funcionan como un guiño, generan un efecto de “simulacro autobiográfico”¹¹. En

¹⁰ Leonor Arfuch, en su estudio sobre *El espacio biográfico*, afirma que “si los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada [...] otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador [...]: las que, sin renunciar a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego [...] apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial [...] Deslizamientos sin fin, que pueden asumir el nombre de “autoficción” en la medida en que postulan explícitamente un relato de sí consciente de su carácter ficcional y desligado por lo tanto del “pacto” de referencialidad biográfica” (2010: 98).

¹¹ La narrativa que juega en equilibrio inestable entre lo real y lo ficcional –como lo son las autobiografías, las novelas históricas y biográficas, las formas autoficcionales– siempre está sujeta a la “evaluación” del lector, a su libertad interpretativa para aumentar o minimizar la distancia entre el autor y el narrador. Cualquiera sean las variantes del “contrato” establecido, se impone la vacilación entre las lecturas referenciales y ficcionales: como si un “pacto” de creencia en la verdad del texto se insertara en el interior

verdad, se trata de la búsqueda de nuevas vías, nuevas “soluciones”, al eterno problema de la estética que aquí subyace: la representación de lo real. En este sentido se encamina la pregunta que Ana Casas plantea en la presentación a un *dossier* dedicado a la autoficción: de qué modo lo que llama la

pasión de lo real se relaciona con el auge de la autoficción y cuáles son las consecuencias de ese vínculo, pues el nuevo contexto de efervescencia de relatos reales parece chocar con la cada vez más escurridiza noción de realidad –a la que apenas podemos dotar ya de significado–, una paradoja de la que la autoficción, con todas sus estrategias despersonalizadoras en torno a la representación del yo, tiende a sacar buen rendimiento. (Casas, 2020: 1)

La atención a este sujeto que parece fusionar autor/narrador/personaje y acentuar uno u otro alternativamente no implica, por supuesto, volver a la categoría “autor” tradicional, sino analizar el sentido y función de esta compleja y peculiar figura a la que Premat, en el trabajo antes mencionado, considera el espacio donde “proponer soluciones dinámicas” y en el que se construye “una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe” (Premat, 2009: 12). Sin descartar esta postura, creo que, en la narrativa reciente, ese espacio es un lugar esencial donde poner en escena, representar –e intentar resolver– *la tensión entre política y textualidad, es decir, entre política y estética*. En cada caso, la vacilación apunta a construir un objetivo específico: en la narrativa aquí tratada puede verse como una “coartada”, una vía diferente y paralela al testimonio, la biografía o la autobiografía –estrategia ejemplar en las novelas de la generación de HIJOS a la que pertenece Costamagna o es muy afín Halfon–. El procedimiento les permite establecer distancias entre la enunciación y lo enunciado, entre su condición de hijos y las historias de los padres y abuelos, entre las posibles versiones del pasado y su presente. Esa tensión adquiere entonces peculiares características: el yo narrador de Halfon funciona como el “simulacro” de un sujeto autobiográfico que domina toda la escena, pero, en Costamagna parece diluirse en las memorias y las imágenes familiares.

En ambos casos, el vínculo entre lo real y lo imaginario, los modos que lo político adquiere en los textos se dan por medio de representaciones ligadas a un “juego espacial”, a una particular *errancia*, a una diáspora y un exilio que lleva a un continuo desplazamiento de los personajes y

de otro novelesco. Queda, asimismo, en manos del lector inclinarse por una u otra clave y optar por desechar toda ambigüedad.

narradores. Esta errancia permite también un “viaje” al pasado que trae los fantasmas de la guerra, del nazismo, de las dictaduras, de la violencia, por los que están atravesados esos personajes y los narradores. Exilio y emigración conforman un universo en el que también se descentran las lenguas, las costumbres, donde se vuelve difícil echar raíces, sentirse en casa en alguna parte. A su vez, esa errancia liga ese ir y venir geográfico e histórico a la constitución de una identidad compleja, inestable, marcada por esos “tránsitos”, una condición lábil que parece el único rasgo permanente que heredan los hijos de sus antepasados.

Como es lógico, ese nomadismo perpetuo se representa con frecuencia en la literatura de HIJOS, tanto del Cono Sur como del resto de América Latina: los exilios, los desplazamientos, la necesidad de volverse otro y, sin embargo, mantener o cultivar la memoria de los hechos vividos y la de los padres, el conflicto identitario que representa ese mundo transitorio, son cuestiones que se afirman a través de las formas autoficcionales y autorrepresentativas. Esta narrativa anuda tiempo, espacio, memoria e identidad: la errancia lleva a territorios muchas veces “desérticos” para los protagonistas, permite evocar presencias de algún modo espectrales que nunca ayudan a resolver los misterios y silencios que las rodean y hacen imposible a los protagonistas “fijar” su identidad, encontrar quizá el espacio y tiempo que “les corresponde”.

La saga que Eduardo Halfon va publicando a lo largo de varios años, desde *El Boxeador polaco* hasta *Canción*, parece ejemplar para acompañar el debate que he esbozado más arriba en este ensayo. De hecho, es difícil definir esta producción: podría pensarse en una novela por entregas en la que van sumándose y modificándose episodios o en colecciones de cuentos ligados temática y formalmente. En los relatos publicados y en sus reediciones puede verse muy fácilmente un proyecto en el que los textos tejen una apretada red y se entrelazan; los fragmentos y episodios emigran de un cuento a otro, pasan de secundarios a ocupar un espacio central y suelen presentar diversas variantes. La última edición de *El boxeador polaco* (2019), por ejemplo, incluye nueve cuentos – algunos de los cuales pertenecen a distintas colecciones anteriores– que se concatenan unos con otros, de manera que el sentido se va completando y modificando (incluso alguno contradice lo contado en otro). De esta manera, la saga es el resultado de un largo proceso de “entramado” que evoca en el lector acontecimientos que ya fueron mencionados o contados desde otra perspectiva. La historia familiar – como lo será en la novela de Costamagna– es un eje organizador: los abuelos, en especial los paternos, sus exilios, sus complejos orígenes dan

lugar a una identidad siempre puesta en cuestión. Ese pasado se entrelaza con la memoria de la violencia conocida en la infancia por el narrador y con un presente siempre marcado por los conflictos del pasado: éstos son los términos que organizan la saga compuesta al menos por seis libros.

En cada uno de esos textos, la vida adulta del narrador Halfon se encuentra atravesada por los recuerdos, por los fragmentos de la crónica familiar que irrumpen y determinan el curso del relato. La necesidad de saber la historia del abuelo que lleva en su brazo el número tatuado en Auschwitz, la búsqueda, entre las múltiples versiones de los hechos pasados, de lo ocurrido, los personajes de diversos orígenes y procedencias que se cruzan en una multiplicidad de lugares provocan relatos en que el tiempo, la geografía, los orígenes raciales y las identidades tejen una apretada trama imposible de desentrañar. El narrador forma parte de esa red y como tal su escritura y su *errancia* continua colaboran a la “confusión” de identidades. Este parece ser el juego esencial que propone la obra de Halfon: contar en un continuo desplazamiento entre esos tiempos y espacios en los que ese autor/narrador, ubicado en primera línea, solo quiere explicitar la imposibilidad de eliminar o desentrañar la compleja malla que ha conformado la historia.

Esa voz autorreferencial funciona como núcleo esencial para definir la lábil condición identitaria; son, en este sentido, interesantes los episodios en los que ese narrador asiste a congresos y a homenajes. La literatura como profesión y los ritos que la acompañan, además de resultar los pasajes más divertidos e irónicos de los relatos, son un núcleo en donde la ambigüedad de los orígenes y de la historia alcanza su máxima visibilidad. El término *disfraz* podría valer para definir el sentido de gran parte de la producción de Halfon, pero adquiere un valor metonímico clave en el relato de esos encuentros profesionales. *Canción* se abre con la frase “Llegué a Tokio disfrazado de árabe” (Halfon, 2021: 9); el protagonista asiste a un encuentro de escritores libaneses y esto será la excusa para desplegar la historia del secuestro de su abuelo y la de su propia condición¹². Sin embargo, el cierre del relato solo introduce dudas sobre lo ocurrido realmente a su antepasado:

¹² “Y nunca antes me habían solicitado ser un escritor libanés. Escritor judío, sí. Escritor guatemalteco, claro. Escritor latinoamericano, por supuesto. Escritor centroamericano, cada vez menos. Escritor estadounidense, cada vez más. Escritor español, cuando ha sido preferible viajar con ese pasaporte. Escritor polaco, en una ocasión [...] Todos esos disfraces los mantengo siempre a mano, bien planchados y colgados en el armario.” (Halfon, 2021: 11)

Hablé de mi abuelo [...] Hablé cosas de mi abuelo que me fui inventando ahí mismo. Todo me lo fui inventando ahí mismo. Pero no me importaba. [...] sino más bien no parar de hablar de él, y así no permitir que mis compatriotas y colegas recuperaran la palabra y siguieran acusándome de impostor y de traidor [...] Y yo seguía hablando de mi abuelo cuando noté [...] que en el reflejo las lentejuelas doradas de mi disfraz de nuevo empezaban a brillar. (Halfon, 2021: 119)

La confiabilidad del narrador y de su historia familiar se vuelve así sospechosa para los que lo escuchan y, obviamente, para el lector. Otros encuentros, un congreso en Durham sobre Mark Twain en el que el narrador funciona como un completo outsider (“Twaineando”) o un homenaje en un museo de la memoria construido en un ex campo de concentración en Calabria (“Signor Hoffman”), sirven para exponer la futilidad de esas reuniones en las que sobresale la falta de sentido en medio de los múltiples y distintos intereses, objetivos y lenguajes de los participantes. La escritura es, para el protagonista, otra cosa, es un ámbito donde contar esa diversidad imparable de identidades, espacios, lenguas, tiempos y sensaciones y, sobre todo, contar la condición inaprensible de lo real.

En este marco, todos los relatos están atravesados por diversos “indicios” de esta condición: el disfraz es funcional tanto a lo narrado –las historias, los personajes, los episodios– como a la enunciación y la “credibilidad” de la voz autoficcional. Esa máscara del narrador Halfon se expande en un verdadero entramado; en el prefacio, firmado por el autor, que abre *El boxeador polaco* a la edición de 2019, leemos: “esta nueva edición [...] recupera el mismo esquema que seguí cuando estaba escribiendo las primeras historias de su narrador, ese otro Eduardo Halfon, que en aquel entonces apenas nacía y que hoy aún me acompaña” (Halfon, 2019: 11)¹³.

El juego de duplicidades, de “simulacros autobiográficos” también señala la difícil articulación entre lo real y la ficción. De ella se desprende justamente la imposibilidad de conocer la verdad de los hechos, de definir la identidad y el pasado de los individuos, de fijar a los sujetos de una vez para siempre. Por eso, la historia del abuelo contada en “El boxeador polaco” resulta desmentida en el último cuento de la edición de 2019 del

¹³ Esa afirmación va en consonancia con el epígrafe de Henry Miller a la misma edición: “He pasado la máquina de escribir al otro cuarto, donde puedo verme en el espejo mientras escribo”. Frase que evoca, a su vez, otro epígrafe de Mario Levrero a su novela *París*: “El escritor es un ser misterioso que vive en mí, y que no se superpone con mi yo, pero que tampoco le es completamente ajeno.”. Duplicidad de la figura autoral, narrador en equilibrio inestable, fingiendo siempre ser otro.

mismo nombre. Esa historia atraviesa además muchos otros relatos de la saga; sin embargo, en “Discurso de Póvoa” el narrador, quien asiste a una conferencia cuyo título es “La literatura rasga la realidad”, nos revela otra versión de cómo se salvó en el campo de concentración, versión que desdice por completo la que contó a su nieto. Es allí cuando comprende el sentido de la consigna del encuentro y nos da, a la vez, el lema de su propia escritura: “La literatura no es más que un truco, como el de un mago o un brujo, que hace a la realidad parecer entera, que crea la ilusión de que la realidad es una [...] Al escribir sabemos que hay algo muy importante que decir con respecto a la realidad [...] Pero siempre, sin falta, lo olvidamos” (Halfon, 2019: 191). Ese rasgón en lo real que provoca la literatura le permite afirmar a Alexandra Ortiz Wallner que los libros de Halfon superan la disyuntiva ficción/no ficción y que se trata de “una narrativa f(r)iccional [...] un espacio intersticial en el que se da un movimiento constante del texto, esto es, una oscilación continua” (Ortiz Wallner, 2019: 37).

El permanente movimiento pendular entre lo real y lo imaginario lleva a pensar la literatura como un espacio de reflexión donde se pueden cuestionar las verdades indiscutibles, las identidades inamovibles, el pasado fijado para siempre. Las rupturas en los relatos, la trama que se organiza por asociaciones y digresiones que abren nuevos episodios con reiteraciones, cambios y contradicciones, construyen un friso en el que los pasados traumáticos, sus fantasmas, los silencios se encadenan y contribuyen a dibujar un presente complejo en el que ese pasado sigue teniendo vigencia.

Me interesa señalar en esta saga la novela *Mañana nunca lo hablamos* (2011) que ocupa un lugar especial por varios motivos: por una parte, cuenta la infancia del narrador Halfon y en ella se encuentran varios de los nudos narrativos que están expandidos y transformados en otros relatos. Pero también se trata del texto más cercano a la narrativa del sur, a la de Costamagna y de otros autores de la misma generación que tanto han cultivado la autoficción. Magdalena Perkowska la incluye en un amplio *corpus* de “la literatura de los hijos”, ya sea que represente a hijos de víctimas del terrorismo de Estado o de padres “que optaron por la neutralidad complaciente o, incluso, apoyaron a los regímenes dictatoriales” (Perkowska, 2017: 596) y la ubica en el segundo grupo¹⁴. En todos los casos, se trata de ficciones que re-escriben la experiencia de una

¹⁴ El *corpus* narrativo centroamericano enfocado en la violencia del período es tan extenso como el del Cono Sur; podría decirse que se trata ya de una literatura con numerosos textos, autores y rasgos propios; objeto, asimismo, de una extensa bibliografía de la que forma parte el artículo de Perkowska aquí citado.

infancia marcada por la violencia política. En este sentido, el *corpus* expone una red compleja de relaciones entre historia, trauma, memoria, reparación (o no) a través de la escritura a cargo de protagonistas que evocan, ya adultos, los hechos y los reviven con la mirada y la perspectiva de la infancia. Por ese motivo, es frecuente la incomprensión de las situaciones o un saber que no puede expresarse o está rodeado de silencio.

Mañana nunca lo hablamos se incluye claramente en este *corpus* en tanto el callar, la falta de respuesta, lo silenciado vertebra –como en tantos relatos sureños– la mayoría de los capítulos en los que el narrador Halfon recuerda los episodios de su niñez; éstos son, según Perkowska, diez relatos, cada uno de los cuales pueden considerarse “como una instantánea en el álbum de memorias que el narrador rescata mediante la evocación” (Perkowska, 2017: 604) de su infancia, transcurrida en el contexto de la represión militar y la violencia que imperó en Guatemala en la década de 1980. La novela esta enmarcada por la frase del título que se repite en la última línea: “Pronto llegó mañana y mañana nunca lo hablamos” (Halfon, 2011: 138)¹⁵. Esta expresión es clave porque resume diversas temporalidades: el futuro del niño, contado ya como pasado desde el presente de la enunciación. A lo largo de todo ese tiempo no se ha hablado de nada y menos de lo que ha dado origen a esa frase final; un poco antes, el personaje ha hecho una serie de preguntas a su padre que éste nunca contesta: “¿Los guerrilleros son indios? Silencio [...] ¿también los soldados son indios? Ay, amor, estas no son horas para hablar de eso [...] lo hablamos mañana” (Halfon, 2011: 138).

De hecho, estas preguntas –y esa conversación con el padre– están vinculadas a la situación política –y racial– que el niño percibe y de la que es testigo sin entender demasiado y sin recibir información sobre ellas¹⁶. No solo cierran el último capítulo, sino que exasperan un sistema presente en toda la novela y que alcanza aquí su culminación: son numerosos los diálogos en los que se desvía la respuesta, se contesta “otra cosa”, no se da ninguna explicación o simplemente no se habla; escenas que van escandiendo el relato hasta el final ya mencionado:

¹⁵ Esta frase podría funcionar como el título o el cierre de muchos textos de esa generación en el Cono Sur. Es fácil observar la semejanza con frases de otros relatos; por ejemplo, leemos en *Había una vez un pájaro* de Costamagna: “yo pregunto qué pasa. Pero ella dice que no estamos en edad de entender [...] que algún día nos van a explicar todo. Y nunca estamos en edad y no hay explicaciones” (Costamagna, 2013: 34).

¹⁶ Situación similar a la del lector que, si no conoce el contexto histórico y político de Guatemala de ese período, difícilmente comprenda con claridad las alusiones a episodios específicos que el texto evade explicar y trata por medio de elipsis.

Durante todo el camino [...] ninguno de los dos había hablado [...] mi tío no se movió. No dijo nada (35)

Pero el tío Salomón no dijo nada. Nunca dijo nada. Nunca quiso decir qué leyó [...] nunca supimos. Nunca dijo nada. (94)

¿Y Anderson? –pregunté [...] –¿Y Anderson? –volví a preguntar [...] – Ese ya no está (109).

No decía nada. Mi papá tampoco decía mucho (119) [...] Se sentó en la cama de mi hermano, y guardó silencio [...] Habló en desorden y balbuceos (120) [...] Pero no le dije nada (121) [...] Ninguno de los dos me contestó (122) [...] Quizá no me oyó. O quizá no sabía la respuesta. (137)

En todas las citas, la violencia política desencadenada en el exterior invade la vida privada, a pesar de los esfuerzos por acallarla y evadirla. El silencio posterga el saber del niño a un futuro en el que sería difícil creer que algo de esa violencia se explique, se aclare o tenga respuestas que mitiguen el trauma. El narrador ya adulto volverá sobre ella en los sucesivos relatos de la saga, en su indagación obsesiva del pasado, no solo de sus antepasados, sino del suyo, marcado por esa violencia cuya sombra se extiende todavía hasta el presente.

Más allá de las dudas sobre su identidad que asaltan al narrador Halfon y lo hacen tener numerosos disfraces “siempre a mano”, el predominio de su voz y de su nombre lo definen como protagonista incuestionable. Incluso la proliferación de sobrenombres (Hoffman, Dudú, Eduardito, Oitze), si bien por una parte parece corresponder a su lábil condición identitaria, por otra, colabora para reforzar su presencia. La fuerza de ese nombre contribuye al cada vez más difuso límite entre lo ficcional y lo real, entre el autor, el narrador y el personaje, que se da en los textos de la saga. De modo paradójico, la multiplicidad nominal provoca un “efecto de verdad” a la vez que acentúa su problemática filiación.

Es interesante, a propósito de este aspecto, hacer una breve referencia a *La ciudad invencible* (2017) de la uruguaya Fernanda Trías. En esta novela, contrariamente a lo que ocurre en la saga de Halfon, jamás se menciona el nombre de la narradora, sin embargo, es fácil asociarla con la autora y considerar al texto como autoficcional. Encontramos que las marcas del *yo* podrían aquí confundirse con las de un sujeto de enunciación puramente ficcional que se hace cargo de relatar su historia; no obstante, múltiples datos dispersos obligan a pensar en “la vida de la autora”, reintroduciendo así una voz “autoral” escondida, cuyo nombre no se nos da, pero que tendemos a asociar con la escritora Trías. En resumen, una estrategia opuesta a la de Halfon, pero con efectos muy similares.

El relato también está atravesado por la errancia –en este caso a través de la ciudad de Buenos Aires a donde llega la protagonista desde su natal Montevideo–, por sus dificultades de adaptación a las costumbres, a la vida y, sobre todo, al código lingüístico de su nuevo entorno; obstáculos que acentúan y exponen el conflicto de construirse una nueva identidad y dejar de ser la “diferente”. El capítulo “Con vos” es ejemplar, gira en torno al modo en que “hay que hablar” para no ser vista como extranjera:

“Importante no decir ‘contigo’. Si digo ‘contigo’ me delato; debo decir ‘con vos’” (Trías, 2017: 46). Ese proceso de inclusión culmina cuando uno de sus libros aparece “un día en la mesa de novedades argentinas de Hernández” (Trías, 2017: 47), episodio que la narradora interpreta como señal de que la ciudad empieza a integrarla a su sistema. Su condición de escritora, su vida en la ciudad y, hacia el final del relato, su partida hacia Nueva York, son indicios provenientes de lo real que autorizan a pensar que se trata de un relato con un claro proyecto autoficcional. A la inversa que en las obras de Halfon, aunque nunca se nombre a la protagonista-narradora, no dudamos en asociarla con Trías, a tal punto que Sergio Chejfec en la contratapa define la novela como “fronteriza entre el diario y la crónica personal”. De alguna manera, *La ciudad invencible* expande la noción de autoficción más allá del requisito de la coincidencia de nombres entre narrador y autor: elidido por completo, es reemplazado por los datos personales y por una geografía recorrida, “marcas que se acumulan no solo sobre el cuerpo sino también sobre los espacios” (Trías, 2017: 90)¹⁷.

Esta *borradura* del nombre en beneficio de otras huellas de lo real es una estrategia en torno al sujeto que difiere y, a la vez, amplía el sistema autoficcional de Halfon. En éste se intensifica la presencia de la voz autoral y la apelación constante al nombre del narrador/autor con el uso de fotos en las tapas de los libros. Todas ellas, en blanco y negro, remiten al pasado, poseen una “pátina” antigua y se vinculan de alguna manera a las historias narradas. En particular, la foto de tapa en *Canción* nos hace pensar, por la descripción del narrador, que corresponde al secuestrador

¹⁷ Trías fue alumna en los talleres que Mario Levrero –maestro del relato autoficcional– dictaba en Montevideo; el clima de encierro que impera en su obra, el espacio con una fuerte carga significativa, visto en términos de oposición entre el adentro y el afuera, la “apología del ocio” son claras, y reconocidas, deudas con el maestro. Como dato extra y sumamente interesante se puede señalar que su última novela, *Mugre rosa*, terminada en diciembre de 2019, es un relato premonitorio de la pandemia que se declaró tres meses después: describe la vida de una mujer y un niño confinados en un departamento en Montevideo debido al peligro mortal que representa respirar afuera el aire, un viento rosa contaminado. Inquietante encuentro entre la tradición de encierro proveniente de la narrativa de Levrero y un futuro de ciencia ficción que se volvió, repentinamente, nuestro presente.

de su abuelo, episodio que vertebra ese tomo¹⁸; pero esta conexión queda sin aclarar y forma parte del continuo deslizamiento entre historia y ficción que caracteriza al relato. Por el contrario, la foto del abuelo en bicicleta abre *El boxeador polaco*, su identidad se refuerza con la información que se lee en la página legal del comienzo: "imagen de cubierta: cortesía del autor" y, sobre todo, se confirma por la descripción entre paréntesis dada en el último cuento, ya mencionado, de la colección, "Discurso de Póvoa": "hay una foto en blanco y negro de él poco después de ser liberado de Sachsenhausen: joven, delgado, en saco y corbata, montado en una bicicleta en alguna calle desierta de Berlín" (Halfon, 2019: 189).

La foto trae a primer plano lo que hemos señalado anteriormente: el juego autobiográfico, la condición siempre pendular entre ficción y realidad, útil para llevar a la escena la genealogía personal que, en tanto atravesada por la historia, es también social y por lo tanto representa un ejercicio de memoria y de trabajo con la identidad tanto familiar como política. Esta estrategia establece, además un fuerte vínculo con la novela de Alejandra Costamagna, *El sistema del tacto*, y con toda una generación del Cono Sur marcada por estos vínculos en los que el linde entre lo privado y lo público, lo imaginario y lo documental se van diluyendo.

Sin recurrir, para la construcción de la voz que enuncia, al narrador característico de la autoficción, *El sistema del tacto* (2018) de la escritora chilena Alejandra Costamagna es otro ejemplo paradigmático de cómo se va ampliando la idea de autoficcionalidad a través de diversos procedimientos. La autora señala en una entrevista que *El sistema del tacto* fue un libro

que tuvo infinitas mutaciones [...] De la memoria a la ficción, del presente al pasado, del delirio al documento [...] Inicialmente yo quería narrar esta historia sin ficción, con la idea de un trabajo cien por ciento *documental* [...] En el proceso [...] me di cuenta que esto era una *novela* [...] una ficción, una figuración estética. (Franken, 2019: 318, la bastardilla es mía)

El resultado es sin duda el de un texto híbrido en el que se funde la biografía, la autobiografía, las memorias y la ficción y donde adquiere un

¹⁸ "Y ese aspecto de niño, ese aire infantil, era aún más pronunciado por su baja estatura, o lo que daba la impresión de ser baja estatura: en realidad tenía las extremidades demasiado cortas para su torso, como si fuesen los brazos y las piernas de un enano" (Halfon, 2021: 45. El hombre de la fotografía parece coincidir con esta descripción y lleva, además, un revólver en la cintura, lo que acentúa, en un primer momento, la tentación de asimilarlo con el personaje que secuestró al abuelo del narrador.

peso fundamental para el efecto de autoficcionalidad el uso de la fotografía. La novela está atravesada por un conjunto numeroso de imágenes familiares con características escenas de vacaciones en la playa y en posados tradicionales; en todas predomina la imagen de Nélide, la tía abuela de la autora, figura originaria y personaje central para la genealogía que establece el relato. Ella funciona como el abuelo paterno en la saga de Halfon y de la misma manera su imagen se encuentra en la portada del libro en la edición de Anagrama. Es una fotografía intervenida en la que aparece de cuerpo entero sacando la lengua y con las manos en la cabeza en una actitud burlona. A estas imágenes se le agregan fotos de cartas personales y tarjetas postales. El juego pendular entre lo real y la ficción se intensifica con las fotografías en tanto ese material funciona como un archivo de documentos que da credibilidad histórica al relato; pero, al mismo tiempo, la narración acentúa el “modo autoficcional” al reforzar la oscilación gracias a la mezcla que se da en el nivel argumental entre lo ficticio y lo testimonial. Los retratados se incluyen como personajes de la trama, su historia apunta a lo imaginario y su imagen a un “efecto de realidad”; se establece así una especie de diálogo en el que las fotos “contaminan” de “verdad” el texto. La autora dice en la misma entrevista:

estos materiales de archivo fueron apareciendo en el proceso y se me volvió necesario incorporarlos como sedimentos, como residuos, como imágenes quebradas, como piezas que vienen a desestabilizar el recuerdo. No a intentar reconstruir la historia tal como ocurrió ni a operar como fuentes acabadas, sino a abismar lo que perdura en el presente y reforzar el titubeo entre lo ficcional y lo real. (Franken, 2019: 322)

Como en los relatos de Halfon, la narración y las imágenes cubren silencios y vacíos en torno a una historia particular –la oscura razón de la inmigración de Nélide, la tía abuela de la protagonista, equivale al confuso motivo por el que salvó su vida en el campo de concentración el abuelo de Halfon– pero íntimamente ligada con episodios que atravesaron varias generaciones. En la medida en que la escritura de Costamagna también juega permanentemente en el límite entre el campo ficcional y el referencial, entre el uso de la imagen y la palabra, establece un fuerte nexo formal con el autor guatemalteco.

Podría pensarse que la reproducción de los ejercicios de dactilografía –de donde proviene la frase que da título a la novela–, llenos de erratas y faltas de ortografía, funciona como la asistencia a los congresos en los relatos

de Halfon, formas desviadas de la profesión, de la escritura y de la actividad de escritor. Se trata aquí de la técnica, de la pura materialidad y del tacto con la máquina para escribir palabras, pero sin finalidad, sin objeto y llenas de equivocaciones, lo contrario quizá de lo que esperamos de la literatura. Y eso es lo mismo que el narrador Halfon nos cuenta de sus encuentros profesionales –que parecen resultados de un error– con colegas; en ellos la confusión de identidades, el desconocimiento del tema, la ausencia de verdadero interés, también señalan, como ya se dijo, la distancia que media de esas prácticas al oficio de escritor.

Las fotos y los ejercicios, unidos a la reproducción de fragmentos de la “Gran enciclopedia del mundo” y de “El manual del inmigrante italiano”, colaboran para aumentar el efecto documental del que habla Costamagna en la entrevista mencionada. Por otra parte, ese manual de ayuda para entender cómo actuar en el mundo al que se llega nos reintroduce en uno de los ítems claves del nexo: el desarraigo, el desconcierto y la fractura de la identidad derivada de las experiencias de exilio y migración que truncaron la vida de esos antepasados, origen de la necesidad en sus descendientes de narrar y reconstruir sus vidas. Búsqueda que es acompañada de lo que he llamado en el comienzo de este trabajo una *errancia*, actitud nómada del narrador de Halfon y de los personajes de Costamagna, siempre ligada a la indagación sobre la propia genealogía y sobre ese pasado que tanto les pesa en sus presentes.

Las protagonistas de *El sistema del tacto* van de Chile a la Argentina, de donde es su padre, y volverá cuando, en el cierre de la novela, se entere que está hospitalizado; reiteración que evoca los constantes viajes de la infancia entre los dos países¹⁹. A la vez, la tía abuela Nélide, figura fundadora de la saga familiar, proviene del Piamonte y, sin duda, el desgarró de su partida hacia América ha sido terrible y está envuelto es motivaciones oscuras. La pérdida de la memoria hacia el final de su vida es el modo que encuentra de resolver el trauma del que jamás habla. La novela va del pasado al presente, de las memorias y del documento –del registro fotográfico y los fragmentos escritos– a la ficción: juego pendular con el que se representan los desplazamientos que definen a la familia, la

¹⁹ Desplazamientos y filiaciones se enlazan en las novelas: ya me he referido a los itinerarios en pos de la historia de su abuelo realizados por el narrador Halfon. La protagonista de *El sistema del tacto* une esos viajes realizados desde la infancia a la figura de su padre, así como asocia el viaje a la Argentina de su tía abuela a la fundación de su familia. Del mismo modo, la narradora de *La ciudad invencible* de Trías vincula la muerte de su padre a sus traslados entre Montevideo y Buenos Aires: “Buenos Aires será, para siempre, la ciudad donde recibí la noticia de la muerte de mi padre [...] estoy en un taxi rumbo al puerto [...] ya no seré yo sino otra quien regrese a Buenos Aires [...] Volví de Montevideo una semana después del entierro” (Trías, 2017: 58-60).

vuelven extraña en su ambiente, los obligan a sentirse “otros”; sentimiento que se acentúa cuando las razones políticas son claramente el motivo de esos traslados. Punto en común, otra vez, con la permanente extranjería que acompaña la historia de la familia Halfon.

Puede concluirse que tanto la saga de Halfon como la novela de Costamagna tienen dos ejes organizadores: por una parte, las historias de los antepasados que establecen una genealogía y originan la constante itinerancia de los personajes. Por otra, las historias de bisabuelos, abuelos y padres impulsan los viajes de los hijos en búsqueda de respuestas e información. Los viajes del narrador Halfon a Tel Aviv –donde se casará su hermana que ha optado por una rigurosa ortodoxia religiosa incomprensible y muy distante del narrador–, a Varsovia, Calabria, Tokio, Nueva York, siempre culminan con regresos a Guatemala. Esa “trashumancia” equivale al cruce de la cordillera desde Chile a Campana, la pequeña ciudad de provincia donde pasó muchas vacaciones en la infancia la protagonista de *El sistema del tacto*. Idas y vueltas que intentan entender aquellos viajes de sus antepasados que se realizaron con solo un pasaje de ida, desde Italia, desde Polonia o desde Siria. Es en este sentido que María Teresa Johansson interpreta los vínculos entre espacio y memoria en la novela de Costamagna: “a partir de la configuración de una geografía afectiva del Cono Sur, un imaginario de provincia argentina y un archivo familiar de la migración” (Johansson, 2019: 247); en su opinión, se trata de una narrativa que realiza “una invención geográfica” de ese territorio “junto con una particular articulación entre los viajes trasatlánticos y trasandinos” (Johansson, 2019: 249).

En resumen, a lo largo de episodios, tiempos y espacios diversos se experimenta la pérdida de las raíces y la sensación de ser perpetuamente extranjero, incluso en el país en que se nace. Los narradores y los personajes se sienten y son vistos como “distintos” en todas partes: no se trata entonces solo de un territorio, sino de los afectos y las lenguas que se comparten. El sentimiento de estar siempre exilado, la percepción de la propia diferencia, así como el reconocimiento de pertenecer y estar unidos, a pesar del conflicto de identidad que conllevan a una genealogía, son comunes a los textos aquí tratados.

Se puede afirmar que la pregunta sobre el pasado es la pregunta sobre el desarraigo, sobre la identidad, sobre los hechos políticos –la guerra, el nazismo, las persecuciones raciales– que obligaron a esa errancia cuyos resultados perduran en la vida de los descendientes a los que se han sumado nuevos horrores –las dictaduras, la violencia estatal– que

implican renovadas experiencias y desgarros; una herencia que, en distintas temporalidades, supone la continuidad del mismo sufrimiento y del mismo desconcierto en un territorio donde es inevitable sentirse siempre "distinto". Hay entonces en estas novelas una representación de lo político diferente; en ellas, el mundo privado y personal está atravesado por lo político, lo familiar funciona como caja de resonancia de los hechos sobre los que las personas no tuvieron la posibilidad de tomar decisiones. Antes bien, otros decidieron y cambiaron sus destinos, destinos que involucran a los descendientes, para los que herencia y herida suelen ser términos relacionados. Quizá este es el motivo por el cual la narrativa de esta generación, que incluye hijos de desaparecidos en el Cono Sur, pero también de aquellos que padecieron las múltiples formas de la violencia del siglo XX y XXI, que ha sido atravesada por esa tremenda *herencia*, busca diferenciarse de las tradiciones estéticas de sus mayores, evita el testimonio y las formas comprometidas conocidas y encuentra en este *disfraz*, en el juego autoficcional, el espacio donde mostrarse y esconderse, donde superar y asumir al mismo tiempo el legado recibido.

Bibliografía

- Alberca, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, (7/8), 115-127.
- Amícola, J. (2012). *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: F.C.E
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F.C.E.
- Basile, T. (2019). *Infancia. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Bürger, P. y Bürger, Ch. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Casas, A. (2020). Presentación. *Letral*, (23), 1-7.
- Costamagna, A. (2018) *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama.
- Costamagna, A. (2013). *Había una vez un pájaro*. Santiago de Chile: Editorial Cuneta.
- Derrida, J. (2009). Políticas del nombre propio. En María Stoopen Galán (ed.). *Sujeto y relato*, (pp. 289-312). México: UNAM.

- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor?. *Conjetural*, (4), 87-111.
- Franken, A. (2019). Entrevista a Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970) sobre su novela *El sistema del tacto* (Anagrama, 2018)". *Letral*, (22), 317-324.
- Gasparini, P. (2012). La autonarración. En Ana Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*, (pp. 177-211). Madrid: Arco Libros.
- Halfon, E. (2019). *Canción*. (2021). Barcelona: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. *El boxeador polaco*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2015). *Signor Hoffman*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Halfon, E. (2011). *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia: Pre-textos.
- Huergo, D. (2020). Eduardo Halfon: un escritor por accidente. Entrevista. *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/269646-eduardo-halfon-un-escritor-por-accidente>
- Johansson, M. T. (2019). Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en *Sistema del tacto* de Alejandra Costamagna. *Valenciana*, (24), 247-268.
- Molero de la Iglesia, A. (2000). *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang.
- Ortiz Wallner, A. (2014). Una escritura más allá de las fronteras: la narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon. *Hispanorama*, (144), 34-38.
- Perkowska, M. (2017). Infancia e historia: actos de la memoria en *Dios tenía miedo* de Vanessa Núñez Handal y *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon. *Revista de Estudios Hispánicos*, (51), 595-620.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: F.C.E.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Sibilia, P. (2009). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: F.C.E.
- Trías, F. (2017). *La ciudad invencible*. Montevideo: HUM.
- Zambra, A. (2019). *Tema libre*. Barcelona: Anagrama.