

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA IDENTIDAD DE NO PERTENENCIA

**La figuración del yo a partir de los conceptos de «familia» y «exilio» en
dos momentos del proyecto literario de Eduardo Halfon: *Mañana nunca
lo hablamos y Monasterio***

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRÍA

PRESENTA:

RUBÉN GIL HERNÁNDEZ SILVA

ASESORAS:

CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA

JULIA NEGRETE SANDOVAL

GUADALAJARA, JALISCO

FEBRERO 2019

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. EL ORIGEN DE UN AUTOR DESRAIZADO	11
1.1 Literatura como proyecto	17
1.2 Matryoshkas y rayuelas: una clave de lectura para el proyecto de Halfon.....	28
1.3 Caminos trazados en torno al proyecto literario.....	33
1.4 Un nuevo enfoque a partir de la figuración del yo	41
CAPÍTULO II. ESCUCHAR LA INFANCIA A TRAVÉS DE LA VOZ NARRATIVA	50
2.1 Origen e infancia	59
2.2. Revelación del mundo	63
2.3. Fundación en el exilio	79
CAPÍTULO III. <i>MONASTERIO</i> : MORADA DEL EXILIADO	96
3.1. Un yo entre dos títulos.....	102
3.2. Eduardo y su hermana: judaísmo como disfraz.....	106
3.3. Eduardo y su abuelo: un lazo con el pasado.....	119
3.4. Eduardo y Tamara: liberación y revelación.....	124
CONCLUSIÓN	132
BIBLIOGRAFÍA	137

todos, eventualmente,
nos convertimos en nuestra propia ficción.

EDUARDO HALFON

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación es un tejido creado con intervenciones fortuitas y otras deliberadas, que además aportaron fibras sin las cuales no habría logrado concluirse. Durante los años en que trabajé como prensa tuve la oportunidad de cubrir la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). Llegó a ser el evento que esperaba con mayor impaciencia en el año, pues significaba para mí la oportunidad de acercarme a la industria editorial y conocer lo que agentes, editores y los mismos escritores estaban leyendo. A partir de comentarios que llegaban a mí sobre nuevos descubrimientos literarios es que ampliaba mi biblioteca personal. Así es como obtuve mi primer libro de Eduardo Halfon. En el 2014, Lluïsa Matarrodona, la entonces responsable de prensa en la editorial Sexto Piso, me regaló un ejemplar de *Monasterio*, pues consideraba que era de lo mejor que había leído en el año y quiso compartirlo conmigo. Le agradezco por obsequiarme la primera hilaza con la que se tejió este proyecto de investigación.

Ese mismo año tuve la oportunidad de entrevistar a Eduardo Halfon en persona. Pretendía publicar una nota sobre su obra en el periódico en que trabajaba, pero lamentablemente no hubo cabida en la edición de ese día y la entrevista se perdió entre las pilas de notas que se producen con contenidos de la FIL y que no llegan a formar parte del impreso. Sin embargo, la lectura de *Monasterio* y la breve charla que mantuve con el autor en esa ocasión fueron suficientes para despertar en mí la intuición de que debía estudiar su producción literaria. Afortunadamente intercambiamos nuestras cuentas de correo electrónico y me mantuve en comunicación con él por esa vía. Un año después adquirí más libros de su autoría y me decidí a plantear un protocolo de tesis. Me aventuré a mostrárselo al propio Halfon y como respuesta obtuve agradecimiento y disposición a colaborar conmigo

a lo largo de mi investigación. Quiero agradecerle a Eduardo Halfon no sólo por esa muestra de humildad y apoyo, sino también porque, así como lo hizo conmigo, permite al lector de su obra comprender que no hay mejor forma de reconocerse a uno mismo que por medio de la ficción.

Gracias por igual a Andreas Kurz, Asunción Rangel, Elba Sánchez Rolón, Felipe Oliver, Inés Ferrero y Lilia Solórzano, mis maestros en la Universidad de Guanajuato, quienes se convirtieron en un referente de profesionalismo y calidad docente. Quiero agradecer a Antonio Tamez, Carlos Escobar, Cristina Gaona, Jacqueline Guzmán, Karen González Cabrera y Nicolás Gómez Rey, mis compañeros de generación en la maestría, por esa relación de camaradería que conformamos desde el primer día en que convivimos juntos, la cual se fortaleció mientras compartíamos frustraciones y anhelos en relación a nuestros temas de investigación.

Gracias a todos los que me ayudaron a lo largo de este proceso de investigación. A Paulina Lara por hacerme el favor de enviarme desde Madrid libros para mi base teórica; al doctor Gerardo Bustamante, quien amablemente leyó mi protocolo de tesis; Igualmente a mi amiga Encarni López González, por ser de las primeras en leer mi protocolo y por recomendarme fuentes de documentación; a Julio Rivas Rojas por las conversaciones que me permitieron estructurar más claramente el propósito de esta investigación; a Paola Tinoco, coordinadora de producción y representante de la editorial Anagrama, quien me ayudó a conseguir mi segundo libro de Eduardo Halfon y con ello a motivarme para seguir leyendo a este autor; a Julia Negrete Sandoval, mi coasesora de tesis, por sus comentarios certeros que me permitieron mejorar mi argumentación y por compartirme artículos indispensables para mi base teórica, y a Celia Fernández Prieto, por sus comentarios favorables hacia mi

investigación y por ayudarme a concluir mi segundo capítulo con su obra en torno a la infancia en la autobiografía.

Estas líneas no se habrían podido urdir si no hubiera contado con el planteamiento teórico de José María Pozuelo Yvancos, quien amablemente me recibió en los planteles de la Universidad de Murcia para dialogar en torno al concepto de las figuraciones del yo y sobre cómo lo debía implementar en mis procesos de análisis. Igualmente, la ayuda de la doctora Claudia Gutiérrez Piña fue esencial para que esta investigación cobrara sentido. Quiero agradecerle por todas las asesorías que llevamos a cabo y por motivar en mí la exigencia y el rigor que debe imperar en todo proceso de investigación; sin ella este telar de ideas no habría tejido más que una maraña.

Después de leer a Halfon caí en cuenta de que la familia, a pesar de las diferencias ideológicas que pueden distanciar a sus miembros –y quizá como efecto de ellas–, es la base desde la cual empezamos a tejer nuestra identidad. Por ello quiero agradecerle a mi familia por heredarme algo de cada uno de ellos: mi madre, el sentido de entrega; mi padre, la dedicación; mi hermano, la capacidad de preservar parte de la inocencia infantil, y mi hermana el deseo de entender el origen de nuestra esencia. Cada uno de los aspectos mencionados estuvo presente a lo largo de todo este trabajo de investigación.

Finalmente quiero agradecer a Juanjo Chapa L. Corcuera, quien prestó atención en todo momento a esta tarea que inició personal y concluyó como un trabajo más colectivo. Juntos dimos la puntada final a este tejido y juntos tejaremos más historias.

INTRODUCCIÓN

Aproximarse a la obra literaria del autor guatemalteco Eduardo Halfon implica adentrarse a un universo continuo que se desborda fuera de los libros. Esta alegoría se puede interpretar tanto en el fondo como en la forma de su obra. En cuanto al fondo, se detecta en cómo el autor recupera parte de su historia de vida para crear las historias que conforman las ficciones que se relatan en sus cuentos y novelas. Respecto a la forma, se observa en la obra del autor que se sirve de la primera persona narrativa para referenciar en un título relatos que forman parte de las narraciones de otros títulos, lo cual otorga cierta continuidad sin que ello obligue al lector a contar con lecturas previas para comprender lo que cada uno de sus libros relata. Más bien, esta estrategia narrativa dota de referencialidades que invitan al lector a continuar leyendo cada una de sus publicaciones.

Como observación después de una primera lectura de los títulos del autor se puede señalar que, a pesar de que cada uno de ellos cuenta con su propio hilo argumental, comparten como tema esencial la reflexión en torno a la identidad. No obstante, y a pesar de que se requiere de elementos para delinear toda identidad, en un ejercicio paradójico, en sus libros parece configurarse la identidad del protagonista a partir de la narración de aspectos a los cuales no termina de arraigarse. Por ello se podría plantear que el proyecto literario de Eduardo Halfon configura una identidad de no pertenencia y que cada título nuevo aporta un hilo argumentativo que ayuda a definirla.

En mi personal experiencia lectora considero que exilio y familia se vuelven los dos principales cimientos sobre los que se configura el proceso reflexivo en torno a la identidad de no pertenencia que, por medio de la estrategia narrativa, transita y unifica los libros de este autor. Por ello, a manera de hipótesis, la presente investigación propone que *Mañana*

nunca lo hablamos y *Monasterio* son dos obras que condensan el ejercicio reflexivo sobre la identidad de no pertenencia que rige al proyecto literario de Eduardo Halfon, a partir del relato familiar del exilio. Se consideran este par de títulos porque, particularmente *Mañana nunca lo hablamos*, configura el mito de la infancia como origen, que decanta en la construcción de una identidad arraigada en la no pertenencia, la cual se delinea de manera precisa en *Monasterio*.

Para trazar un origen de ese núcleo argumental del proyecto literario, se postula la infancia como la etapa en la que el yo funda ese precepto de exilio como esencia de su identidad, en contacto con la historia de exilio familiar relacionada con la herencia judía. Ese estado de exilio ontológico constituye una identidad madura que se define a partir de la no pertenencia.

Identificar la constitución de esta identidad de no pertenencia requiere de un aparato teórico que guíe el proceso de análisis de esta investigación. Para ello se recurre al concepto de figuración del yo, postulado por José María Pozuelo Yvancos, particularmente porque el teórico y crítico español lo propone como medio para analizar esa obra literaria que se encuentra en la frontera, entre lo autobiográfico y lo ficcional. A pesar de que existe también el concepto de la autoficción como medio para el estudio de obras con dicha cualidad, específicamente la figuración del yo no se propone reflexionar sobre los límites de lo referencial y lo ficcional, sino profundizar en la cualidad reflexiva que subyace en estos textos y que de cierta manera justifica el ejercicio ficcionalizador del yo. Así, por medio de la figuración del yo, se analiza la cualidad reflexiva que caracteriza a la voz narrativa y que teje el hilo argumental bajo el que se configura la identidad de no pertenencia en estos títulos.

Al momento de tratar la construcción de la infancia como exilio en *Mañana nunca lo hablamos* se recupera el trabajo de Fernando Cabo Aseguinolaza planteado en *Infancia y*

modernidad literaria (Biblioteca Nueva, 2001), pues tiende un puente entre las nociones de infancia y literatura, no sólo desde el valor semiótico con el que la literatura ha dotado a la infancia, sino además en torno a la infancia como referencia de lo que llamamos lenguaje poético. Ese planteamiento permite reconocer el libro de Halfon como parte de una tradición literaria que aborda la infancia para reflexionar sobre ella y darle la calidad de mito del origen. Precisamente para reforzar la concepción de infancia en cuanto origen, se complementa el análisis con el discurso que ofrece Giorgio Agamben en *Infancia e historia* (Adriana Hidalgo, 2015). El italiano plantea la infancia como estadio del ser previo al entendimiento de la experiencia por medio de la discursividad, es decir, como un instante del cual el sujeto es desterrado al momento en que se vale del discurso para comprender y significarse a sí mismo y lo que lo rodea. Es en ese sentido que se encuentra el vínculo con el planteamiento sobre el origen de la identidad en la obra de Halfon, pues es en el ámbito discursivo donde el hombre puede constituir significados, y es por ello que a partir de que el sujeto es exiliado de la infancia adopta el discurso para configurar su identidad.

Más adelante se define la identidad de no pertenencia por medio del argumento narrativo de *Monasterio*. Para ello se retoma la discusión sobre la noción de identidad que aborda Stuart Hall en *¿Quién necesita identidad?* (Amorrortu, 2003), pues a partir de ella se puede entender la problemática a la que se enfrenta quien pretende definir la identidad en el presente. Tras reconocer un punto de partida para tratar la identidad se analiza cómo la voz narrativa de *Monasterio* relata anécdotas que vive con tres personajes secundarios en relación con su origen judío. Esto se interpreta en código de planteamientos opuestos sobre la constitución de identidad que, filtrados por el yo figurado, decantan en una alegoría sobre la identidad y la no pertenencia presente no sólo en la novela, sino también en otros títulos del proyecto literario del autor.

Antes de pasar a los análisis de los dos títulos se realiza un repaso sobre la vida y obra del autor, con el objetivo de reconocer la fórmula bajo la cual ofrece un proyecto literario con las características que lo identifican. Reconocer los aspectos referenciales a los que alude en su escritura permite entender el punto del que parte para originar un yo figurado en la literatura. Por ello, se plantea una revisión biográfica somera del autor a manera de introducción, para luego dar paso al objetivo de esta investigación: analizar la figuración del yo que se desarrolla en diferentes momentos de la obra de Eduardo Halfon e identificar la configuración de no pertenencia que otorga unidad al proyecto literario por medio de la voz narrativa.

CAPÍTULO I.
EL ORIGEN DE UN AUTOR DESRAIZADO

Quizás hay que estar algo dormido para escribir un libro de ficción, pues escribirlo no es más que el intento de crear un universo nuevo, una realidad nueva, contenida y limitada en las páginas de ese libro. Y me parece que eso solo se puede hacer dejando de existir momentáneamente en este universo real y huyendo a ese universo nuevo y falso que estamos creando. Escribir, al igual que leer, es una huida.

EDUARDO HALFON

Guatemala vivió uno de sus momentos de mayor oscuridad y violencia en la segunda mitad del siglo XX. Esto se debió principalmente a que el país estaba intervenido económicamente por el imperialismo norteamericano. Los guatemaltecos experimentaron una explotación que respondía a los intereses de otra nación, lo cual hace eco del proceso de colonización que vivió América siglos atrás.¹ A partir de la década de 1960 se implementaron gobiernos anticomunistas que favorecían a los monopolios. Se desarrolló una suerte de dependencia económica de los Estados Unidos que sumergió en una fuerte oleada de carencias a Guatemala: «Todo lo que significa democracia, soberanía, libertad, desarrollo económico nacional, ampliación de mercados internos e internacionales, que Guatemala sea de los guatemaltecos, es combatido por todos los medios»,² según apunta Luis Cardoza y Aragón en sus crónicas del origen de una de las más oscuras etapas vividas en ese país.

¹ Al respecto, Luis Cardoza y Aragón afirma: «Estamos ocupados por los Estados Unidos, de cuyo imperio formamos parte [...] como “nación independiente”» (*Guatemala, las líneas de su mano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 410). Con ello alude al impacto que tuvo el Tratado Intergubernamental de Garantías e Inversiones, firmado el 8 de agosto de 1960, que se encargó de darle privilegios al capital privado proveniente de Estados Unidos. Estas acciones hablan de un gobierno al servicio de los monopolios extranjeros, lo cual provocaba que el pueblo guatemalteco estuviera descontento, sin importar el sector social al que se perteneciera. La mayoría de la población vivía en condiciones infrahumanas y en una atmósfera de terror ocasionada por la opresión.

Este contexto surge luego de una década revolucionaria que se registra de 1944 a 1954. En un primer momento dentro de estos diez años, el gobernador Juan José Arévalo logró implementar reformas que modernizaron al sistema bancario y al sistema de seguridad social. Su régimen fue constantemente combatido por los monopolios estadounidenses por promulgar un código de trabajo (*ibid.*, pp. 435-436). Luego, en 1952, el gobernador Jacobo Árbenz Guzmán logró llevar a cabo una reforma agraria que, por denuncias de tierras afectadas y la formación de comisiones ilegales, se suprimió en 1954. Con defectos, ese periodo se caracterizó por aproximarse a un sistema democrático: «la Revolución de Octubre (1944-1954) hizo mayores beneficios que todos los regímenes en siglos anteriores» (*ibid.*, p. 425). No obstante, al renunciar Árbenz, ingresó Castillo Armas al poder y con este presidente dio inicio una etapa contrarrevolucionaria, que tuvo entre sus propósitos reprimir toda manifestación de izquierdistas y comunistas (Jorge Luján Muñoz, *Breve historia contemporánea de Guatemala*, cit. por Sofía Constales, *Posmemoria y autoficción en Mañana nunca lo hablamos de Eduardo Halfon y Dios tenía miedo de Vanessa Núñez Handal*, tesis de maestría, Universidad de Gante, 2015, p. 10).

Bajo esta opresión democrática, Ydígoras Fuentes llega al poder en 1957 y permite, cuatro años más tarde, que el gobierno de los Estados Unidos utilice territorio guatemalteco para preparar un ataque contra Cuba, ya que representaba una amenaza para el país norteamericano por considerarse un ejemplo del éxito del comunismo para el resto de Latinoamérica.

² Cardoza, *op. cit.*, p. 413.

Hay en ese momento un estigma contra la política cubana en el ambiente. Represiones similares a las de una colonización se vivieron durante esos años, las cuales dieron pie a una guerra civil que se mantuvo durante 36 años para combatir el neocolonialismo y el sistema semifeudal.³ Todo apuntaba a que en 1976 llegaría la paz después de un desastre natural. Ese año tuvo lugar un terremoto que sacudió Guatemala, y el gobierno de Eugenio Laugerud actuó de manera eficaz para afrontar las consecuencias del siniestro. Con ello, la popularidad del presidente aumentó y mantuvo a la bestia bélica en reposo, mas no lo suficiente. En las votaciones de 1978 resultó electo Romeo Lucas García; durante su gobierno incrementaron las protestas populares y de los campesinos, al igual que los actos terroristas en la capital del país.⁴ En la década de 1980 se registró un golpe de Estado. A inicios de esa década, campesinos y estudiantes ocuparon la embajada española y, como medida de represión a estos actos de protesta, judiciales incendiaron el edificio para acabar con los manifestantes.

Ante una realidad tan violenta, los guatemaltecos que contaban con las posibilidades de escapar lo hacían. Dejaron atrás la tierra de los hombres de maíz, invadida por el terror, e hicieron de la migración su realidad: «Por las violencias aumentadas durante la guerra, las tendencias migratorias llegaron a su clímax, particularmente durante el periodo de 1979 hasta 1983».⁵ Este fue el contexto histórico en el que nació el autor Eduardo Halfon. Se trata de un contexto que finalmente influenciaría fuertemente su obra, pues a causa de ello se vio obligado a vivir en el exilio.

³ El coronel Enrique Peralta militarizó el país para reprimir la subversión armada en 1963; Julio César Méndez Montenegro intentó una amnistía en 1966 para terminar con la guerra, pero fracasó; en el gobierno de Arana Osorio, a partir de 1970, aumentó la violencia (Constales, *op. cit.*, pp. 11-12).

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 13.

Descendiente de judíos y árabes, Eduardo Halfon vive una suerte de peregrinar sin destino fijo, teniendo presente el exilio que su familia experimentó para asentarse en un territorio. Ello es parte medular de su narrativa. El viaje constante es una de las inquietudes temáticas en su literatura, lo cual considera que responde a la ausencia de hogar y a una sensación permanente de desarraigo. Eduardo Halfon nació en Ciudad de Guatemala el año de 1971. El día de su décimo cumpleaños su familia partió de su país natal, impulsada por la guerra que azotaba al país en esos tiempos. A partir de ahí vivieron en Estados Unidos, donde Eduardo Halfon terminó el colegio y su formación profesional como ingeniero industrial, título que obtuvo por parte de la North Carolina State University.

Fuertemente marcado por ese onomástico de 1981, comenzó su producción literaria: «Desde entonces he estado errando. Aún conservo esa profunda sensación de no pertenecer, de verlo todo desde afuera, de no llegar a sentirme parte del lugar en donde estoy, de ser un hombre sin tierra propia. A lo mejor por eso hago del mundo entero mi jardín».⁶ Esa sensación ha calado en su escritura, como lo muestran textos que dejan huellas de la configuración de su poética personal. Ejemplo de ello es el texto «La memoria infantil» (2011), al que volveré más adelante, donde discurre respecto a su libro *Mañana nunca lo hablamos* (2011) y profundiza acerca de su punto de partida al escribir. También abona contexto en relación con la concepción de su proyecto literario y detalla el peso que tienen los recuerdos de la niñez en su escritura.

La experiencia autobiográfica marca su voz autoral, por ello su pluma vuelve a la historia de sus abuelos, principalmente de aquel polaco que pudo escapar de los campos de concentración de Auschwitz. Su rol de autor se ve afectado por el peso que tiene la historia

⁶ Rafael Miranda Bello, «Ingeniero de un corpus literario», *Excelsior*, 27 de junio del 2015, p. 4.

familiar en su identidad y esto se proyecta en la edificación del narrador y de los personajes que aparecen en sus textos: «Un escritor fabula con aquello que tiene al alcance, y la familia quizás es lo más próximo. Mi hermano, mi hermana, mi padre, mi madre, mis abuelos, están todos siempre muy cerca, rondando alrededor de mi escritorio mientras trabajo, diciéndome o a veces gritándome qué escribir, y yo simplemente soy su taquígrafo».⁷

Pese a su formación académica como ingeniero, su gusto por erigir ficciones, crear con la palabra, sobrepasó el deseo que proyectaba su padre en él para que continuara su profesión enfocada en erigir creaciones de hierro y concreto. Durante varios años se dedicó a ser catedrático de Literatura en la Universidad Francisco Marroquín, en Guatemala, luego regresó a Estados Unidos para ejercer como profesor y escritor residente en el Baruch College de Nueva York. A la par, continuó desarrollándose como escritor de narrativa, hasta consagrarse como uno de los mejores jóvenes escritores latinoamericanos, reconocimiento que recibió en 2007, dentro del Hay Festival, celebrado en la ciudad de Bogotá, Colombia.

Su obra ha sido distinguida con diferentes premios. Entre ellos destacan los nombramientos de semifinalista que obtuvo por parte del premio Herralde de Novela en 2004, por su novela *El ángel literario*; ganador del XV Premio Literario Café Bretón & Bodegas Olarra, por su libro *Clases de dibujo*, en 2009; y ganador del XIV Premio Novela Corta José María de Pereda, por su novela *La pirueta*, en 2010. También recibió la beca Guggenheim en 2011, y en 2016 fue reconocido como finalista del premio Setenil al mejor libro de cuentos publicado en España por *Signor Hoffman* y también finalista del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, el mismo año y por el mismo libro.

⁷ Halfon en entrevista con Alexandra Ortiz Wallner, «Una entrevista en sueños», *Buensalvaje Costa Rica*, 2015, núm. 04, p. 18.

Eduardo Halfon dejó atrás Guatemala y la realidad bélica que caracterizaba al país. Sin embargo, la guerra le permitió experimentar el exilio, condición que terminó por delinear sus obsesiones como escritor, junto con la historia de su familia: realidades que lo acompañarían por el resto de los años en su ficción. Exilio y familia se vuelven los cimientos sobre los que se funda la identidad de no pertenencia, el gran relato que se desarrolla en toda su obra literaria. Esos ejes temáticos parecen atravesar toda su producción como escritor, por lo que se pueden identificar sus títulos no sólo como publicaciones aisladas, sino como piezas de un proyecto literario. Se denomina proyecto literario por su cualidad de inacabado. Si un proyecto se caracteriza por ser un planteamiento de cómo llevar a cabo algo, se mantiene en un estado de planificación, previo a la forma definitiva a la que se pretende llegar. En ese sentido, la obra de Halfon es un ejercicio constante en el que se van incluyendo relatos que aportan sentido a un propósito particular. Respecto a ello se profundizará a continuación.

1.1 LITERATURA COMO PROYECTO

La escritura de Eduardo Halfon, como su persona, carece de un territorio al cual sentirse propio; no parece pertenecer a un género literario específico.⁸ La forma en que construye su obra se vale de diversos modelos narrativos, en diálogo con el fondo temático que es la construcción de identidad, con especial detenimiento en el peso significativo que tiene para ello su familia y su autoconcepción de exiliado. Dicho paralelismo, trazado entre el sujeto histórico y el ficcional, genera una frontera porosa, por la que entran en constante contacto

⁸ En ocasiones crónica de viajes, en otras, cuento, biografía, diario íntimo, novela e incluso entrevista, se vale de estrategias narrativas diversas para incluirlas como parte de su proyecto literario.

realidad y ficción, lo cual puede provocar una confusión hermenéutica al proponerse estudiar este caso: ¿se está analizando al autor o a la obra? Más tarde se retomará esta duda, pero cabe aclarar desde este momento que, para el propósito de esta investigación, la instancia autoral se concibe en términos de lo que Ruth Amossi identifica como “imagen de autor” en relación con el *ethos* autoral, es decir: «su figura imaginaria, esto es, [...] la imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores (en este caso, los discursos de acompañamiento como la publicidad o la crítica)».⁹

Desde esta perspectiva, el *ethos* autoral que se crea en la literatura de Eduardo Halfon está signado por el diálogo con los referentes autobiográficos que el escritor involucra en su discurso literario. De este modo, el propio Halfon está presente en su proyecto literario como personaje protagónico, que pareciera predestinado a no pertenecer, dado a la tarea de vivir como ciudadano del mundo, sin establecerse en una tierra o adoptando una nacionalidad, confinado a una vida nómada. Y en diálogo con esa disposición, su obra literaria aborda aspectos como la nacionalidad, el sentido de pertenencia y la comprensión de sí mismo a partir de otro.

Vivir una suerte de peregrinar sin destino fijo, teniendo presente el exilio que su familia experimentó para asentarse en un territorio, es parte medular de su narrativa. El exilio se erige como una suerte de mito del origen, que detona diversos relatos unificados por el

⁹ Ruth Amossi, «La doble naturaleza de la imagen de autor», Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2014, p. 67. Partiendo de la discusión en torno a la figura del autor, Ruth Amossi señala que la relación entre la imagen del autor y el *ethos* permite una mejor perspectiva de la intervención del autor dentro de la dimensión discursiva, es decir, como parte del hecho literario. Esta cualidad la distingue en función del *ethos* autoral, y lo define como «la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autoral de la interpretación global del texto» (*ibid.*, p. 76). Así, aquí interesa la construcción de ese *ethos* en el proyecto literario de Eduardo Halfon, es decir, las implicaciones de quien escribe un texto en la obra, para crear su autoridad y credibilidad ante un posible lector.

constante error. Esta condición termina por configurar la identidad del yo figurado. Dicho vínculo lo logra, esencialmente, a través de un pacto nominal entre narrador, protagonista y autor, identificados todos como Eduardo Halfon, o bien con marcas que el lector reconoce como autobiográficas.¹⁰

En su literatura se percibe como si varios argumentos tiraran de una cuerda que parece sostener, en su extremo opuesto, una idea en torno al ser: al sentido del yo sin pertenencia. La ficción y el ejercicio de la memoria son esa revolución que jala de la cuerda. Alexandra Ortiz Wallner define lo que aquí se puede entender como una suerte de síntesis de los fenómenos relacionados justamente con ese mito del origen que se detecta en la obra de Halfon, y que serán piezas clave para la presente propuesta de investigación: «La memoria, la identidad, el desarraigo, la salvación y los sueños se entremezclan con historias sobre las relaciones familiares y la nostalgia por ese paraíso perdido que es la infancia».¹¹

Todas las cualidades referidas, o en ocasiones sólo algunas de ellas, forman parte esencial del desarrollo de sus obras. Por ello es que se puede hablar de un proyecto literario, pues cada nuevo título que se suma a su producción abona una piedra más a la gran edificación de ficciones que moldean al yo. Para hablar de la construcción de la identidad de un individuo se tiene que reparar en cada instante que conforma su vida, pues cada vivencia abona a su sentido. Y ya que su obra tiene peso en la configuración de su identidad, crece

¹⁰ Para esclarecer la postura de autor en el discurso ficcional, Jérôm Meizoz retoma tres instancias propuestas por Dominique Maingueneau que suelen confundirse entre sí, obstaculizando la percepción del lugar del autor en el discurso, así como sus vínculos con el narrador y el personaje. Se trata de: la *persona* o ser civil; el *escritor* o la función-autor dentro del campo literario, presente en toda la obra literaria, y el *escriptor* o enunciador, es decir, la personalidad percibida como particular de cada texto. Para estudiar la postura desarrollada en el ámbito literario se debe considerar cada una de ellas. En el caso de la obra de Eduardo Halfon se complica la distinción entre estas instancias, ya que se da una identificación nominal. Tomando en cuenta la propuesta de Meizoz y para diferenciar la implicación de las instancias en este análisis, se distingue como Eduardo Halfon a la persona, como Halfon al escritor, y se reconocerá al *escriptor* de acuerdo con la denominación que se dé a la voz narrativa en cada título. Véase Jérôm Meizoz, «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor», Juan Zapata, *op. cit.*, pp. 85-96.

¹¹ Ortiz, art. cit, p. 16.

conforme avanza su existencia. Hasta el momento, todos los títulos que ha desarrollado envisten por diferentes frentes esa temática medular. Sin ser parte cardinal del análisis que se desarrollará más adelante, a continuación se hará una revisión de los aspectos mediante los que vincula al plano del enunciado con el plano de la enunciación, sólo como muestra de ese vínculo que interconecta temáticamente la obra de Eduardo Halfon en los títulos que anteceden a los textos que son objeto de estudio del presente trabajo.

Su primer libro publicado es *Esto no es una pipa, Saturno* (2003). En realidad, se conforma de dos títulos que, por resoluciones editoriales, se publicaron en una misma entrega. El que tiene mayores implicaciones en lo que en esta investigación se concibe como el proyecto literario de Halfon es *Saturno*. A diferencia de otros títulos, en éste no existe una identidad nominal entre narrador y autor. Nunca se identifica al narrador bajo un nombre; sin embargo, se mencionan aspectos que permiten relacionarlo con Eduardo Halfon, como la profesión de escritor, las raíces judías y la tendencia al exilio.

Diversas voces internas acechan el flujo de consciencia e interrumpen el discurrir en primera persona del narrador, para intervenir en el relato de la relación que éste mantuvo con su padre. Se convierte así en una suerte de reclamo, una epístola dedicada al padre ausente con el que nunca se pudo resolver una última discusión que los mantuvo distanciados, incluso después de la muerte del progenitor.

Reclama, durante este texto, no sólo la ausencia del padre, sino la ausencia de su palabra. Y esa falta, la necesidad de conocer lo que hay dentro de la figura inquisidora del padre, motiva al narrador a continuar su labor como escritor: «lo que realmente me interesaba no era su dinero, padre, sino sus palabras. Ingenuo, buscaba sus palabras. Y en medio del

papel, escrito en tinta negra, encontraba yo siempre lo mismo: su nombre. Nada Más [...] Quizás por eso escribo o, mejor dicho, quizás por eso necesito escribir».¹²

Dado que se narra desde la intimidad que implica una confesión respecto a la relación entre el narrador y su padre, remonta a la convivencia con su demás familia. Así cae en cuenta de que su exilio no es sólo territorial, sino también emocional. La inconformidad que le genera la dinámica entre él y su padre se ve reflejada en todo lo que el padre puede implicar en su vida: ideológica, biológica, espiritualmente. Por ello escapa a la literatura, se introduce en la ficción, para que sea el espacio que lo cobije y donde pueda mantenerse lejos de su realidad:

Me obligó a escaparme. Necesitaba escaparme, transformarme en una escurridiza serpiente. Huir. Pero si yo quería escaparme de usted, padre, también tenía que escaparme de la familia. Y me escapé. De todos. Pero, en especial, de usted. Abandoné todo (su autoridad, su dinero, sus ideas, hasta su religión) y viajé hacia la única cueva donde me sentía protegido, donde sabía poder estar completamente aislado de usted. Al lenguaje [...] Huyo escribiendo, padre.¹³

Desde su primera publicación, Halfon afirma su falta de arraigo en aquellos preceptos de los que generalmente los individuos tienden a apropiarse para reafirmarse como pertenecientes a algo. Esa actitud se revela, por ejemplo, en la relación padre-hijo en *Saturno*: el narrador, antes que conciliar o restituir lazos, antepone una mayor distancia con la figura del padre, quien no logra comprender las inquietudes de su hijo ni sus posturas ante la vida: «No me siento latino, padre. ¿Recuerda cuando se lo dije? Tampoco me siento europeo. Ni americano,

¹² Eduardo Halfon, *Esto no es una pipa, Saturno*, Punto de Lectura, Ciudad de Guatemala, 2003, p. 91.

¹³ *Ibid.*, p. 95.

ni polaco, ni romano. No me siento nada. Aún menos judío, padre [...] No podía usted comprender mi falta de identidad hacia todo, así me lo dijo, hacia todo».¹⁴ En otros títulos abunda más respecto a la cultura judía, propia de su familia y tan ajena a él. Baste por el momento con estos apuntes sobre *Saturno* para reconocer los primeros pasos que dio en la literatura.

Quizá su segunda publicación es la que más dista de los temas de exilio y familia, pero gira en torno a reflexiones entre realidad y ficción que se suscitan a propósito de un acontecimiento histórico. *De cabo roto* (2003) narra la historia de Eugenio Salazar, subdirector del Archivo General de Centroamérica, y su encuentro con un documento que podría cambiar el presente, la «noción que los académicos y estudiosos tienen sobre la vida de Miguel de Cervantes»¹⁵ y el vínculo que éste puede tener con Guatemala. Se trata de un papiro que registra la llegada de un Miguel de Cervantes por la Garita de Las Ánimas del Valle de Goathemala, el 13 de junio de 1602, tan sólo tres años antes de que se publicara la primera parte de su Quijote.

Si bien toda la narración se realiza en primera persona y bajo la voz de Salazar, Eduardo Halfon firma el prólogo de este libro, en el que explica que lo escribió a partir de un encuentro con el subdirector y las siguientes visitas que hizo a su oficina para entrevistarlo y crear una novela a partir de esa anécdota y de cómo intentó resolver la autenticidad del documento. Este gesto es una muestra de su intención por mantenerse presente en sus ficciones. Además, su voz aparece continuamente a través de notas al pie, mediante las cuales aporta detalles que amplían la percepción que el lector puede tener de Salazar: «Cada vez que mencionaba a sus hijos, el doctor Salazar adoptaba un aire melancólico, casi

¹⁴ *Ibid.*, pp. 110-111.

¹⁵ Eduardo Halfon, *De cabo roto*, Littera, Barcelona, 2003, p. 47.

apesadumbrado». ¹⁶ Dicho reparo en el gesto del subdirector también es un guiño al interés que desarrolla el autor en torno a las relaciones filiales.

En otras ocasiones, esas intervenciones fungen como apuntes para explicar el peso que tienen ciertos recursos narrativos adoptados por Halfon y cómo están en relación con la trama: «Debo también agradecerle a Trapiello este recurso narrativo». ¹⁷ Justo la nota previa alude a cómo el recurso de las notas al pie lo adoptó de un comentario que tiene un biógrafo de Cervantes, en el que refiere que la tarea de explicar la vida del creador del Quijote se debe complementar constantemente con notas al pie de página, pues existen un sinnúmero de hipótesis que quizás nunca se puedan corroborar respecto a diferentes datos biográficos.

Más allá de la intromisión de la voz autoral en el relato, *De cabo roto* presenta inquietudes temáticas cercanas a las de los demás libros de Halfon, principalmente la constante digresión sobre el peso de la ficción en el mundo fuera de ella: «Tratar de entender el porqué de un fenómeno, para el cual no se tienen las pruebas contundentes, es más ficción que investigación». ¹⁸ Salazar a su vez entra en un conflicto interno al saberse imposibilitado para corroborar y comprobar, por medio de ejercicios científicos, la veracidad de ciertos datos. Pese a ello se aferra fuertemente a la posibilidad de la estancia de Cervantes en Guatemala, por lo cual termina por introducirse en una aventura quijotesca, motivado por su propia perspectiva de la realidad, sin importarle que sólo se trate de una posibilidad relativa, inmersa en un mundo de hipótesis improbables.

Finalmente, Salazar termina por desapegarse del método científico y apropiarse de la posibilidad de que Cervantes pisó tierra guatemalteca como una verdad para sí: «Mi búsqueda

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

cervantina [...] no tenía nada que ver con Cervantes, sino con un conglomerado de prejuicios racionales que me tenían cegado. La razón puede ser un tipo de anestesia: nos permite seguir viviendo, pero con los sentidos soñolientos, entumecidos».¹⁹ Decanta así por la ficción.

Más tarde publicó *El ángel literario* (2004). Este libro puede apreciarse como el más experimental en cuestiones genéricas, pues se conforma por relatos que pueden leerse a manera de cuentos, entre los cuales introduce reflexiones ensayísticas sobre las circunstancias que propician un momento exacto en el que llega la inspiración literaria y ciertos individuos se conciben como escritores. Finalmente, el compilado de relatos se presenta como unidad, con todos esos fragmentos de diversa índole genérica, unidos por una primera persona narrativa que va relatando, a la par de la vida de los otros autores, la suya, y el origen de su autoconcepción de autor, lo cual permite a su vez concebirlo como novela. Para ejemplificar su propósito recurre a las biografías de autores como Herman Hesse, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Ricardo Piglia, Vladimir Nabokov, entre otros, con las cuales, y valiéndose de la ficción, relata el instante en que cada uno de ellos se acerca por primera vez al mundo de las letras.

Narrativamente, este libro presenta similitudes con *Saturno*, pues en ambos apela a las biografías de otros autores para argumentar respecto a sus temas de interés. En el primero escribe sobre las tendencias suicidas de algunos escritores y las tormentosas relaciones con sus padres. En el segundo lo hace sobre la necesidad de escribir y ese primer instante en el que se conciben como autores de literatura. Así, el narrador encuentra una relación entre sí mismo y otros escritores que también presentaron inquietudes temáticas similares a las de él: «Pienso en abuelos, en mis abuelos: uno polaco, otro libanés [...] ¿Qué tipo de influencias

¹⁹ *Ibid.*, pp. 122-123.

ejercieron ellos sobre mí? Algunas sí, quizás, pero seguramente no literarias. Pienso en abuelos, abuelos literarios, y recuerdo de pronto la minuciosa descripción del suyo que hace Jean Paul Sartre en su obra autobiográfica». ²⁰

Cae en cuenta así de que los abuelos no le heredaron una suerte de interés o vínculo con la literatura, mas la historia de sus abuelos vuelve constantemente como detonadora de ficciones. Esa obsesión temática está presente en otro texto del que se hablará más adelante, en el que el narrador cuenta sobre su abuelo polaco y la manera en que logró escapar de los campos de concentración de Auschwitz. Se trata de *El boxeador polaco* (2008).

Gracias a su inquietud por mantenerse en constante movimiento, Eduardo Halfon ha viajado por diversas partes del mundo. Durante sus estancias en Guatemala, México, Iowa City, La Habana, La Rioja y Ginebra fue recabando historias que otros individuos le contaban, relatos que terminaban por parecer ficciones. Este ejercicio lo apropió como una variante del que Paul Auster realizó en un programa de radio pública, llamado «El Proyecto Nacional del Cuento», el cual dio origen al libro *True Tales of American Life*, que se publicó por primera vez bajo el título de *I Thought My Father Was God*. Con esa influencia surgió *Elocuencias de un tartamudo* (2012). Como se explica en la cuarta de forros de este libro: «Auster salió al aire la primera noche y pidió a los oyentes norteamericanos que mandaran sus historias. Las únicas dos condiciones, les dijo, eran que éstas debían ser verdaderas y cortas [...] Se me ocurrió, entonces, una variante de la misma idea: convertirme en una especie de contador de historias de los demás». ²¹ Pareciera que en el resto de su obra literaria hiciera un ejercicio narrativo en el que decide solo narrarse a sí mismo. Sin embargo, el planteamiento de *Elocuencias de un tartamudo* puede que se replique en los demás títulos en

²⁰ Eduardo Halfon, *El ángel literario*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 16.

²¹ Eduardo Halfon, *Elocuencias de un tartamudo*, Pre-Textos, Valencia, 2012.

los que el protagonista es Eduardo Halfon, pues la forma en la que construye su personaje y su historia es por medio de las anécdotas del otro, ya sea visto éste por medio de sus familiares o por gente que de alguna manera refleja en sus historias algún elemento de lo que está planteando como parte intrínseca de su identidad. Además, en *Elocuencias de un tartamudo*, Halfon nuevamente se distancia de su relato de vida, como lo hizo en *De cabo roto*, para narrar la vida de otros. No obstante, la actividad de ir por el mundo recabando relatos es parte de la marca de ese exilio que lo ha llevado a la literatura.

Un año más tarde vuelve temáticamente a la familia, ahora para escribir un pequeño libro de literatura infantil. Se trata de *Los tragadores de cosas bonitas* (2013). En él, dos pequeños hermanos van descubriendo el potencial poético que tienen diversos objetos, así como su gran belleza, a tal grado que terminan por quedar tan fascinados y atraídos que despierta en ellos un deseo por devorarse todo lo que encuentran a su paso: «Luca le preguntó a su hermano mayor: ¿por qué toda cosa bonita se parece a otra cosa? [...] Y se tragaron mundos enteros tan bonitos que unos parecían pelotas de fútbol, otros parecían inmensos ojos verdes y azules, y aún otros parecían sandías partidas a la mitad».²²

La manera en que los niños descubren el mundo a través de la imaginación y el acto de devorar las cosas puede ser visto como una analogía de la apropiación que hacen de sus descubrimientos. El que se narre a partir de dos pequeños hermanos habla de otra constante en la poética del autor. Otros títulos abordan el vínculo consanguíneo y la hermandad, así como la nostalgia por la infancia y la influencia familiar que se puede desarrollar a temprana edad. Ejemplo de esta continuidad temática es el libro *Mañana nunca lo hablamos* (2011), en el cual Halfon recupera las memorias de sus primeros años de vida y la manera en que

²² Eduardo Halfon, *Los tragadores de cosas bonitas*, Grupo Amanuense, Ciudad de Guatemala, 2013, pp. 16-21.

entendió la realidad de Guatemala a partir de la información que obtenía de los mayores en su familia.

A propósito de este libro publicó «La memoria infantil»,²³ artículo en el que evidencia la importancia que tiene la infancia en su producción literaria y abona información para entender la identidad de no pertenencia que subyace en todos sus demás libros: «Sin proponérmelo, casi sin darme cuenta, vuelvo una y otra vez a las narrativas de mi infancia. A mis historias infantiles. Como si, al escribirlas, quisiera también recuperar algo, o recordar algo, o simplemente regresar a ese espacio tan blanco del cual fui desterrado».²⁴

El sentimiento de abandono o pérdida esencial (el espacio en blanco, el lienzo sobre el cual se empieza a trazar una historia personal) lo lleva a vincular temáticamente la figuración de un yo (como voz enunciativa dominante en sus relatos) que deja su tierra natal sin comprender la causa, con su historia familiar de exiliados polacos y árabes que migraron a Guatemala para escapar de la violencia que vivieron a causa del fascismo. *Mañana nunca lo hablamos* representa un mito de la infancia a partir del cual se empieza a moldear una identidad de no pertenencia, aspecto que más adelante será analizado a profundidad.

Las breves anotaciones realizadas hasta el momento de algunas de las obras de Halfon no pretenden ser un repaso meticuloso, sólo se busca con esto dar prueba de las constantes temáticas que las caracterizan, para apreciar los argumentos que yacen en cada una y cómo es que se relacionan para crear una suerte de unidad que hilvana la producción del autor guatemalteco. A continuación se hablará de cuatro libros en específico que editorialmente se

²³ El texto de «La memoria infantil» es clave para los propósitos de esta investigación. En principio puede abordarse como una clara estrategia publicitaria, pues se publicó a la par del libro (con sólo un mes de diferencia) y permitió difundir el origen de *Mañana nunca lo hablamos*, pero además permite dirigir, a manera de guía de lectura, la percepción de lo que el libro plantea. «La memoria infantil» revela el paralelismo entre el yo figurado y el yo autobiográfico; expone, sin el velo de la ficción que recubre a *Mañana nunca lo hablamos*, las venas reflexivas que se traducirán en configuración literaria dentro del libro.

²⁴ Eduardo Halfon, «La memoria infantil», *Cuadernos hispanoamericanos*, 2011, núm. 731, p. 21.

han presentado como “proyecto literario de Halfon”. Pese a que sólo éstos se han difundido con esta etiqueta, el repaso anterior da muestra de que en realidad toda su obra publicada hasta el momento responde a una misma inquietud temática, evidenciada tanto en la forma como en el fondo de cada título.

1.2 MATRYOSHKAS Y RAYUELAS: UNA CLAVE DE LECTURA PARA EL PROYECTO DE HALFON

Para difundir al autor que recientemente se sumaba a su lista de publicaciones, la editorial Libros del Asteroide indicó, en la cuarta de forros de los dos títulos que han publicado hasta el momento de Eduardo Halfon, que forman parte de un proyecto literario que inicia con *El boxeador polaco* (2008) y continúa hasta *Signor Hoffman* (2015). Al cuerpo de este proyecto se suman *La pirueta* (2010) y *Monasterio* (2015). Como parte de la estrategia publicitaria, probablemente, decidieron omitir los títulos que anteceden a los cuatro referidos. Como se intentó demostrar previamente, el proyecto es más amplio. Sin embargo, se puede rescatar ese cuarteto para entender una estrategia de lectura que propone el autor, la cual se detecta principalmente en ellos, pero que en realidad se puede expandir a todos los demás.

Cuando se encontraba promocionando su novela *Monasterio*, Halfon ofreció una entrevista en la cual se le cuestionaba respecto a la manera en que había surgido su inquietud de idear un proyecto literario, a lo que el guatemalteco respondió que tuvo un precedente literario al que le gusta remontar por el impacto que dejó en él. Se trata de *Rayuela*, novela de Julio Cortázar. Como es sabido, la propuesta de lectura del argentino no pretende seguir un recorrido lineal. El principal atractivo de este texto, para el entrevistado, fue la posibilidad de que quienes se acercaran a él pudieran construir el orden de su lectura. De manera similar,

Halfon se propuso recrear esta estrategia, pero no en un solo título, sino en todo su proyecto literario: «Me gustó mucho la idea de que cada lector o editor pudiera ir armando el andamio de mis libros a su manera, en el orden que él o ella quisiera: que todos mis libros formaran parte de una enorme rayuela».²⁵

A esta concepción Halfon suma un símil entre su obra y las muñecas matryoshkas: «se me ocurre una posible estructura literaria: la matryoshka. Muñecas dentro de muñecas dentro de muñecas. Ir creciéndola hacia afuera, para que el lector la lea hacia dentro. O al revés. Una sola novela fragmentada, escrita poco a poco, por entregas, y unida por la referencia a una estructura externa que explica su sistema, su sentido».²⁶ Dicho juego rige principalmente la relación del cuarteto mencionado, pues van entrelazándose a través de fragmentos. Un cuento que aparece en cierto libro da origen a una nueva novela, y así se va construyendo un proyecto literario en el que cada entrega se va insertando en otra, generando una historia más grande, la cual gira en torno a la identidad y la influencia de la familia. Como punto de partida de estos cuatro aparece *El boxeador polaco*.

Desde un comienzo, en el cuento «Lejano» se van dejando pistas de la recurrencia del narrador a pensar en su familia: «Me di cuenta de que tenía una enorme cicatriz purpúrea sobre la mejilla derecha. Como un machetazo, pensé. Después pensé fugazmente en los chisquetazos blancos de aquel muro tan negro de Auschwitz que me había mencionado mi abuelo polaco».²⁷ Aunque el relato se centra en la empatía que siente el narrador hacia su alumno de Literatura más destacado, aquel con la marca de herida en la mejilla, no distan sus reflexiones acerca del sufrimiento de la vida de su abuelo en los campos de concentración.

²⁵ Rafael Miranda Bello, art. cit., p. 4.

²⁶ Alexandra Ortiz Wallner, entrevista citada, p. 18.

²⁷ Eduardo Halfon, *El boxeador polaco*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 16.

Esa inquietud desemboca en el cuento que da título al libro, en el que narra cómo es que su abuelo pudo escapar del Bloque Once de Auschwitz, cuando ya estaba confinado a perecer fusilado frente al muro negro en el que tantos otros judíos perdieron la vida.

El abuelo relata que, la noche antes de su juicio, conoció en un calabozo a un boxeador polaco que lo salvó: «Me dijo en polaco que al día siguiente me harían un juicio y me dijo en polaco qué cosas sí decir durante ese juicio y qué cosas no decir durante ese juicio».²⁸ El abuelo confiesa a su nieto que se salvó a través de la palabra, mas no comparte qué fue lo que dijo para salvarse. En la configuración de la historia familiar que construyen los textos de Halfon, resulta irónico que el abuelo se haya salvado mediante la palabra, mientras que en *Saturno* alude a cómo lo único que necesitaba el narrador era, justamente, escuchar la palabra del padre, necesidad que, confiesa, lo llevó a refugiarse en la literatura.

La Pirueta (2010) es otra novela suscrita a este universo no lineal que configura el proyecto literario de Halfon, en la que se narra el viaje de Eduardo por Belgrado en busca de su amigo Milan Rakic. La génesis de este relato aparece desde un principio en el cuento «Epístrofe», incluido dentro de *El boxeador polaco*. Tanto Milan como Eduardo comparten una cualidad en su origen, pues en la sangre de ambos congenian diversas culturas: la judía y la guatemalteca en Eduardo, la serbia y la gitana en Milan. El viaje que pretexta la novela, más que plantear el encuentro entre dos amigos, ejemplifica el encuentro con el otro y la aceptación de lo diverso en su persona. En ambos se detecta una inquietud sobre la tendencia del ser a separar lo diferente, a etiquetar las cosas y a sí mismo para comprender y conservarlo todo dentro de un concepto que termine por definirlo en su totalidad.

²⁸ *Ibid.*, p. 94.

Mientras Eduardo se cuestiona a partir de qué se origina su identidad, Milan pone en duda las clasificaciones genéricas de la materia prima de su profesión, es decir, la música: «¿Por qué trazar límites entre géneros? ¿Por qué diferenciar entre un tipo de música y otro? Igual da. Música es música».²⁹ Esta reflexión del gitano se traduce a la condición del ser, pues en la narración se postula que el ser no puede contenerse bajo un solo aspecto de lo que lo configura: «Quería hablar, decir algo, como para sentirme de nuevo parte del mundo, pero las palabras [...] ya no me pertenecían. Estaba más allá del lenguaje. Más allá de cualquier concepto racional. Más allá de mí mismo [...] Más allá de un dios o una doctrina o de un evangelio o de una frontera limítrofe entre una cosa y otra».³⁰ Diferenciar entre un género musical y otro responde al mismo precepto que busca distinguir a un individuo de otro por su raza, credo, origen, oficio, etcétera. La estancia en un territorio ajeno (Belgrado) detona estas interrogantes sobre cuáles son los conceptos desde los que el ser se define y construye una identidad.

En *Monasterio*, Eduardo vuelve a narrarse a sí mismo, como lo hizo en *Mañana nunca lo hablamos*, sin tener que recurrir a historias secundarias (como la del abuelo polaco o Milan). Este título también congrega al narrador en la familia nuclear, ahora en Tel Aviv, para asistir al matrimonio de su hermana con un judío ortodoxo. A partir de esta estancia, desvela la importancia de la familia y del estado de exilio en la configuración de un yo identificado finalmente por su identidad de no pertenencia. La presencia de Eduardo continúa como voz narradora en *Signor Hoffman* (2015), pero en este título busca dar continuidad a temas imbricados en los relatos de identidad, como lo son el vínculo familiar con Auschwitz. Algunos de los cuentos que conforman este título giran en torno a los viajes que realiza el

²⁹ Eduardo Halfon, *La Pirueta*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 41.

³⁰ *Ibid.*, p. 139.

narrador y protagonista para conocer campos de concentración y seguir las huellas de los pasos de su abuelo en el departamento donde vivió antes de que lo llevaran preso a Auschwitz.

Un juego de matryoshkas como éste no se puede reducir a sólo cuatro de sus títulos, pues en cada una de estas muñecas yace un significado profundo y mayor a todos ellos, tan grande que las termina por recubrir a todas y acaparar a cada una que se puede ir sumando. La sutil ironía se detecta en su formulación temática presente desde *Saturno* y funciona a manera de un uróboros: si se construye una identidad de no pertenencia es porque el trayecto familiar de esta identidad lo ha dejado en exilio, mas el padre, cabecilla de la familia, no logra comprender por qué su hijo no puede pertenecer a su credo o nacionalidad o por qué no desea ejercer una profesión similar, y entonces Halfon (esa identidad construida) marca más distancia. Su no pertenencia se vuelve tan infinita, como infinita la posibilidad de agotar literariamente el tema de la identidad. Su obra es entonces un proyecto de vida, en el cual va definiéndose a sí mismo. Y así como transcurre el tiempo, él va desplazándose en busca de más historias que terminen detonando más relatos. Su familia es el gran relato, ése que lo vuelve, al final de cuentas, a un lugar donde puede sentir que los pies descansan.

Como el proyecto literario lo muestra, y para los intereses de esta investigación, se considera que *Mañana nunca lo hablamos* configura el mito de la infancia que decanta en la construcción de identidad que se arraiga a la no pertenencia, como se aprecia en y *Monasterio*. Dicha propuesta de lectura que entabla un diálogo en estas dos obras, se condensa el ejercicio reflexivo sobre la identidad que rige al proyecto literario de Eduardo Halfon.

1.3 CAMINOS TRAZADOS EN TORNO AL PROYECTO LITERARIO

La obra de Eduardo Halfon, pese a su contenido rico en materia de análisis para los estudios literarios, cuenta con, relativamente, pocos acercamientos críticos. Entre ellos destaca *Posmemoria y autoficción en «Mañana nunca lo hablamos» de Eduardo Halfon y Dios tenía miedo de Vanessa Núñez Handal*, tesis de Sofía Constaes para obtener el grado de Maestro en Lengua y Literatura: Francés-Español por la Universidad de Gante. En este trabajo se pretende identificar si Halfon y Núñez Handal deben ser considerados como autores de posmemoria, con las escrituras de «Mañana nunca lo hablamos» y *Dios tenía miedo*. Ambas obras se toman como muestra de la literatura centroamericana inmersas en épocas de guerra civil en dos naciones: Guatemala y El Salvador. En este trabajo se destacan brevemente las cualidades que hacen que el cuento pueda ser catalogado como autoficción y realiza un análisis enfocado en justificar cómo la voz del narrador, que rememora su infancia, cumple una función testimonial respecto a una época histórica de su país.

Uno de los propósitos de Constaes es esclarecer por qué el cuento de Halfon se incluye dentro del género autoficción. Para ello realiza un análisis en el que detecta los momentos en que coincide la identidad del autor con la identidad del narrador y el protagonista, ya sea través de la homonimia o por similitudes entre realidad y ficción. Desde la visión de la autora, el análisis de los elementos autoficcionales le permite justificar la lectura que desata sobre el peso histórico, el vínculo con la guerra civil y la manera en que los individuos vivieron una cruenta realidad en su país. Como puede advertirse, esta propuesta de lectura se aproxima más a intereses de los ámbitos histórico-sociales, pues el propósito de Constaes es hacer énfasis en cómo los textos estudiados funcionan como testimonios de la “generación una y media”, concepto propuesto por Marianne Hirsch para

referir a los ciudadanos que viven un acontecimiento histórico en carne propia, como las dictaduras u otros acontecimientos bélicos, pero desde la inconciencia y falta de juicio a causa de ser infantes en el momento.

Por otro lado, su análisis repara en aspectos literarios como la homonimia entre autor, narrador y personaje; la mezcla entre hechos verídicos y ficticios; las diferencias que presentan los textos con la autobiografía, así como con la ficción; aspectos que se vinculan con la posmemoria desde la voz infantil. Todos ellos permiten reconocer que, efectivamente, Halfon escribe acerca de su identidad y cómo ésta se ve afectada por la manera en que su familia vive la historia de su entorno social que los induce a permanecer inmersos en un exilio constante. El trabajo de Constales, en ese sentido, es un antecedente de lo que se postula en el presente proyecto de investigación, aunque su lectura no repara contundentemente en aspectos literarios.

Constales esclarece que el concepto de posmemoria se ha tratado en diversas ocasiones, principalmente en estudios realizados en América del Norte, para referir a la memoria de los hijos de los sobrevivientes al holocausto. La investigadora vincula este concepto al cuento de Halfon, porque lo considera un ejemplo de memoria infantil de la guerra civil en Guatemala. Principalmente se propone identificar los contextos históricos que vinculan al cuento con el hecho real. No obstante, repara en los instantes que evidencian que la narración se constituye a partir de una memoria infantil. Este aspecto importa para el desarrollo de mi propuesta de lectura para hablar de un mito de la infancia a partir del cual se comienza a configurar una identidad de la no pertenencia. Un acercamiento como el que realiza Constales, a partir de la autoficción, aporta conocimientos cuestionables respecto al acontecimiento histórico que se propone analizar y resulta insuficiente para entender la obra.

Para referir la especificidad de la autoficción, se toma aquí en cuenta lo expuesto por Manuel Alberca, quien apunta que es un concepto que implica un giro inesperado en los mecanismos ficcionales que se sirven de los de la autobiografía para dar como resultado una nueva función representativa. También pone atención en la recepción lectora, pues indica que ocasiona una expectativa alterada. Explica: «En ese dilema se ha de mover el lector de una autoficción: ¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela?». ³¹ Analizar la autoficción requiere de poner atención en las distinciones entre novela y autobiografía, particularmente en la ambigüedad que se traza entre ellas como cualidad sustancial de la autoficción, de lo contrario se caería en un uso impreciso del concepto. Usarlo como “testimonio” de la generación uno y medio atenta así contra la ambigüedad de la autoficción.

Rose Marie Galindo es otra académica que ha estudiado a este autor. Recientemente publicó un artículo en relación con un aspecto que aquí se identifica como esencial para la configuración del yo: el exilio. Galindo lo analiza desde el concepto de escritura nomádica, específicamente en el libro *La pirueta*. Propone: «el sujeto nomádico se caracteriza por una desterritorialización intrínseca y la ausencia de un punto interno de anclaje [...] un aspecto importante de la teoría nomádica tiene que ver con el cruce de fronteras, ese ir “más allá” de las delimitaciones tradicionales, se refieran estas a géneros literarios, identidades sexuales o culturales». ³²

³¹ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 129.

³² Rose Marie Galindo, «La pirueta de Eduardo Halfon como escritura nomádica», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2015, núm. 31, p. 1. En línea: http://istmo.denison.edu/n31/articulos/12_galindo_rose_marie_form.pdf

Postula que Halfon se puede incluir dentro de los autores que desarrollan «literatura del desplazamiento o literaturas nomádicas de América Latina»,³³ siguiendo a Fernando Aínsa, quien expone en su libro *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, a aquellos que practican, «más allá de la adscripción a una literatura nacional, el cruzamiento de géneros, una apertura regida por la curiosidad, y la falta de solemnidad y una intensa vocación transnacional que lo aleja de los debates de las décadas precedentes alrededor de la identidad o el compromiso político».³⁴ En ese sentido, Halfon no repara en las temáticas intrínsecamente culturales que caracterizan a la obra literaria de una nacionalidad, sino en desarrollar un panorama más amplio de temáticas que se enfocan en configurar una identidad que obvia los límites territoriales. Rompe fronteras que delimitan cómo concebirse como individuo, según la visión que ese proyecto de investigación pretende analizar. La problemática que en ese sentido se puede detectar es que el yo que desarrolla Halfon se enfrenta a una duda constante en relación con la pertenencia y con lo que conforma su identidad a causa del desarraigo.

Galindo vincula esta característica con que «el movimiento y el viaje del narrador protagonista y de los personajes dan pie a la escritura»³⁵ de *La pirueta*. Es por ello un libro protagonizado por personajes que viven la acción buscando deshacer límites en busca de nuevos espacios para comprenderse más allá de lo que su identidad nacional implica. Finalmente, diferencia entre los conceptos de viaje sedentario y viaje nomádico. Este último cuenta con las cualidades identificadas anteriormente, mientras que, en el primero, «el viajero

³³ *Ibid.*, p. 2.

³⁴ Cit. en *ibid.*, p. 3.

³⁵ *Ibid.*, p. 5.

se mantiene estático y rígido a pesar de su desplazamiento territorial. No hay movimiento interior ni un llegar a ser distinto porque sus categorías culturales viajan con él».³⁶

En *La pirueta*, el viaje no sólo se lleva a cabo para desplazarse de un lugar a otro, sino para también realizar un viaje interior que lo lleva a desvelar cómo el individuo no se puede regir por la cultura que impone su nacionalidad. Del análisis que realiza Galindo se rescata el discurso que subyace en la narración del viaje: la justificación del error para desarticular al yo que se constituye a partir del sentimiento de pertenencia, de encajar en un modelo predeterminado por otros. La propuesta de Galindo podría acercarse a lo que en este proyecto de investigación se propone enmarcado en el concepto de exilio. Sin embargo, la escritura nomádica y la concepción de exilio, desde la perspectiva que en esta investigación se propone, distan entre sí. El estudio de Galindo hace énfasis en el acto de escritura. Su proceso nomádico, ése en el que se viaja interiormente, se lleva a cabo a través del autor. Es el autor, en el sentido de sujeto real o histórico, quien, al escribir, hace un repaso de su tránsito espacial que lo lleva a reparar en los cambios que su ser presenta luego de ponerse en marcha.

Al proponerse el concepto de exilio en el presente estudio no se pretende hacer énfasis en el problema de autor en el ámbito externo a la obra, sino tomar en cuenta al *ethos* autoral que signa la historia de exilio narrada en los textos de Halfon y cómo esto impacta en el hilo argumental que conecta su proyecto literario. Por eso, para entender el exilio en las ficciones de Halfon se plantea como uno de los elementos que influyen en el planteamiento de la identidad de no pertenencia, que dirige la figuración del yo en su narrativa.

También es pertinente mencionar el trabajo de Matías Barchino, de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien publicó un artículo dedicado específicamente a la estilística de

³⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

Halfon. Él acentúa el concepto de hiperrelato, pues Halfon, más que escribir una gran novela, escribe una suerte de fragmentos autónomos que mantienen vínculos temáticos que los hacen parte de un gran conjunto. Para este propósito, Barchino recurre al concepto de hiperrelato que desarrolla José Antonio Palao Errando y que distingue como: «complejización de las estructuras narrativas, tanto en la plasmación de relatos en que la trama sobredetermina el argumento (la proliferación de narrativas no lineales es su aspecto más llamativo) como en la presentación de universos heterogéneos entre sí en el interior de la ficción».³⁷

Barchino realiza un análisis de cuentos que aparecen en tres libros de autoría de Halfon para identificar las características del hiperrelato que los convierten en una suerte de muñecas que se suman dentro de una figura mayor. Se puede rescatar que allí enuncia a *Mañana nunca lo hablamos* como un ejemplo de fragmentariedad de la memoria que tiende vasos comunicantes con la fragmentariedad de la narración en 10 cuentos que buscan enunciar los primeros 10 años de vida de una primera persona narrativa, fórmula que el crítico suscribe a los géneros autobiográficos. Para profundizar sobre el hiperrelato y conocer las fuentes consultadas al respecto, se recomienda acercarse al artículo de Barchino. Su propuesta de hiperrelato puede tomarse como antecedente del estudio en torno al proyecto literario de Halfon, que las presentes líneas pretenden complementar con el tratamiento de la identidad de no pertenencia que se tiende como puente para enlazar los títulos de este autor.

Finalmente se recupera el artículo «Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon», de María Paz Oliver. El objetivo de ese texto es identificar el fenómeno de caminata urbana en tres novelas latinoamericanas contemporáneas. El aspecto que vincula a sus objetos de estudio es que

³⁷ Jose Antonio Palao Errando, «Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico», *Revista Comunicación*, 2012, núm. 10, p. 104.

narran paseos por ciudades extranjeras y es a través de esta experiencia que reflexionan en torno a sus personas en relación con la memoria familiar, la identidad judía y la migración en constante vínculo con los escenarios turísticos. Así entrelaza estas narraciones para incluirlas dentro de la tradición de la figura del *flâneur*, como una suerte de turista, peregrino o *dandy*, personalidades que hacen del paseo un recorrido introspectivo.

Específicamente el paseo no es un aspecto que interese para los propósitos de mi trabajo, sin embargo, Oliver centra su análisis en otro objeto de estudio que sí compete a esta investigación: la novela *Monasterio*. El paseo que allí se narra lo cataloga como un «peregrinaje involuntario desde Guatemala a Jerusalén».³⁸ Llega a esta reflexión por lo que declaran Ian Reader y Tony Walter en su trabajo *Pilgrimage in Popular Culture*. En relación con ese texto, Oliver apunta: «La idea de peregrinación supone un viaje que no se realiza solamente por un motivo religioso, sino que se puede aplicar a cualquier ámbito secular donde el peregrino, al igual que el turista, sale de lo familiar o de lo cotidiano con el fin de enriquecer en algún sentido su vida, para posteriormente regresar a la rutina diaria».³⁹

Puesto que repara en el peregrinaje como un acto para enriquecer algún sentido de la vida, el texto de Oliver se acerca a la premisa de que la obra de Halfon se caracteriza por tratar al exilio como un elemento en relación con la configuración del yo. La autora entonces concluye que el peregrinaje es: «Una perspectiva autobiográfica para acercarse a lo judío, donde la mirada del caminante se mueve entre la curiosidad distante del turista y la pregunta por una identidad judía que se redescubre a través del viaje».⁴⁰

³⁸ María Paz Oliver, «Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon», *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina*, 2016, núm. 83, p. 27.

³⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

Monasterio es vista así, como un peregrinaje por las calles de Jerusalén en el que Halfon reflexiona en torno al «destino errante de su familia, en el éxodo de sus abuelos paternos a principios de siglo XX desde el Líbano y Egipto, y en la milagrosa huida de su abuelo polaco de Auschwitz».⁴¹ A través del análisis se observa que en el paseo narrado se mezclan las expectativas previas del turista con la carga simbólica que para él supone el viaje a Jerusalén. El sentido de peregrinación que Oliver desarrolla puede relacionarse directamente con el concepto de identidad de la no pertenencia, pues el desplazamiento que la investigadora destaca permite aproximarse al objetivo de desprendimiento de etiquetas sociales (religión, nacionalidad, rol en la familia, profesión, etnia, género, etcétera) en beneficio de desvelar la esencia que configura la identidad individual, a partir de un recorrido que el narrador-personaje realiza hacia el interior.

De los estudios en relación con la obra de Halfon recuperados aquí, destaca el de Sofía Constales, quien da tratamiento a la obra de Halfon como autoficción. Sin embargo, su análisis de elementos autoficcionales es muy escueto y poco sustentado, pues sólo lo realiza como pretexto para justificar que el título del guatemalteco puede tomarse como un testimonio real de acontecimientos históricos. Este proyecto de investigación se propone, en cambio, reparar en las figuraciones del yo para analizar el modo en que Halfon traduce sus ejercicios de memoria en un discurso literario y a qué responde esta modalidad narrativa del yo ficcional.

Los trabajos de Rose Marie Galindo y Matías Barchino ofrecen dos conceptos, el de nomadismo y el de hiperrelato, respectivamente, que pueden enriquecer y expandir esta propuesta de lectura de la obra de Halfon. Directamente, el nomadismo de Galindo puede

⁴¹ *Idem.*

entablar un diálogo y sumarse al concepto de exilio aquí planteado. En cambio, el concepto de peregrino que postula María Paz Oliver está más vinculado con el *flâneur* de Walter Benjamin, y por ello, es un término que alude más a un estado del ser en relación con el espacio, mientras que el nomadismo y el exilio refieren directamente a una suerte de viajero que tiende a transitar no sólo externa, sino además internamente, con el fin de obtener una suerte de revelación para sí y los otros. El hiperrelato se puede tomar como cualidad narrativa que distingue al proyecto literario de Halfon, ya que vincula los universos narrativos de distintos relatos que dialogan entre sí para dar mayor amplitud al mundo literario creado.

Para poder cumplir con los objetivos planteados en este trabajo, seguiré el concepto “figuración del yo” propuesto por José María Pozuelo Yvancos, el cual me permitirá desentrañar la identidad de no pertenencia que se identifica en la obra de Halfon. La definición y la justificación para el uso de este concepto las presento a continuación.

1.4 UN NUEVO ENFOQUE A PARTIR DE LA FIGURACIÓN DEL YO

La figuración del yo postulada por el investigador y académico español viene de una tradición dentro de los estudios filosóficos y literarios. Indica que se trata de una composición o figuras que recuerdan lo conocido y terminan por sustituirlo. Para llevar a cabo una figuración del yo se toman elementos del mundo factual y se reemplazan en un universo ficcional, donde cobran nuevas características. En esta sustitución, cabe remarcar, no es trascendente el grado de imitación, es decir, qué tan fiel es a lo verídico sino, más bien, la intencionalidad por la que yace presente ese yo.

En el marco del estudio de la obra de Javier Marías y Enrique Vila Matas, Pozuelo Yvancos propone el concepto de “figuraciones del yo” para no recurrir al de autoficción que tantas veces ha sido usado y abusado, dada la amplitud de casos narrativos a los que se ha pretendido aplicar el término.⁴² Pozuelo dista de la autoficción porque le interesa reparar en la particularidad pensante de la voz narrativa, a la cual distingue como una que: «no permita fácilmente el deslinde entre la historia narrada y la reflexión o pensamiento inserto a propósito de ella».⁴³ Con esto marca la distinción que existe con la autoficción, que principalmente se centra en comprender los puntos de contacto entre la identidad narrativa y la identidad autoral. Por el contrario, la figuración del yo pretende entender cuál es el vínculo que entrelaza la experiencia narrativa con el propósito reflexivo que en ella se encuentra. Ese vínculo es justamente la identidad del yo que es imaginada, fantaseada, que en comparación con el yo autoficcional no se plantea desde una suerte de lazo externo a la enunciación (desde la anécdota verídica y cotejable), sino desde uno interno, de pensamiento y comprensión subjetiva de la experiencia narrada.

Pozuelo parte de que, para entender el desarrollo de la teoría literaria en el siglo XX y XXI, se debe reparar en la tendencia a recuperar conceptos, términos o autores que se habían olvidado con el paso del tiempo. Varios de estos casos han sido retomados tras muchos años de haber realizado su propuesta y así es que se vuelven vigentes en la discusión. Sin embargo, dicha tendencia puede generar anacronías en el entendimiento de la teoría literaria que provocan alteraciones en su carácter. Ejemplo de esta situación es la autoficción,

⁴² Bajo la autoficción se han llevado a cabo análisis de diversos tipos de textos literarios, cuando el origen del concepto pretendió nombrar justamente un estilo de novela en particular. Pozuelo anota que la crítica no pone atención en la tesitura y por igual se conciben como autoficciones lo que formalmente se identifica como autobiografías o novelas clasificadas de posmodernas. A ello se pueden sumar novelas autobiográficas o novelas históricas que se han querido estudiar bajo este concepto.

⁴³ José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, p. 35.

término que surge en 1977, cuando Serge Doubrovsky lo acuña para explicar su novela *Fils*, pero que actualmente se aplica para hablar indistintamente de diversos géneros, así como para discutir sobre la crisis del sujeto en la literatura, incluso de lo que es verdadero y falso en una ficción.

A Pozuelo le interesa volver al origen para acabar con esa sobreexplotación del concepto. Dubrovsky, apunta Pozuelo, postula el quiebre «de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella».⁴⁴ Se debe tomar en cuenta que la postulación de la autoficción busca rellenar la casilla en blanco que aparece en *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, en la que debería figurar el tipo de novelas en el que la identidad del autor coincide con la del personaje y la del narrador. Dicha problemática está inmersa en otra discusión mayor, que es la crisis del personaje como entidad narrativa, postulada por los miembros de la *Nouveau Roman*. Entre estos dos antecedentes surge la autobiografía de Roland Barthes, maestro de Dubrovsky, que resulta ser el tercer contexto para entender el origen de la autoficción porque, publicada dos años antes que *Fils*, se conforma por fragmentos que imposibilitan someter al individuo autobiográfico a una conclusión de su historia, oponiéndose a la narratividad y a la unidad del yo autor:

En su autobiografía titulada *Roland Barthes par Roland Barthes* [...] había realizado lo que la novela autobiográfica de Doubrovsky convertiría luego en programa, según hemos visto: la fragmentación del sujeto. Puesto que la autobiografía de Barthes se resuelve en fragmentos discontinuos [...] y reforzándolo con la resistencia a una narratividad que sometiera la propia historia de individuo a un destino.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 14-15.

Los tres fenómenos anteriores se suscitaron en un espacio y un tiempo específicos: el París de 1970, aunque forman parte de la problematización de la identidad autoral vertida en la ficción, que hoy en día sigue generando inquietudes y estudios al respecto. Teniendo esto en cuenta se puede afirmar que la autoficción responde específicamente a las discusiones que allí y en aquel entonces importaban. Por lo tanto, su uso en otros contextos y para otros autores con cualidades distintas, termina por afectar su propósito y el distintivo bajo el cual fue creada. Con ello no se pretende afirmar que los estudios actuales en torno a la autoficción son anacrónicos, sino que, al querer encasillar a todas las narraciones con cualidades similares a las de la autoficción se atenta contra el registro autoral y los matices con los que cada texto es escrito. La autoficción se refiere en específico a los textos que presentan un pacto nominal entre las identidades del narrador, el personaje y el autor, como la autobiografía, pero con la diferencia de que no se apegan al relato real de la vida del autor, pues también pueden valerse de elementos ficticios.

Manuel Alberca señala que la autoficción responde a una tendencia de la época de su creación, principalmente de los medios de comunicación y la industria del espectáculo, en la cual no hay cabida para el ocultamiento y se recurre a la realidad, a la transparencia de los individuos como regla en las producciones de esta índole. Esta perspectiva creadora permite entender las múltiples cualidades en la personalidad de un individuo. Y en algunas ocasiones, añade Alberca, los diarios íntimos, las autobiografías o las memorias, por el contrario, buscan aferrarse a una sola faceta de la personalidad de los autores, «para evitar los perfiles más comprometedores y refugiarse en difuminados dibujos mediante olvidos complacientes».⁴⁶

⁴⁶ Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 20.

Por su parte, Pozuelo, al repasar el origen de la autoficción, busca enfatizar la relación implícita entre autoficcionalidad y dato biográfico. Por ello la crítica se ha decantado por considerar que la representación de un yo personal sólo se puede asimilar a través del conocimiento de un fondo autobiográfico. Bajo este entendido, el problema de la autoficción se ha querido resolver trazando los paralelismos entre vida y obra, cuando la discusión es mucho más vasta.

Manuel Alberca afirma que la autoficción se funda dentro de las problematizaciones en torno al autor, su pretendida muerte, la exaltación que tuvo y la intención de minimizar el significado de su figura en el hecho literario. Además, se fundamenta en el reconocimiento de la identidad nominal compartida por autor, narrador y personaje del relato, mas aclara que el concepto de identidad no debe ser comprendido como la esencia del ser, sino «un hecho aprensible [sic] directamente en el enunciado».⁴⁷ De esta manera, se detecta una correspondencia entre los planos del enunciado y la enunciación, entre el sujeto autor y el personaje protagonista, siempre como consecuencia de la transfiguración literaria. Propone, para su utilidad y valor acertados, que se limite su uso sólo a novelas que textualmente presentan una apariencia autobiográfica sustentada en el pacto nominal. Por ello arroja como definición que la autoficción «es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor».⁴⁸

Cuando se busca la referencialidad autobiográfica en la autoficción se olvida la cualidad de la palabra imaginaria, se está dejando de lado su esencia imaginada, algo que, por el contrario, la figuración del yo recupera. La autoficción es vista bajo una cuestión de referencialidad y eso reduce sobremanera las posibilidades de la representación de un yo en

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

la literatura. La figuración del yo, de acuerdo con Pozuelo, «no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta».⁴⁹

Dichas figuraciones, en el ámbito literario-filosófico, pueden introducirse en la ficción por medio de la imaginación y la fantasía. Los acontecimientos se forman en la imaginación o transitan por ella hasta ser modificados. Por lo tanto, y a diferencia de la autoficción, se puede prescindir de sus similitudes con la realidad; su importancia no recae en cuáles son los puntos de realidad y ficción en que se bifurcan o intersectan. La figuración es, teniendo en cuenta la tradición onomasiológica que rescata Pozuelo, «la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal».⁵⁰

La referencialidad es un recurso retórico. No por ello se reduce su importancia, pues el hecho de insertar la experiencia de vida dentro de la figuración ficcional tiene una intención. Sin embargo, ésta se subordina al propósito del discurso literario. Por ello resulta más pertinente recurrir a las figuraciones del yo, y no a la autoficción, si se tiene el propósito de conocer el planteamiento de identidad configurada en la obra literaria de Eduardo Halfon, y sobre todo, si se propone reconocer ésta como elemento temático que le da unidad a todo el proyecto literario del autor, pues un análisis de las figuraciones del yo profundiza en el proceso reflexivo, tomando en cuenta los elementos referenciales (pues forman parte de la configuración del yo), pero sin volverlos aspecto medular del análisis.

⁴⁹ Pozuelo, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23.

El concepto de “figuraciones del yo” analiza las formas de la voz narrativa de un yo distintas a la referencialidad existencial. Al proponerlo, Pozuelo escoge estratégicamente el concepto de figuración. Toma en cuenta su uso popular contemporáneo, pues aún mantiene evidencias de su significado de origen. El sentido de lo figurado es similar a lo imaginado, por lo que se entiende que al figurarse algo pasó por un proceso de especulación; se fantasea con que las cosas son de cierto modo, sin reparar en lo cierto. Se vincula con lo imaginario y por lo tanto se entiende como la representación de algo que, sin serlo, lo suplanta. Por ello su hábitat natural es la ficción.

No se trata de una suerte de oposición; la figuración del yo no es lo contrario a la autoficción. Simplemente se diferencian, son dos puntos de análisis distintos que se centran en reconocer al sujeto que se configura en los fenómenos literarios. La figuración del yo, más que detenerse en los rasgos referenciales, pone atención en la voz narrativa personal, que a su vez remite a la voz de quien escribe, pero sin constituirse a partir de la vivencia concreta. Pozuelo denomina esa cualidad voz reflexiva: cercana a la narración del ensayo, pero sin responsabilidad testimonial.

Justo como Montaigne genera sus ensayos, la cualidad reflexiva de las figuraciones del yo termina por convertirse en experiencia narrativa y discursiva a la par. Es una característica intrínseca al narrador en las figuraciones del yo, por eso también se reconoce como voz narrativa. No permite el deslinde entre historia narrada y reflexión a propósito de ella; trasciende lo vivencial, profundiza en el trasfondo de la narración, lo trascendental, y se distingue de la voz en el ensayo por su cualidad de figurada. La particularidad que separa al yo figurado del ensayo, en consideración de Pozuelo, es que: «El ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor, lo que sí permite el yo personal

figurado como voz narrativa⁵¹ en las novelas, que son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario». ⁵²

El propósito de las figuraciones del yo, entonces, no es delimitar al sujeto a una ambigüedad oscilante entre realidad y ficción —aspecto nodal a la reflexión autoficcional—, sino ampliar su horizonte de sentido, entender de dónde proviene la intención de que haga presencia el yo en la literatura. Retomando el proyecto literario de Halfon, en éste se pueden encontrar similitudes entre la biografía del autor y la historia de vida de su narrador protagonista intradieético, como las que han sido mencionadas. No obstante, la cualidad de este proyecto es que no narra esas similitudes con la sola intención de configurar un universo autobiográfico donde las lagunas de esta historia son resueltas a través de la ficción, o cualquier otro propósito con el que se plantea un discurso autoficcional.⁵³ Los retazos de vida que van trazando la identidad ficcional de este proyecto se valen de la figura del autor para desarrollar un postulado en torno a la configuración de la identidad de un individuo contemporáneo, en relación con la manera en que el sujeto narrativo va planteándose su propia identidad. Es decir, se desborda del hecho anecdótico para plantear un acontecimiento personal que se vuelve universal.

Ya que la figuración del yo en la que se detecta una identidad de no pertenencia transita por toda la obra del guatemalteco, como se intentó demostrar anteriormente,

⁵¹ Debido al tratamiento teórico que realiza Pozuelo, en el análisis de la obra de Eduardo Halfon que se realizará en esta investigación se harán las siguientes distinciones conceptuales: se identificará como ‘figuración del yo’ a la acción de constituir un yo en la ficción; como ‘yo figurado’ a la entidad del yo que realiza acciones dentro de la narración y que comparte identidad nominal con el autor; como ‘voz narrativa’ a la huella discursiva del yo figurado en la narración, y como ‘yo infante’ al yo figurado particularmente en la etapa de infancia. Es por ello que, con fines de matizar el ejercicio de figuración del yo, no se recurrirá a los conceptos narratológicos de ‘personaje principal’ o ‘narrador’ a lo largo del análisis.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ Como indica Manuel Alberca, la recepción lectora de su ambigüedad entre realidad y ficción implica que: «la autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo novela o una pseudo autobiografía» (*op. cit.*, p. 128).

resultaría muy exhaustivo analizarla en cada uno de los títulos que conforman su proyecto literario. Por ello aquí sólo se analizarán dos obras, seleccionadas específicamente porque en ellas recaen dos momentos clave para entender la configuración de la identidad referida, por su repercusión y eco en los demás títulos publicados por el autor. *Mañana nunca lo hablamos* y *Monasterio* no sólo funcionan como ejemplos de reflexión sobre la identidad a partir de una circunstancia en la que el individuo se desprende física e ideológicamente del territorio y la familia, a pesar de mantenerse emocionalmente atado a ellos, sino que marcan el momento de la configuración del exilio como mito del origen (*Mañana nunca lo hablamos*) que decanta en la identidad de la no pertenencia (*Monasterio*).

CAPÍTULO II.

ESCUCHAR LA INFANCIA A TRAVÉS DE LA VOZ NARRATIVA

Me interesa el momento en que abandonamos la infancia, cuando dejamos de ver el mundo como niños y nos despertamos a la realidad cruel de los adultos.

EDUARDO HALFON

Como se refirió en el capítulo anterior, el camino teórico trazado por la figuración del yo permite aproximarse a la cualidad reflexiva que subyace en la discursividad de una personalidad ficcionalizada. Dicha cualidad no se logra identificar desde un análisis autoficcional, ya que éste enfatiza los elementos en los que se reconoce la transgresión a los límites de la ficción y la autobiografía. De hecho, el mismo Pozuelo Yvancos refiere que este aspecto es más posible reconocerlo dentro del ensayo, principalmente por su «capacidad de hacer vivencia de la contemplación de los objetos, de convertir esa mirada y el acto que la ejecuta en la principal dimensión de su forma».⁵⁴ Es decir, es una facultad del relato que obvia la referencialidad del sujeto para poner mayor atención en la reflexión generada a partir de la perspectiva del yo inmersa en los acontecimientos que lo conforman.⁵⁵

En su estudio en torno a las figuraciones del yo, José María Pozuelo Yvancos realiza un primer análisis de la obra de Javier Marías, en específico de tres novelas que, de acuerdo con el crítico, pertenecen a un ciclo caracterizado por contar con la cualidad reflexiva que identifica en la voz narrativa, la cual trata aspectos vivenciales del autor. Esa voz concentra las cualidades que permiten reconocer que se está frente a una figuración del yo. Como parte del análisis de la voz, principalmente en la novela *Negra espalda del tiempo* (1998), Pozuelo aborda la dialéctica entre ficción y realidad y puntualiza que se puede reparar en distintas propiedades detectadas en el discurso, como la identificación de las fronteras entre historia y literatura, entre lo figurado y lo real, y cómo se infringen en la narración; los personajes fuera

⁵⁴ José María Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, p. 34.

⁵⁵ El paralelismo con la propiedad del ensayo lo plantea Pozuelo Yvancos como ejemplo de una voz familiar, similar a la que detecta en las figuraciones del yo. Sin embargo, postula que entre ellas existen particularidades que las diferencian y que vinculan directamente a la figuración con un plano narrativo ficcional. La principal diferencia entre ambos casos resulta ser la capacidad de ficcionalización. Mientras el ensayo se resiste a disociar la enunciación del autor, el yo figurado como voz narrativa es necesariamente imaginado, a pesar de la referencialidad a la que recurre para generar una ficción que evoca a la realidad del autor.

de la ficción o su variante contraria, la de los personajes históricos dentro de la ficción, y cómo suelen confundirse unos casos con otros al momento de la lectura. No obstante, todos esos aspectos los apunta como una posibilidad complementaria. Al centrarse en la cualidad reflexiva, propone reconocer a ese yo como uno que «ni puede ni debe decidirse como autobiográfico. Sostiene la imaginación (*figuración* me gustaría llamarla) de una forma de tratamiento de un material vital que en absoluto debe dejarse tratar como testimonio y que quiere entrar de lleno en la categoría de la invención».⁵⁶

Similar al caso de Marías es el de Eduardo Halfon. Ciertos estudios, como el citado previamente de Constaes, evidencian que la lectura que se ha dado a *Mañana nunca lo hablamos* del guatemalteco se detiene en la relación entre vida y obra del autor, es decir, el yo ficcional y las coincidencias con los aspectos biográficos del autor, incluso con el momento histórico en el que se desarrolla la dimensión temporal y espacial de la narración (la Guatemala inmersa en guerra civil). Sin embargo, y al igual que Javier Marías,⁵⁷ Halfon se ha empeñado en evidenciar que dejar la lectura en ese plano sería atentar contra las posibilidades de interpretación de la historia: «Mi biografía es un telón de fondo. Yo pongo, digamos, la escenografía [...] Todos los elementos del escenario se corresponden con mi vida, pero el drama que sucede entre ellos, la historia que escribo ya no lo es. Ya es otra cosa. Es algo creado, es artificial. Es ficción».⁵⁸ Parte de ese simulacro teatral consiste en insertar

⁵⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁷ Como parte de su análisis, Pozuelo retoma algunas declaraciones hechas por Javier Marías donde evidencia su rechazo por una lectura testimonial, pues considera que la experiencia se construye por más factores aparte de la vivencia: «cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado, no elegimos o no alcanzamos de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse [...] Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que cuenta eso» (Javier Marías cit. por Pozuelo Yvancos, *ibid.*, p. 78).

⁵⁸ Alberto Gordo, «Eduardo Halfon: ‘Si la literatura es mi casa, entonces yo estoy alquilado’», *El Cultural*, 28 de abril del 2017. En línea: <https://elcultural.com/revista/letras/Eduardo-Halfon-Si-la-literatura-es-mi-casa-entonces-yo-estoy-alquilado/39532>.

en el centro del entarimado a un Eduardo Halfon, pero no a sí mismo, sino a una variación de sí representada a través de un yo figurado. No obstante, es importante mencionar un matiz que diferencia la cualidad reflexiva del yo figurado entre este par de autores. A diferencia de Marías, el contenido reflexivo en la obra de Halfon se plantea dentro de lo anecdótico y forma parte de la narración, no se distingue del relato por medio de una diferenciación discursiva, es decir, el narrador no discurre en tono ensayístico respecto a algunos de los temas esenciales sobre los que pretende hablar. Los acontecimientos por sí mismos funcionan como ejemplos que evidencian la intención que Pozuelo reconoce en aquello que llama cualidad reflexiva. Es en ese sentido que la repetición en la obra del guatemalteco condensa las temáticas sobre las que se vierte la identidad del yo figurado. También destacan los finales inconclusos y los silencios en el trabajo de Halfon, pues todo aquello que no se nombra explícitamente permite que el lector participe del proceso reflexivo.

Continuando con el estudio de Pozuelo, éste afirma que el yo figurado de Marías se implica dentro del medio novelístico, en el acto de relatar lo que el mismo Marías reconoce como una labor imposible, principalmente cuando se narran verdades factuales, hechos realmente acontecidos. Al momento de plantear en palabras lo acaecido, según expuso en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*, se entra en un proceso de suplantación en el que interviene la ficcionalización. Cuando un sujeto relata, obligatoriamente le da a la historia un principio y un final, que no son sino simple subjetividad otorgada por la perspectiva del que narra. Dado que se parte de una perspectiva, habrá subjetividad, aunado a una carencia de totalidad, pues nunca se podrá relatar cada aspecto del acontecimiento. Es bajo este entendimiento que se desvela una virtud en la labor del que ofrece un relato

figurado: «ese novelista que inventa es el único facultado para contar cabalmente [...] Necesitamos saber algo enteramente de vez en cuando, para fijarlo en la memoria sin peligro de rectificación».⁵⁹

Pozuelo suma a ese entendimiento de que ficcionalizar es un «modo de universalizar, disfrazarse, inventar, proyectar hacia un mundo posible, y compartido, aquello que cuenta».⁶⁰ El yo que se construye como consecuencia de la figuración tiene una cualidad ajena al yo autobiográfico o autoficcional. Se trata de «un yo *reflexivo* que es al mismo tiempo *pensante* y *narrante*».⁶¹ Bajo esa obra ficcional se edifica un yo con una vivencia que funciona como piedra angular y no sólo responde al propósito de narrar lo acaecido, sino de reflexionar también en torno a ello.

En el caso de Javier Marías, éste lleva a cabo un trabajo de figuración que no sólo se limita al yo; incluso la alteridad es figurada. En libros como *Negra espalda del tiempo, Tu rostro mañana* (2002) o *Todas las almas* (1989) sus familiares aparecen para convivir con personalidades de ficción, o incluso personajes creados por el autor, a pesar de contar con un nombre ficticio, representan personas reales. Estas revelaciones las ha hecho el mismo Marías en artículos, seminarios y diversos textos de su autoría que, aun sin ser ficción, se suman a su proyecto literario.⁶²

⁵⁹ Javier Marías, *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*, Real Academia Española, Madrid, 2008, p. 37.

⁶⁰ Pozuelo, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹ *Idem.*

⁶² Las prácticas de figuración del madrileño se extienden incluso a títulos como *Vidas escritas* (2007), donde no se detiene a relatar historias en las que él se ve involucrado, sino aquellas vividas por escritores, las cuales resignifica por medio de la ficción. En la introducción que acompaña al libro, donde comparte el propósito que lo motivó a escribirlo, expone: «La idea era, en suma, tratar a esos literatos conocidos de todos como a personajes de ficción, que probablemente es la manera, por otro lado, en que todos los escritores desean íntimamente verse tratados, con independencia de su celebridad u olvido» (Javier Marías, *Vidas escritas*, Debolsillo, Barcelona, 2007, p. 14).

Así, lo que logra hacer mediante la figuración es extraer la etiqueta de autor y mostrar la identidad del sujeto más humana. Paradójicamente, es en la ficción que reconocemos a un William Faulkner (uno de los

A diferencia de Marías, que presta atención no sólo al yo, sino al otro, figurándolo por igual o cediéndole la voz mediante el diálogo —lo cual permite que la cualidad reflexiva se extienda a otros personajes—, Eduardo Halfon atiende esencialmente a la voz narrativa para llevar a cabo en ella el proceso reflexivo. La voz narrativa característica del proyecto de Halfon se encuentra en una focalización interna fija, condición mediante la cual «el narrador restringe su libertad con el objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural». ⁶³ Al seleccionar esta focalización como modelo narrativo imperante en su obra, el universo narrativo se descubre únicamente por medio de la perspectiva del narrador que, resulta importante recordar, corresponde a la del protagonista que a su vez se identifica bajo

autores que aborda en el libro) fuera de la leyenda de ser un autor entregado a la escritura, incluso en las situaciones más precarias a las que se sometía en su trabajo como minero, y lo observamos desatento, ignorando a los clientes que llegaban a pedir su servicio como encargado de la oficina de correos: «A Faulkner no le gustaba que le interrumpieran la lectura, y la venta de sellos decayó alarmantemente: a modo de explicación, Faulkner dijo a su familia que no estaba dispuesto a levantarse continuamente para atender a la ventanilla y mostrarse agradecido con cualquier hijo de perra que tuviera dos centavos para comprar un sello» (*ibid.*, p. 26). Con esta figuración del otro, de William Faulkner, pasa a la posteridad el sujeto y no el autor, aquel que tiene arranques coléricos en el trabajo, como los puede tener cualquier otro individuo.

Con el eco de lo planteado en el discurso de ingreso a la RAE y luego de analizar la figuración del yo en el proyecto literario de este autor, Pozuelo Yvancos amplía la perspectiva de trascendencia que tiene el yo figurado y reconoce en la voz que persigue a lo largo de su análisis que «las ficciones nos son de todo punto necesarias precisamente porque cayó en el olvido o en el silencio lo más de cuanto ha ocurrido, y porque incluso los hechos, haciéndose ficciones, logran memorabilidad más alta que la propia vida» (Pozuelo, *op. cit.*, p. 109). Así tendríamos que, en el caso de *Vidas escritas*, por continuar con el ejemplo, se saca del olvido al yo, ese individuo cotidiano que existe detrás de la figura de autor, y lo hace igualmente memorable para los lectores e inmortaliza un significado universal que aporta a su historia de vida.

⁶³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, UNAM/Siglo XXI, México, 2014, p. 99. A pesar de que Pimentel parte principalmente de la teoría propuesta por Gérard Genette, problematiza con mayor profundidad el fenómeno narrativo de la perspectiva. Destaca que Genette revolucionó al plantear que la voz narrativa y la perspectiva del relato no tienen por qué estar emparentadas necesariamente, pese a su afinidad. No obstante, añade que esta consideración se restringe a la vinculación que se da entre historia y discurso narrativo, por lo que la perspectiva recaería sólo en el narrador, y no todos los casos responden a este principio. Haciendo un parangón entre las obras de Javier Marías y Eduardo Halfon como ejemplo, se podría reconocer que la perspectiva en el primero oscila entre la del narrador y los personajes, mientras que en el segundo la perspectiva se centra en el narrador, y desde su perspectiva afectiva, ideológica y ética opera la intervención de los personajes, incluso el plano de las acciones. Respecto a los puntos de vista, Pimentel aclara: «La orientación temática de los distintos planos en los que se puede articular una perspectiva nos señala ya una postura frente al mundo, un *punto de vista*, término este último con el que habremos de designar los diversos planos que expresan, diversifican y matizan esa perspectiva orientada que es la perspectiva narrativa como noción general» (*ibid.*, p. 97).

el mismo nombre del autor. Es la voz del yo figurado en un pacto nominal la que recupera las anécdotas vivenciales que darán origen al relato y las acota, para que terminen obteniendo un sentido reflexivo orientado hacia sí mismo y hacia el eco que tendrán en su identidad.

Mas, no se debe olvidar que la voz narrativa no opera por sí sola. En este caso particular, se vale del espacio, el tiempo, la intervención de los personajes y los demás elementos narrativos para construirse y construir a su vez el sentido del relato. Incluso las acciones están supeditadas a la voz narrativa. Tomando en cuenta que Pimentel apunta en *El relato en perspectiva* que «el solo movimiento [físico], entonces, no puede ser considerado acción si no entra en relaciones del tipo lógico con otros incidentes o movimientos, de tal manera que la cadena tenga una orientación, y, por lo tanto, un significado»,⁶⁴ se puede reconocer que la voz del narrador es la que genera la relación de las acciones y, por ello, es la que orienta el significado de la narración. En cada uno de los textos que conforman el proyecto literario de Eduardo Halfon se puede reconocer esta focalización interna fija, mediante la cual se va revelando la historia de vida de un yo que, desde su propia voz, rememora lo que ha sido significativo para reconocerse y definir su identidad.

La cualidad reflexiva se encuentra vinculada con la focalización y hace que se dirija hacia su relato de vida, por lo que una línea de tiempo permitiría reconocer el camino hacia el que decanta la figuración del yo. Pero, al igual que los recuerdos, que suelen ser fragmentarios, los relatos de este proyecto no tienen una lógica de continuidad, al menos no desde el orden de sus publicaciones. Cada título se centra en una anécdota, o en un eje temático específico. Algunos casos particulares, como los cuentos que se reúnen en *El boxeador polaco*, parecen no tener una relación semántica precisa, salvo las referencias sobre

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

su familia que ocasionalmente realiza esa voz narrativa que se ha identificado como constante. Pese a ello, y bajo el entendido de que es el mismo yo figurado presente en diversos títulos (mediante las evidencias del pacto nominal que se expuso anteriormente), se puede considerar que existen pistas de un orden cronológico de las acciones que dan sentido a las narraciones, sustentado en la historia de vida del yo que presenta paralelismos con el autor.

Resultaría imposible, sin embargo, identificar si el encuentro con Milan, que es el argumento principal de *La pirueta*, sucedió antes o después de los años en que el yo figurado de *El boxeador polaco* laboró como catedrático en Guatemala. Es decir, no se podría delimitar un orden de sucesión entre los libros. No obstante, existe una diferenciación medular en las narraciones de su proyecto literario, y ésta se da entre los relatos en torno a la etapa de infancia y los de madurez. Con ello se permite reconocer que las anécdotas de la infancia, por lógica temporal, acontecieron previamente a las demás, y dicha etapa se reconoce como el momento en que se funda y condiciona la identidad que se perfila en el yo figurado dentro del proyecto literario. Para el propósito de este análisis, se retoma *Mañana nunca lo hablamos* para reconocer el origen de la identidad del yo figurado, desde la infancia, que subyace en la focalización de esta novela perteneciente a la obra de Eduardo Halfon.⁶⁵

⁶⁵ Hasta el momento de la realización de este trabajo de investigación, *Mañana nunca lo hablamos* es el único título centrado en los años de infancia de la voz narrativa. No obstante, el tema continuará recurrente en la producción literaria del guatemalteco. A mediados del 2017 se anunció el lanzamiento de *Duelo*, novela en la que «La remota muerte del hermano del padre despierta también consideraciones sobre la fraternidad, y el autor aprovecha entonces para resolver cuentas pendientes con su propio hermano pequeño, del que no sabíamos nada desde *Mañana nunca lo hablamos*. Y con las consabidas digresiones sobre sus dos abuelos (el libanés y el polaco) y los ‘recordatorios’ de sucesos en otras páginas se va trazando un nuevo eslabón de esta cadena previsiblemente infinita, una especie de saga entrecortada y muy parcial en la que se mezcla realidad y ficción» (Juan Marqués, «Fragmentos de un puzle familiar», *ABC Cultural*, 16 de septiembre del 2017, núm. 1295, p. 9).

2.1 ORIGEN E INFANCIA

Para comprender la configuración literaria en *Mañana nunca lo hablamos* se debe tener en cuenta que pertenece a los títulos de Eduardo Halfon en los que no se da un pacto nominal directo. El protagonista y narrador a lo largo de todo el libro no se identifica con un nombre o seudónimo, por ello no hay un elemento en el discurso que lo reconozca como una extensión de la identidad del autor. Sin embargo, cuenta con un elemento paratextual que sí entabla el vínculo nominal. En la cuarta de forros de la primera (y hasta el momento única) edición de este título se incluye un fragmento del texto de «La memoria infantil», el cual se publicó en su totalidad un mes después del lanzamiento de *Mañana nunca lo hablamos* en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ese fragmento, firmado por el autor, expone que el libro se conforma de sus narrativas de infancia. Además, incluirlo en la cuarta de forros permite entablar un diálogo directo entre el libro y el texto que se compone de una serie de notas sobre los detonantes de cada uno de los relatos incluidos en el libro, en las que también comparte aspectos íntimos que revelan la relación entre los relatos del libro y su historia de vida personal.

En los diez relatos de *Mañana nunca lo hablamos* se desarrolla una serie de dudas y temáticas que empecinadamente vuelven a motivar la escritura de Eduardo Halfon. La familia, los recuerdos, el exilio territorial y el destierro de la inocencia preconfiguran la identidad a partir de los relatos que remontan a las memorias de infancia. Consciente de la connotación que tenían sus textos sobre la infancia dentro de su escritura, el autor apuntó: «A veces pienso que por eso escribo [...] Para volver sobre mis pasos de niño y caminar nuevamente en aquellos pórticos y quizás así, ahora, en un puñado de páginas, y a través del

prisma nebuloso de la memoria y la ficción, recuperar destellos de un paraíso perdido».⁶⁶ La infancia se vuelve, en su obra literaria, el estadio ideal del yo, y *Mañana nunca lo hablamos* funge como una suerte de testimonio de ese proceso de destierro del paraíso desde el primer cuento que abre el libro: «El baile de la marea».

Inicia este memorial de la infancia con una anécdota del yo figurado acerca de su padre. Recuerda una ocasión en la que parten juntos al mar. Su padre le cuenta que justo a la misma edad que él tiene en ese momento, se ahogó en el mar en el que se encuentran parados, entre Zipicate y la playa de Iztapa, en Guatemala: «me estremeció comprender que mi padre había tenido entonces mi misma edad antes de que un soldado naval norteamericano [...] lo sacara del mar y le devolviera la vida».⁶⁷

La voz narrativa describe las emociones que sintió cuando pequeño, al descubrir que su padre había muerto por un momento, pero evidencia que el sentido de sus emociones lo otorga el yo maduro del presente de la enunciación: «Sentí algo en el vientre que hoy, ahora, describiría como miedo» (p.16). Al igual que el significado de las emociones, que está filtrado por la perspectiva del yo maduro, las reflexiones provienen de un yo consciente del significado de la anécdota en su presente, pues entiende que, de haber muerto su padre de niño, el sujeto que es no sería: «Quería preguntarle cosas a mi padre [...] Preguntarle quién hubiera sido mi padre si él hubiese muerto aquella tarde en el mar. Quería preguntarle a mi padre quién sería yo sin mi padre» (p. 18). El yo adulto, es decir, la voz narrativa, focaliza en los recuerdos de infancia como un ejercicio para la búsqueda y fundación de un espacio de connotación mítica y poética del origen.

⁶⁶ Halfon, «La memoria infantil», *Cuadernos hispanoamericanos*, 2011, núm. 731, p. 21.

⁶⁷ Halfon, *Mañana nunca lo hablamos*, Pre-Textos, Valencia, 2011, p. 16. Todas las citas al libro corresponden a esta edición, por lo que a partir de esta referencia sólo se anotará en el cuerpo del texto la página a la que corresponde cada cita.

La recuperación de este primer recuerdo de la infancia funciona en el libro como clave para el desarrollo de la problematización que estará presente en todos los demás relatos: el proceso de la pérdida de la infancia como estado paradisiaco del ser (porque en ella no hay cuestionamientos respecto a la naturaleza de la realidad o de la constitución del sujeto), y el inicio de la adquisición de consciencia del mundo y de sí mismo. La infancia se figura en el libro como estado previo a las dudas que sumergen al sujeto en un constante cuestionamiento respecto de sí, de los otros y de su realidad, que lo perfilan en la búsqueda de comprensión de su condición en el mundo.

A partir del cuestionamiento inicial, planteado en «El baile de la marea», que surge de la anécdota del padre, ese recuerdo se convierte en el instante en que el yo se vuelve consciente del peso que tiene la existencia de su padre para su identidad, de la trascendencia de la vida de uno en el otro. En esa duda se perfila el camino reflexivo que traza la voz narrativa en torno a la conformación de su identidad a partir de la familia, representada por la figura paterna, a la vez que de ella surge una problematización.

El verbo “querer”, que yace en la duda planteada por la voz narrativa al final del relato, aparece conjugado en pretérito imperfecto de la primera persona, por lo que se entiende que es un deseo frustrado, que no se llevó a cabo, por lo tanto, no obtiene una respuesta concreta que le permita desprenderse del temor ocasionado por el conocimiento de la supuesta muerte del padre, y lo que ésta hubiera ocasionado en su propia existencia. Se trata de un instante que quedó marcado por el silencio; en cambio, al rememorarse, el silencio es colmado por la voz narrativa con las dudas que quedaron sin respuesta. Al recuperar la anécdota y reconfigurarla como un relato ficcional se tiñe la historia con un sentido atribuido sobre cómo en la infancia irrumpen momentos que alejan al niño de la inocencia y lo acercan a dudas que no hallan respuesta y que, a través del filtro reflexivo de la voz madura, se

traducen en una consciencia de su entorno que le permite narrar e identificar los elementos que propiciaron y forjaron la identidad del yo.

El concepto de infancia como mito de origen en la obra de este autor obtiene un peso simbólico mayor si se repara en el valor de signo que tiene la infancia a lo largo de toda una tradición literaria. Se puede reconocer que la infancia y la literatura se vinculan, tanto estructural como temáticamente,⁶⁸ si se toma en cuenta que ésta última ha tenido como uno de sus principios «la capacidad para constituirse en ejercicio identitario, esto es, para dar lugar a un entramado discursivo que tiene una de sus funciones en la conformación de identidades de distinto tipo».⁶⁹ Como parte de ese propósito, la infancia se emplea como umbral o estado primigenio de las identidades.

Fernando Cabo encuentra los primeros ecos de esta función dentro de la tradición hispánica en el *Lazarillo de Tormes*, que sirve a su vez como ejemplo canónico de la recuperación de la infancia como incidencia en el relato biográfico del héroe. La etapa infantil del lazarillo, aunque breve, juega un papel primordial en su identidad, pues en ella acontecen eventos en torno a su familia que van trazando el porvenir del adulto. En casos como el de *Lazarillo de Tormes* se reconoce que «la infancia se entiende como una etapa de la vida que debe ser integrada en la experiencia personal y cuya recuperación, o mucho mejor, construcción mediante la memoria es considerada como ejercicio fundamental de introspección».⁷⁰

⁶⁸ Un investigador que ha realizado un trabajo a profundidad sobre la vinculación entre el concepto de infancia y la literatura es Fernando Cabo Aseguinolaza. A lo largo de este análisis se recurrirá al trabajo compilado en su libro *Infancia y modernidad literaria*, principalmente a los ejemplos que desarrolla para explicar, particularmente, la vinculación temática infancia-literatura.

⁶⁹ Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 9.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

A medida que se genera una ruptura con el pensamiento clasista y se da paso a la modernidad, se descubre un nuevo entendimiento de la infancia. En Rousseau, por ejemplo, quien se dedicó en gran medida a problematizar la infancia como parte de la razón moderna, el mismo Cabo reconoce que «desde el yo se afianza una idea de identidad en la cual la infancia desempeña un papel primordial: es una postulación de la infancia por un sujeto anhelante de un pasado personal sobre el que fundar su conciencia de sí».⁷¹

Tanto la introspección del sujeto a partir de la niñez como la fundación del yo reconocida a través de la infancia se encuentran incluidas como preceptos bajo los cuales se rige la figuración del yo en *Mañana nunca lo hablamos*. «El baile de la marea» evidencia cómo operan estas dos funciones de la infancia, pues el adulto rescata las experiencias primarias del yo infantil de forma introspectiva, las cuales, seleccionadas y ordenadas por la memoria, configuran y determinan al sujeto. En los demás cuentos continúa el desarrollo de estos dos aspectos mediante dos ejes temáticos: cómo se revela el mundo a partir de un proceso de maduración en la infancia y cómo se funda la identidad del sujeto a partir del destierro.

2.2. REVELACIÓN DEL MUNDO

Como se reconoce en «El baile de la marea», la voz narrativa comienza a plantear el final de la infancia como el instante en que desarrolla una consciencia madura a medida que se le revela la existencia y la cuestiona. Es, además, una suerte de consciencia de sí a partir del otro. Específicamente en «El baile de la marea» apunta hacia el nexo familiar por medio de

⁷¹ *Ibid.*, p. 51.

una duda (“Quién sería yo sin mi padre”) que parece orientarse en dos ámbitos, uno biológico y otro ontológico: al no existir progenitor no se engendra un descendiente, pero, a la vez, la voz narrativa parece preguntarse sobre la esencia de sí mismo, de alguna manera vinculada a su padre; como una herencia consanguínea de identidad, reconoce que forma parte de una unidad familiar que lo termina por significar o configurar como individuo. El relato se reviste con un sentimiento de duda, pues el proceso de comprensión se frena, se entorpece por un silencio, por la imposibilidad de mantener un diálogo con su padre, quien interrumpe el momento para continuar caminando por la playa, mientras que el yo infante no se atreve a preguntar más. Es importante insistir en el papel que juega la palabra, pues a partir de ésta se realiza el doble juego de revelación y ocultamiento por el que la voz narrativa representa el umbral entre el estado pleno que simboliza la infancia y la adquisición de consciencia referida.

«Mujeres buenas y mujeres malas» es otro cuento en el que se genera una comunicación entrecortada, pero a causa, en esta ocasión, de las perspectivas opuestas que tienen los padres ante una situación del yo infante. El relato aborda el despertar sexual del niño, en el descubrimiento del sexo a través de unas revistas para caballeros que encuentra con su hermano pequeño abandonadas en un lote baldío. Mientras hojean y observan las imágenes pornográficas, el yo infante entra en consciencia de que se trata de una publicación no apta para niños: «comprendimos muy bien las fotos a todo color, y aún mejor su carácter prohibitivo, que para nosotros quizás era lo más importante» (p. 98). Su madre descubre la nueva adquisición de los hermanos, por lo que son castigados.

Más tarde, el padre entra a la recámara para hablar con los niños y explicarles por qué es que fueron castigados: «inmenso y torpe en aquella sillita de juguete, sólo empezó a hablarnos de actos dignos y actos indignos, de desnudez pura y desnudez impura, de mujeres

buenas y mujeres malas» (p. 100). No obstante, y pese al esfuerzo del padre, los hermanos quedan más confundidos respecto a cuál es la lección que debían aprender: «Nos volteamos a ver con mi hermano. Tenía él una expresión perpleja, como pidiéndome ayuda. Yo tampoco sabía de qué nos estaba hablando. Pero ambos balbuceamos que sí, que por supuesto» (p. 100). Esta viñeta del memorial de la infancia ejemplifica los errores que cometen los adultos al querer desarrollar una conciencia en los infantes, que hasta el momento no se traduce en consciencia.⁷² Los padres intentan desarrollar en ellos la sensibilidad para identificar cuando un acto se lleva a cabo con malicia o perversión, a diferencia de lo que para ellos resultan actos dignos, como un desnudo que no provoque lujuria. No es sino la voz narrativa la que otorga a este instante un sentido trascendental. Para el yo infante y su hermano es un momento confuso, donde ambiguamente entienden que hicieron algo malo, mientras que la voz narrativa lo recupera para representarla como instante en el que la inocencia infantil se quiebra por un discurso ajeno y moralizador.

El intento de los adultos por explicar el tema se torna aún más confuso, cuando entra al cuarto la madre para adoctrinar sobre el sexo y la procreación a través de dibujos educativos. Y en un acto contradictorio, el padre les deja sobre el escritorio una suscripción anual para la revista *Playboy*, como aprobación del consumo de esas mismas imágenes por las que fueron castigados. De nueva cuenta, la voz narrativa acentúa la sensación de incompreensión de la experiencia infantil, de descubrimiento a medio camino, ejemplificado en una anécdota que parece común para muchas personas, que es el momento en que los padres deben hablar con los hijos por primera vez acerca de la sexualidad. Los padres,

⁷² Es importante reparar en la distinción entre ambas palabras. Se entiende por «conciencia» el «sentido moral o ético propios de una persona», es decir, el desarrollo de una percepción propia del bien y del mal. Mientras que la «consciencia» comprende la «capacidad del ser humano de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella» (Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la lengua española*. Consultado en línea).

abatidos entre la vergüenza y la responsabilidad, sumadas al orgullo patriarcal de ver a sus hijos varones crecer e interesarse en el cuerpo femenino, entablan un proceso de comunicación que se torna torpe, como torpe luce el padre en la incómoda situación.

«Corazón, no moleste» continúa con el doble juego del lenguaje, entre la revelación y la incompreensión, pero en un ámbito que se aleja de los relatos de intimidad para cargarse de mayor peso social, lo cual sume al yo infante en un proceso de consciencia de su entorno que, revisitado por la voz narrativa, ejemplifica el proceso de maduración del yo. En este relato toma mayor importancia el contexto violento de la Guatemala en los años 80: «Había aumentado la violencia —especialmente en la capital— entre el gobierno militar y los varios grupos guerrilleros. Y yo lo vivía todo como lo vive todo un niño sobreprotegido: con inocencia y candor y como si las distintas manifestaciones de la violencia también fuesen parte de un juego» (p. 106). De nueva cuenta queda expuesta la concepción de infancia como paraíso en el que el alma yace libre de culpa, pues carece de juicio y por lo tanto los actos no se filtran por nociones como el bien y el mal. Todo es pueril y forma parte de un universo lúdico.

Durante esa época, apunta la voz narrativa, era normal que las personas desaparecieran, como un empleado extranjero de su papá, quien al parecer escapa del país, dejando allí a su mujer, una indígena con dos hijas, la más pequeña con deformaciones de nacimiento. El yo infante se entera de esta noticia un sábado por la mañana, al acompañar a su padre a la fábrica. Allí esperaba encontrarse con Anderson, el ingeniero extranjero empleado por su padre, quien le solía regalar muñecos de metal durante su visita. En esta ocasión él no está; en cambio, encuentra un par de soldados, que murmuran secretos entre sí, y a la mujer de Anderson con sus hijas.

A lo largo de la narración se evidencia cómo el yo infante comienza a reconocer que hay algo distinto en la fábrica, por lo que pregunta a los adultos, pero éstos continuamente lo ignoran, lo cual genera otro silencio en la narración. Esto sucede, por ejemplo, al preguntarle a su padre sobre la presencia de los soldados: «Afuera de la fábrica había dos policías [...] Saludaron a mi papá puros soldados [...] Yo le pregunté quiénes eran [...] Él sólo bajó su ventana y les dijo buenos días» (p. 107). Lo mismo sucede con Hilario, otro empleado al que le pregunta sobre el ingeniero: «—¿Y Anderson? —pregunté, hasta entonces percatándome de que no lo había visto [...] Hilario se limpió las manos con un trapito lleno de mugre y aceite y salió del taller de carpintería» (p. 108). Debido a estos silencios no se logra evidenciar si Anderson está relacionado con los enfrentamientos o si saqueó la fábrica, el vínculo que tiene su desaparición con los soldados que se pasean por ella ni qué papel juega el padre en todo esto, si es cómplice o víctima.

Aún sin respuestas, el yo infante se dirige hacia la oficina de su padre, a la cual considera «inmensa» (p. 109), donde por fin se encuentra de frente con la familia de Anderson. Con sólo acercarse se estremece al notar que la niña, la más chica, todavía en brazos, tiene un par de muñones por manos, con la piel rosada y seca. Al convivir con la niña, la voz narrativa expresa la sensación de horror que experimentó en ese momento, sin entender por qué los adultos no se llevan a la niña lejos de él: «¿Por qué no llegaba su madre a recogerla y se la llevaba de vuelta, lejos de mí? ¿Por qué nadie me ayudaba?» (p. 111) La niña se acerca poco a poco hacia él, quien se encuentra dibujando con los sellos de su padre. Apoyándose de sus muñones y su boca, la niña traza una cuadrícula casi perfecta, por lo que el niño se sorprende: «Me quedé contemplando el dibujo de cerca y de lejos, desde distintos ángulos y múltiples perspectivas. Al rato por fin alcé la mirada. No había nadie» (p. 113).

Con ello evidencia cómo el yo infante transita del terror infundado hacia la niña a la incredulidad ante las capacidades que tiene pese a su condición. Desde una perspectiva madura, su primera reacción sería impropia e incluso ofensiva, pero en el contexto que se relata es claro que la voz narrativa no lo expone como juicio despectivo, sino como un instante de descubrimiento que no pasa por un filtro de maldad, sino de genuino sobresalto. Se trata de un relato que gira en torno a otra revelación de infancia: las capacidades que tienen aquellos diferentes al yo, en consonancia con la presencia del silencio, pues con aquellos que podría comunicarse abiertamente no lo logra, mientras que, frente a la niña que no cuenta con manos para trazar, logra trascender el impacto que genera una primera exposición ante otro que presenta cualidades físicas diferentes a la suya, sin palabras, con sólo observarla dibujar. Ese recuerdo, en el que los adultos ignoran sus dudas y sus miedos, se vuelve ante la perspectiva de la voz narrativa, un vestigio de la mirada con la que su yo del pasado aprecia el mundo.

Otro de los relatos que enfatizan el contexto social y bélico en el que se desarrolló la infancia de la voz narrativa es «Polvo». En este caso se enuncia por primera vez que se relata desde el recuerdo y que por su entonces condición de infante no tiene claridad en su memoria: «Yo era muy niño entonces, en febrero del 76, y recuerdo sólo imágenes puntuales de esa noche» (p. 21). El yo infante juega con sus primos sin reparar en que acababa de suscitarse una de las catástrofes más dolorosas en la historia de Guatemala: el terremoto que dejó sin vida a cerca de treinta mil personas. Las memorias de la voz narrativa sobre este acontecimiento se centran en el tío Benny, pues es él quien le muestra los estragos que el terremoto ocasionó en la ciudad, de los cuales el yo infante no es consciente, ya que en su casa no hubo mayores complicaciones, salvo «las sirvientas llorando en silencio» (p. 21), motas de humo y unos cuantos cristales rotos con los que jugaban él y su primo.

El tío Benny, quien es ingeniero, decide que es tiempo de que el niño conozca otros aspectos de la ciudad que no pertenecen a su cotidianidad: «¿Te gusta a vos tu casa? [...] ¿Y sabes cuánta gente se quedó sin casa?» (p. 22). Por ello lo lleva a algunas zonas de la ciudad devastadas por el terremoto, durante su turno como bombero voluntario. Así, el niño sale de la seguridad de su casa y se introduce en el espacio de la alteridad, donde habitan aquellos que padecieron por la catástrofe del terremoto. Durante ese paseo el infante ayuda a Ángel, otro bombero que se encarga de dispensar agua a los damnificados. La experiencia se vuelve una alusión al descubrimiento, la revelación de lo no conocido: «Sentía algo que nunca antes había sentido, y que me gustaba sentir» (p. 28), manifiesta la voz narrativa, pero sin aclarar a qué se vincula esa sensación ni qué es lo que la provoca; por la descripción de los hechos, quizás está vinculada con la satisfacción de ayudar o de estar interactuando con gente completamente desconocida, en un universo desconocido por igual, lo cual estaría refiriendo a cómo el niño se retira de su mundo pueril (se encontraba en casa jugando con su primo) para ingresar a un nuevo estado de consciencia sobre el entorno fuera del hogar.

Durante el relato, la voz narrativa revela una idealización del pasado, considerado como un lugar mejor, a pesar de tratarse de un momento de crisis: «Era aquella otra época. Una época más ingenua y perfumada. Más blanca. Donde no era nada raro ver a un niño caminando solo por las calles del centro —incluso un centro caótico, desarticulado, en ruinas—, con sus dos manitas sobre la cabeza para que no se le cayera un enorme y escurridizo casco de bombero» (p. 30). La infancia, etapa de descubrimiento de nuevas emociones y nuevas realidades, se coloca también en un espacio y un tiempo más puros. Reparar en la perspectiva que la voz narrativa tiene de la infancia permite observar un sentido simbólico que obtiene el terremoto para él, pues es el momento en el que, alegóricamente, su infancia se sacude, haciendo que el mundo como lo conocía se derrumbe y se revelen otras

realidades. Un lugar puro es un lugar fantástico, un ideal de paraíso, del cual el sujeto es desterrado con una sacudida.

Al mismo tiempo que el niño experimenta lo nuevo, el tío empieza a mostrarse frustrado, colérico por la circunstancia, y lo manifiesta al molestarse por verlo usando el casco de Ángel: «—No tenés derecho a usarlo, ¿me entendés? —Es sólo un juego, Benny. —No es con vos, Lencho. No te metás. —Y vos no saqués esto con él» (p. 32), mientras que la voz narrativa recuerda la falta de entendimiento del comportamiento de los adultos, traducida a la incapacidad de entender el mundo: «Yo no entendí a qué se había referido con «esto», pero fue un «esto» enfático, subrayado, y mi tío no dijo más» (*ibid.*). En el gesto del tío Benny se puede reconocer una suerte de frustración ante el infante, que no parece estar plenamente consciente de lo que puede significar para otros el suceso. Su enojo aumenta cuando el infante adopta una actitud más pueril y se disfraza con el casco de bombero. No obstante, el tío Benny no parece encontrar la manera de comunicarse con su sobrino, no encuentra cómo despertar en el niño una perspectiva más empática ante las víctimas del siniestro, una consciencia madura que le permita ver las cosas con otros ojos. Tan solo enmudece y rompe la comunicación, impidiendo que su sobrino le comparta las emociones que experimentó al ayudar a Ángel, con lo que podría reconocer que en el niño está despertando algo nuevo, una nueva mirada que le permite ver el dolor de la realidad fuera de su mundo de juego.

Volver al recuerdo del tío Benny molesto es voltear a ver los nudos que evocan ese destierro del paraíso infantil. La exigencia del tío Benny es la exigencia del mundo para que el niño se vuelva hombre, es la irrupción de la realidad por los efectos de un temblor que sacuden su paraíso. La vida le reclama crecer y en ese proceso de maduración se pondera el

silencio representado por el tío Benny, el adulto que no encuentra palabras o prefiere callarlas a la vez que demanda al niño ser diferente, ser consciente.

Más tarde vuelven a casa. Allí, el niño parece estar consciente de que en ocasiones puede entender a los adultos que no se expresan claramente por medio del diálogo, cuando la empleada doméstica lo reconforta con una sonrisa a pesar de las réplicas del terremoto: «Pía colocó ambas manos sobre mi tazón de chocolate caliente, y me sonrió con sus grandes ojos verdes. Yo agarré la puntita de su trenza y le sonreí de vuelta porque entendí que esta vez no había peligro, que todo estaría bien» (p. 36).

Sin entender de dónde proviene la molestia del tío Benny durante su visita a la ciudad, el yo infante descubre la desgracia de otros. De nueva cuenta, es un adulto miembro de su familia el que le revela una nueva perspectiva del mundo, aun cuando no logran comunicarse entre sí; el diálogo es parco y velado. Por otro lado, entre el niño y la sirvienta se desarrolla una comunicación no verbal; a través del silencio llegan a entenderse y, principalmente, a transmitirse la sensación de que esta vez todo irá mejor, y así consiguen que el infante logre pasar las réplicas sin miedo. La comunicación que logra tener con esos miembros de la familia que no son consanguíneos, los sirvientes que cohabitan en su casa o en la casa de los abuelos, es más fluida, ya que parecen comprender al niño o al menos expresarse en su mismo lenguaje, con un gesto, con un lenguaje limitado que resulta más claro, pues se trata de un silencio genuino, proveniente del miedo, no por una decisión de callarse las respuestas a las dudas que surgen en la mente del niño. Lo mismo sucede con otros personajes, como la hija del ingeniero desaparecido. Todos ellos comparten con el yo infante un aura de inocencia; en ellos el silencio es pureza. A través de ellos la revelación es más clara para la voz narrativa, pues desde su perspectiva adulta parece más fácil conferir sentido a lo que no se dice. Una sonrisa es consuelo, mientras una exigencia es incompreensión.

Una experiencia similar se narra en «Quieto a la orilla del lago», que gira en torno a su relación con Rol, el empleado doméstico que se encargaba de realizar múltiples actividades. En un artículo, el autor comparte el origen de este relato: «Nos reunimos en la Pastelería Zurich. [...] Llevábamos veinte años sin vernos. Había sido nuestro jardinero, de niños. Aún le digo Rol [...] Escucharlo hablar en la Pastelería Zurich, mientras bebía su café con leche, era como sentirlo jalar un cabo largo y sedoso desde el fondo de mi memoria».⁷³

Rol se vuelve un sujeto clave para reconocer una cualidad de la identidad de la voz narrativa. El relato da inicio con el yo infante dentro del cuarto de Rol, quien se dispone a coser en una antigua máquina Singer. No obstante, Rol no sólo se dedicaba a ello, sino que se prestaba para realizar cualquier actividad que se requiera en la casa, incluso solía acompañar a los niños al cine y les contaba cuentos:

antes de dormirnos, Rol subía a nuestro dormitorio y se sentaba en la alfombra, entre mi cama y la cama de mi hermano, y nos contaba un cuento. Mi hermano no decía nada o rápido se quedaba dormido. Yo, en cambio, permanecía atento a sus historias. A veces inventadas. A veces repetidas. A veces mágicas. A veces, y sin duda mis favoritas, sobre su infancia en el lago de Amatlán (p. 65).

Rol⁷⁴ obtiene relevancia no sólo como parte del trasfondo discursivo, sino también en la forma del relato, pues es el único personaje, además del protagonista, que toma durante largo

⁷³ Halfon, «La memoria infantil», art. cit., pp. 24 y 25.

⁷⁴ Además, el recuerdo de Rol parece estar actuando como una suerte de proyección del yo figurado que impacta no sólo en ésta, sino también en las demás piezas que construyen el proyecto literario del autor. Al recordar sus momentos con él pone atención en cualidades que tenía el empleado, que a su vez el yo figurado replica a lo largo de otros títulos. Termina por reconocer las mismas cualidades que el yo figurado realiza, desde la voz narrativa, como si la clave de su propósito se encontrara en revivir o replicar esos instantes de encuentro con las historias de Rol, que parecen generar mayor interés en el yo infante por su cualidad de ficción, de invento mágico, en torno a la propia niñez de quien las cuenta. Que entre sus rasgos destaque además la repetición de las historias, remonta a la estrategia adoptada por la voz narrativa para generar esa intrincada red de relatos que unifica el proyecto literario, pues como si se tratara de nudos o puntos de conexión, en medio de una historia la voz narrativa puede evocar otra que desarrolló con anterioridad en el proyecto o que dará en el futuro origen a nuevos relatos.

rato la palabra. Rol comienza a contar sobre sus años de niño, sustancialmente distintos a los del yo figurado, en los que solía disfrutar ir de pesca para luego vender las mojarras recolectadas y entregar las ganancias a sus abuelos, con quienes vivía por ser huérfano, pues su madre murió el día de su nacimiento. «Eran [sus abuelos] muy pobres, pero yo no me daba cuenta. O tal vez no me importaba tanto. Todos los días me despertaba temprano y me iba caminando al lago, a pescar y jugar y nadar. Imagínese usted, jovencito, mi felicidad. ¿Qué más podía pedir? ¿Qué más puede pedir un niño?» (p. 67). Así, al yo infante se le revela la infancia desde la perspectiva de alguien con una historia de vida distinta.

Un día, Rol discute con su abuelo y éste le grita que su madre, en el cielo, lloraría por su actitud. Triste y molesto por pensar en la imagen de su madre llorando por su culpa, se va a pescar, cuando comienza a temblar y a llover arena negra sobre él. Con ello se da otra similitud entre el yo infante y Rol, pues son fenómenos naturales los que marcan un cambio en sus vidas (el terremoto en uno, la lluvia de arena en otro). El relato toma un giro fantástico al final.

La precipitación de tierra como agua pareciera un elemento fantástico en el que la naturaleza manifiesta el sentimiento de la madre. En este acontecer se esconde una suerte de moraleja para el niño, como para motivarlo a no contrariar a sus mayores. Pero más allá de la intención con la que Rol pudo contar esa anécdota, resulta interesante el ejercicio que hace el yo adulto al recordar este relato. Recupera, en este recuerdo, la costumbre de Rol de relatarse a través de su familia, a la vez que evidencia su gusto por las historias ficcionalizadas. Pareciera que en el relato subyace una explicación del origen del deseo de narrarse y construir la vida a partir de la literatura. De nueva cuenta se alude a una revelación vinculada con la identidad, primordialmente, su descubrimiento y delineamiento por medio

de relatos que se relacionan con la familia, en la cual la infancia opera como mito del origen, tanto para Rol como para la voz narrativa.

Fernando Cabo, en relación con el tema de la infancia como mito del origen, recupera un relato de George Steiner, en el que repasa diferentes figuras mitológicas para demostrar cómo la palabra se implanta en el ser humano, liberándolo del silencio, condición que lo mantenía a la par de otros animales. El centauro o la esfinge son figuras mitológicas en las que se reconoce que el hombre y el animal provienen de un mismo origen, lejos de la palabra. Pero además de los vestigios míticos, a partir de la modernidad se desarrollan nuevos mitos que retoman esa perspectiva del origen, como el psicoanálisis y la antropología, que tratan el deseo del hombre por volver a una edad temprana vinculada con el silencio y el estado primigenio de la plenitud, fuera del eco y el ruido de la palabra. La fábula de la caída del hombre en la palabra como entendimiento del mundo presenta, según Cabo, «la ruptura como paradoja, puesto que ese trauma resulta al mismo tiempo condición de la identidad humana».⁷⁵ La caída en la palabra resuena en el proceso representado en *Mañana nunca lo hablamos* del destierro simbólico de la plenitud infantil, cuando los silencios se vuelven problemáticos para el sujeto, es decir, cuando la palabra parece ser exigida para el entendimiento del mundo, cuando la experiencia requiere de una explicación. Conforme llegan las dudas y la necesidad por escuchar una explicación, la inocencia se diluye. En el ejercicio figurativo, la voz narrativa atribuye a esos silencios la cualidad de umbrales del yo en el enfrentamiento con el mundo.

En los relatos de Halfon hay una concepción del exilio relacionada también con la palabra y el silencio, la cual se puede reconocer teniendo en cuenta el concepto de «infancia»

⁷⁵ Cabo Aseguinolaza, *op. cit.*, p. 60.

propuesto por Giorgio Agamben, quien la concibe como un estadio del hombre previo a la palabra. Al problematizar en torno a la crisis de la experiencia en el mundo moderno, propone la infancia como una instancia de la vida del hombre donde aún es posible la experiencia.⁷⁶ Reconoce a su vez que el individuo se constituye como sujeto en y a través del lenguaje, por lo que la *experiencia originaria* sería aquello que se encuentra antes del lenguaje, es decir, «una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una *in-fancia*⁷⁷ del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debe señalar».⁷⁸ La infancia se designa como una dimensión histórico-trascendental, un lugar mítico entre lengua y discurso, del que invariablemente el hombre es despojado (desterrado) «para constituirse como sujeto en el lenguaje [...] el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituirla en discurso».⁷⁹ Al reconocer que el hombre se constituye como tal a través del lenguaje, Agamben posiciona la infancia como un punto intermedio entre lengua y discurso, es decir, entre el sistema de signos que conforma un lenguaje y el proceso de comprensión de esos signos por medio de procesos semánticos. Cuando el hombre entra en la lengua no puede más que convertirla en discurso, darle un orden semántico a esos

⁷⁶ El filósofo parte de que el discurso científico se ha vuelto la autoridad como fuente de conocimiento, haciendo que el sujeto se despoje de la sabiduría que ofrece la experiencia. Para una mejor comprensión del sentido de experiencia se pueden recuperar las palabras de E. Benveniste: «La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y experiencia del acontecimiento» (*Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI, México, 1971, p. 26). En Benveniste, la «experiencia del acontecimiento» se entiende como Historia: el hecho vital que el lenguaje emula. En Agamben, la palabra no sólo emula la experiencia, sino que provoca que el hombre se halle incapaz de vivenciar la experiencia, atenido a concebir la palabra como fuente de verdad, a partir del auge que tiene el discurso científico como fundamento del pensamiento humano. Se debe reconocer que para llegar a esta hipótesis Agamben repara en postulados de Descartes, Kant, Hamann, Husserl, Montaigne, Freud, Lévi-Strauss, entre otros. La problematización es, sin duda, extensa. Sin embargo, para los propósitos de este análisis se recurre a una síntesis (tarea aventurada) del trabajo de Agamben, con reparo principalmente en las consideraciones que conforman su concepto de infancia.

⁷⁷ El autor aquí refiere al origen etimológico de la palabra, que se deriva del latín *infantia/infantie*, sustantivo que se traduce como ‘incapacidad de hablar’ o ‘niñez’, que a su vez proviene del verbo *for*, que significa ‘hablar’ (*Didacterion*, s. v. “infancia”. En línea: <http://www.didacterion.com/esddl.php>).

⁷⁸ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2015, p. 63.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

elementos que conforman a la lengua. La infancia entonces sería un estadio del hombre susceptible a la experiencia, a vivir las cosas antes de comprenderlas y dotarlas de sentido por medio del lenguaje.

De allí la resonancia en el planteamiento de Halfon. El yo infante es un sujeto en transición, que comienza a explicarse a sí mismo a través de una lengua que es comunicación con los individuos con los que interactúa en esos momentos de tránsito y que es relato de sí mismo en torno a un exilio que marca su identidad. La transición es clara: parte de una duda esencial, acerca del origen del ser como sujeto desde una identidad individual. Si su padre hubiera muerto antes de procrear, el sujeto no existiría. Y si el sujeto no hubiera nacido de ese padre ni hubiera vivido esa historia marcada por su familia, la identidad del sujeto no existiría como tal, sería otra. Ese momento, visto por medio de la perspectiva de la voz narrativa que desde un presente evoca su pasado, representa la consciencia que irrumpe en la infancia y desata otras reflexiones, como los juicios morales sobre el bien y el mal, la alteridad y la empatía, así como la exigencia de madurar que demanda la vida tarde o temprano. Al recuperar esos recuerdos, la voz narrativa delinea la incertidumbre que ocasionan las dudas como marcas del final de la infancia y el principio de adquisición de consciencia de sí y del mundo que se perfilan hacia el sentido de no pertenencia como condición fundante de la identidad. Cada relato funciona como una suerte de eslabón que se suma al proceso de configuración de una identidad.

Tomando en cuenta ese proceso de transición de infancia a madurez es que se puede reconocer el sentido de los silencios identificados en algunos de los cuentos, como «El baile de la marea», «Polvo» y «Corazón, no moleste»; podrían considerarse como destellos de la fundación de su identidad, lagunas de sentido desde las cuales se sustenta un estado de exilio. El yo figurado es desterrado de la experiencia, de ese lugar mítico, para entrar a un estadio

donde la discursividad (connaturalmente imposibilitada para transmitir la experiencia en esencia) recrea los momentos de silencio que juegan un papel importante para definir su identidad.

Mañana nunca lo hablamos desarrolla una fundación mítica condicionada por la palabra. La voz narrativa convierte el silencio de sus anécdotas en discurso literario y con ello pondera los instantes en que comienza a necesitar de la palabra para aprehender el mundo y comprenderlo. Los relatos en el libro exponen ese momento de quiebre, en el que la infancia parece difuminarse poco a poco, cediendo territorio al adulto que rememora y que anhela resolver el origen de su identidad.

Si la infancia es una experiencia muda, utilizar la literatura como medio para regresar a ella es un intento por hacer que los silencios se iluminen de sentido, otorgarles un lugar dentro de ese hilvanado de recuerdos; un lugar primordial, pues se vuelven símbolo del exilio que extrae al sujeto del paraíso infantil para arrojarlo a la consciencia del mundo y a ese ejercicio universal de intentar comprenderse a sí mismo, su composición, su identidad. Además, esta acción tiene una réplica en el yo figurado, pues en el momento simbólico en que sale de la infancia debe vivir un exilio espacial cuando sus padres deciden mudarse lejos de la cruenta realidad que se vivía en Guatemala.

De entre todos los relatos algunos se centran en desarrollar aspectos que están intrínsecamente relacionados con el proceso de exilio espacial que vivirá finalmente el yo figurado de *Mañana nunca lo hablamos*. Uno de ellos es «El poder de la euforia», pues proyecta en una vivencia del yo infante el temor de perder el espacio que se cree propio. En el relato, el yo infante vuelve a casa después del colegio, triste porque lleva consigo un sobre amarillo para notificar a sus padres sus malas calificaciones. Predispuesto por el disgusto que provocará en sus padres la mala noticia, especula que lo castigarán igual que a su primo, al

que enviaron a un colegio militar en Estados Unidos. Sin conocer la reacción de sus padres se entristece ante la posibilidad de mudarse lejos de casa: «Dejé el sobre tirado en el suelo, caminé hacia la estantería y, en voz alta, una por una, empecé a despedirme de mis cosas» (p. 39).

No obstante, el resultado es otro, pues el sobre contenía una nota que informaba las notables mejoras que presentó el niño en sus calificaciones. Con las buenas noticias su actitud cambia radicalmente: «Sonriendo, me giré hacia la estantería. Todo allí me pareció ahora diferente. Más nuevo. Más mío. Me sentía feliz. Bailé un poco y brinqué un par de veces y también salí corriendo del cuarto» (p. 42). La alegría parece estar, más que dirigida hacia la satisfacción de no ser castigado, a la tranquilidad de no tener que irse a Estados Unidos, lejos de las cosas que ahora, que experimentó la posibilidad de perderlas, reconoce más suyas; con ello, el lazo con las cosas que conforman su universo personal parece fortalecerse, dentro de un territorio que le es propio también: el hogar, que se vuelve un espacio seguro, libre de todo conflicto, prácticamente intacto de los estragos naturales que se tratan en otros relatos.

«El poder de la euforia» se presenta como un episodio vital que marca el inminente exilio del yo infante, una suerte de vaticinio de un futuro desprendimiento de lo que empieza a configurarse como espacio de pertenencia del yo, principalmente revelado en la angustia que lleva al niño a proyectar su temor por tener que irse lejos de lo que empieza a reconocer como suyo.

Ese momento imposible de esquivar que es la transición de niño a adulto llega, pero llega enfatizado por la mudanza, enmarcando esa diáspora metafórica de la vida en un suceso concreto, que es la mudanza obligada fuera del hogar. La expulsión de la infancia concuerda con la salida del yo fuera de casa, acontecimientos que marcan al yo figurado que apropia al exilio como parte de su identidad.

2.3. FUNDACIÓN EN EL EXILIO

En todas las revelaciones de los relatos referidos y comentados anteriormente, subyace un temor a la ausencia, el cual decanta en la pérdida absoluta de la seguridad que la mayor parte del tiempo recae en los sitios habituales al yo infante, como la morada familiar que irradia comodidad. No obstante, como se previó desde el primer relato, esa consciencia del sentido (el sentido esencial de identidad que se detecta oculto en el contradictorio juego de revelaciones) está dada no por el niño, sino por el yo adulto que rememora la infancia y la narra, pues la perspectiva narrativa se focaliza desde un presente distante a la niñez. Esa puesta en perspectiva permite reconocer o incluso otorgar valores a la experiencia narrada que quizás en su momento no tuvo.⁸⁰

Continuando con lo postulado por Cabo, «la actualidad de lo infantil sólo adquiere sentido en la medida en que es contemplada como pasado [...] desde la perspectiva del presente del adulto. La infancia personal resulta una adquisición del sujeto maduro. Y tal adquisición se efectúa por la vía de la memoria».⁸¹ Bajo este entendido, las revelaciones de

⁸⁰ Bajo consideraciones similares, Georges Gusdorf reflexiona en torno a los textos autobiográficos y reconoce una ilusión característica de este género, la cual esclarece la cualidad de la voz autobiográfica expuesta en este punto del análisis: «La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda alguna incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado [...] La narración es consciencia, y como la consciencia del narrador dirige la narración, le parece indudable que esa consciencia ha dirigido su vida. En otras palabras, la reflexión inherente a la toma de conciencia es transferida, por una especie de ilusión óptica inevitable, al dominio del acontecimiento [...] La ilusión comienza, por otra parte, en el momento en que la narración le da sentido al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos o tal vez ninguno. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan, de acuerdo con la exigencia de inteligibilidad preconcebida». Georges Gusdorf, «Condiciones y límites de la autobiografía», Ángel G. Loureiro (coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos, Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, p. 15.

⁸¹ Fernando Cabo, *op. cit.*, p. 50.

infancia se connotan a partir del repaso que realiza la consciencia adulta, que se empeña en mirar hacia la infancia para reconocer su origen. No obstante, el sentido simbólico que obtiene esa etapa no sólo recae en las consecuencias que tendrá para la formación del yo adulto. Es decir, la infancia no sólo es valorada por ser el pasado que condiciona al sujeto en su presente, sino que además representa su naturaleza esencial. Como lo señala Celia Fernández Prieto:

la representación de la infancia ya no se subordina al programa narrativo de una historia de vida, sino que adquiere el valor de una esencia perdida y anhelada. Para el escritor adulto internarse en su pasado biográfico más lejano e incognoscible, en la desmemoria de la primera década de su vida, implica casi siempre una búsqueda arqueológica de los restos o las huellas de sus orígenes olvidados y un ejercicio de autoconstitución ficcional orientado al, y desde, el presente.⁸²

Los relatos de infancia en *Mañana nunca lo hablamos* se vuelven esos restos arqueológicos, orientados al presente del yo figurado, quien, en el ejercicio reflexivo atribuye el descubrimiento del mundo al destierro simbólico de la infancia. A su vez, apuntan hacia una revelación esencial del yo figurado como sujeto consagrado al exilio. Se puede reconocer un tránsito a la consciencia del exilio desde el cuarto relato, titulado «Muerte de un cácher». El yo infante se encuentra en cama, hospitalizado por un fuerte dolor de cabeza que empieza a padecer durante un día de clases. Por días se mantiene bajo supervisión médica en el hospital, entre análisis y medicinas. La voz narrativa recuerda cómo, luego de lo que parece una intervención quirúrgica, recostado y acompañado por su madre, se olvidó un poco de su situación de salud por el anhelando de crecer: «Ya no quería, recuerdo, tener siete» (p. 51).

⁸² Celia Fernández Prieto, «Figuras de la infancia en la autobiografía (siglo XX)» [en prensa].

A lo que su madre le respondió que cuando cumpliera ocho, sería «todo un hombrecito» (*ibid.*). El niño, entonces, es revelado como alguien que desearía salir de su estado infantil.

Tras reparar en su anhelo de crecer, el doctor refiere, respecto a su padecimiento, que sus síntomas no son característicos de un trastorno infantil, por el contrario, lo califica como «cosa de adultos» (p. 53). Tal parece que el cuadro sintomático conlleva un sentido profundo, otorgado por la voz narrativa, que apunta hacia la transición del yo fuera de la infancia, pues relaciona el estado de salud con su urgencia de salir de la infancia, a la vez que se adentra a vivir experiencias que se vuelven cualidades de adulto.

Con fiebres y el dolor de cabeza que no cede, el niño pasa tres días en el hospital. La narración en torno al padecimiento queda suspendida cuando regresa a casa y comienza a ver con su hermano y su padre la transmisión de un partido de béisbol. Antes de comenzar, el comentarista y los jugadores anuncian la muerte de Thurman Munson, un jugador del equipo de los Yankees. Frente a su padecimiento y la noticia de la muerte del deportista, el yo infante adopta una actitud renuente al entendimiento de lo que está sucediendo: «Yo no entendía, o no entendía del todo, o prefería no entender, pero sí entendía que no quería ver más a un gran jonronero llorando, ni quería ver más ese plato vacío y ya sin ningún cácher» (p. 58).

Previo a este relato, el yo infante se había mantenido deseoso de conocer más, queriendo salir entonces de ese estado intermedio entre los vacíos del silencio y las revelaciones de la palabra. Con la muerte del cácher prefiere quedarse en un estado de ignorancia, sin querer entender lo que está sucediendo. Si la madurez conlleva lidiar con el dolor y hacer frente a la muerte, el niño pareciera contradecirse y no querer crecer, como lo había comentado en su cuarto de hospital.

El autor, por su parte, desde el registro explícitamente autobiográfico del texto «La memoria infantil», vincula la muerte de su ídolo con esas pérdidas de infancia: «en la

memoria, las sensaciones son más intensas que los hechos, y las ausencias ocupan más espacio que las presencias. Algo que no tuvimos, que perdimos, que se marchó, deja en nosotros un vacío permanente, irreparable. Hacer literatura es el ejercicio de querer rellenar los espacios vacíos de la memoria, sabiendo todo el tiempo que no se puede». ⁸³

Por igual, el relato trata el tema de la pérdida. El niño se enfrenta a tres ausencias: salud, infancia e ídolo. Estas pérdidas apuntan a una idea principal: la muerte. El yo infante adquiere una consciencia de la muerte por medio de su padecimiento de salud. Además, se refuerza a partir de la muerte de su ídolo, noticia que finalmente funge como espejo de la propia posibilidad de morir a causa de un mal del que los doctores no logran descifrar su procedencia. Con esta consciencia en relación con la pérdida, el proceso reflexivo del infante pareciera remontarlo a su etapa de desconocimiento, lugar seguro en el cual ahora que experimenta conscientemente el dolor y la posibilidad de morir, que descubre que incluso su ídolo, inmortalizado en la pantalla, es susceptible a perecer, resulta un lugar mejor. Al reconocer que con el tránsito del tiempo debe desprenderse de aquello que configuraba su universo y con ello entender y experimentar lo que se nombra como cosas de adultos, el niño se rehúsa a crecer.

Actitud similar adopta el yo infante en el cuento «El último café turco», cuando escucha el murmullo de las voces de unos soldados que entran a la casa familiar y la sitian, mientras unos de ellos se encierran en el despacho con su abuelo para interrogarlo: «Recuerdo pensar que me hubiera gustado ser sordo, pensar que me hubiera gustado meterme los dedos en los oídos y ser sordo y así no tener que escuchar aquellas voces que yo, de una manera muy infantil, entendía que no eran del todo buenas, que no pertenecían allí, a mi mundo de

⁸³ Halfon, art. cit., p. 24.

eucalipto y baklavá y coloridas fichas de póker» (p. 93). En este relato se rehúsa a entender las circunstancias que atentan contra la normalidad de su mundo, pues parecieran momentos que se presentan a manera de vaticinio que amenaza y evidencia que todo está por cambiar. Pese a que el gesto pueril de taparse los oídos denota dejar de escuchar para negar la realidad, en la perspectiva de la voz narrativa toma un valor simbólico mucho mayor, pues ese gesto muestra el despertar de la consciencia, el reconocimiento del peligro de perder el hogar ideal a causa de la intervención de una entidad ajena que llega a su mundo para provocar cambios que lo alejaron de su paraíso infantil.

«El último café turco» inicia con la descripción de la casa de sus abuelos paternos que, para el infante, es peculiarmente ostentosa: «Mis abuelos vivían en un palacio. Para mí, al menos, era un palacio» (p. 81). Es un sitio especial, pues además allí celebraron su *brit milá* o circuncisión, detalle que la voz narrativa solo menciona brevemente, pero que cuenta con una gran carga simbólica, pues es el sitio en el que ha vivido y protagonizado su condición judía, aspecto esencial para que el yo figurado delimite su identidad y que además termina de configurar el mito del exilio en su vida, como se apreciará más adelante.

Además de los aspectos anteriores, la casa de los abuelos es un sitio que queda grabado en su memoria por ser único; lo distingue por las alfombras persas en sus pisos y los olores a eucalipto con los que todos los días una sirvienta se encargaba de armonizar el ambiente. Cada uno de estos detalles genera en su memoria una imagen superlativa que confiere a la casa del abuelo las cualidades de una residencia suntuosa. La rememora por su cocina, donde se preparaban todo tipo de platos árabes y donde también su abuelo solía tomarse un café turco todas las noches, antes de dormir: «Recuerdo que en la casa de mis abuelos el café turco era mucho más que café: era un rito, una cadencia, un hechizo, un punto final a cosas dulces y amargas» (p. 83). La última ocasión en que se toma un café turco en

esa casa, coincide con la visita de su prima argentina, llamada Berenice, lo cual convierte al momento en una anécdota de familia. A la hora de la cena, el tío Salomón se dispone a leer el café turco⁸⁴ a la madre de Berenice. Todos los familiares los rodean para presenciar la lectura. Sin embargo, la ceremonia es interrumpida por militares que llegan a la casa sin avisar y piden hablar con «el señor de la casa» (p. 91). Los demás miembros de la familia no se explican qué hacen esos militares allí, queriendo hablar con el abuelo, por lo que la escena se torna un tanto tensa.

En medio de la situación, el tío Salomón termina de leer el café, pero al terminar, decide no compartir con nadie lo que en él adivina, por lo que todos simplemente especulan respecto a lo que logró observar en su lectura. La voz narrativa comenta: «Yo siempre estuve convencido de que, en aquellos granos secos, en aquellas manchitas de café, logró vislumbrar la eventual destrucción de todo palacio. Pero nunca supimos. Nunca dijo nada» (p. 94). Así, la propia voz narrativa justifica lo que había sido visto como un vaticinio del cambio en otros relatos, como «La muerte del cácher». Pareciera que desde la narración de esos recuerdos hubiera estado evocando constantemente la salida del yo de su infancia, su paraíso perdido, y ahora, en la lectura del café turco, se evidencia el inminente cambio.

Cierto tono fantástico del relato no sólo se alude en esos dejos de profecía, sino también en la perspectiva desde la que el yo infante percibe las cosas. Se ha visto cómo la casa de los abuelos le resultaba un palacio o cómo la oficina de su padre le parecía un espacio inmenso, lo mismo sucede en el relato «La señora del gabán rojo», donde se cuenta el encuentro de la familia con la mujer que secuestró a su abuelo. Acompañado de sus padres y sus dos hermanos, el yo infante llega al restaurante El Rodeo. Mientras se disponen a comer,

⁸⁴ Se trata de la tradición de predecir el destino de las personas a través de la interpretación de la borra sobrante en la taza de café turco.

el padre comenta en voz alta que una mujer que se encuentra sentada en otra mesa del restaurante es la misma guerrillera que intentó secuestrar a su padre, es decir, al abuelo del yo infante. De aquel suceso sabía poco: «Yo tenía casi nueve años y sabía algunos detalles del secuestro de mi abuelo: detalles sueltos, deshilvanados, irracionales» (p. 76). Menciona que transcurrieron treinta y cinco días de negociaciones para que llegaran a un acuerdo y luego de pagar una elevada suma de dinero, su abuelo regresara a casa.

Frente a ellos se encuentra entonces la que realizó el crimen. Se trata de una mujer elegante, distinta a los delincuentes que imaginaba monstruosos: «siempre me los imaginé como uno, de niño, se imaginaría a los villanos: malolientes, gordos, peludos, sin dos o tres dientes, con rostros aceitosos y llenos de verrugas y granos y cicatrices» (p. 76). En ese sentido, el infante rompe con su perspectiva fantástica para aproximarse a una concepción más apegada a la realidad de las cosas. Los tres casos retratan cómo era la perspectiva de niño, desde la cual lleva a grado superlativo las virtudes y los defectos de lo que observa (la casa, la oficina, los secuestradores), pero también implican el momento en que esa perspectiva cambia, se vuelve más realista y aleja lo fantástico que impregnaba las anécdotas. El proceso de cambio llega hasta el décimo y último cuento, en el que todos los cambios se concentran en un instante decisivo en el proceso de formación de la identidad.

«Mañana nunca lo hablamos» relata los últimos días que vivieron el yo infante y su familia en Guatemala. Retoma una anécdota de «Corazón, no moleste», en la que él y sus compañeros de colegio se quedaron encerrados en la escuela por causa de un conflicto entre guerrilleros y militares: «los más de mil alumnos del colegio pasamos el día entero: aislados durante casi siete horas, reclusos de aquel combate que parecía no terminar nunca justo enfrente del colegio» (p. 119). Al regresar de la escuela, sus padres comienzan a hablar con

él y con su hermano, intentando explicarles lo que está sucediendo, pero de nueva cuenta, el niño no logra comprender del todo lo que sus padres intentan comunicarle:

Él empezó a decirnos cosas raras [...] Habló en desorden y en balbuceos del combate de esa tarde, de los trabajadores de su fábrica de textiles, de los nervios de mi mamá, de los norteamericanos, de los indios, de los guerrilleros, de los comunistas, del secuestro de mi abuelo hacía quince años, de las rejas que había tenido que instalar en las ventanas de la casa, de su nuevo guardaespaldas (Mario) que lo acompañaba a todas partes con un revólver enfundado en el cinturón, del nuevo policía de seguridad (Landelino) que llegaba a la casa y se quedaba sentado la noche entera en un banquito del vestíbulo, al lado de la puerta principal... (pp. 120-121).

Después de escuchar la perorata de su padre, sólo le queda en claro que se irían a vivir a Miami. Sus padres no quieren o no se atreven a decirle por cuánto tiempo, pero al final el papá le revela que ya no podrán volver a la misma casa: «—La casa —dijo mi papá, poniéndose de pie— ya está vendida» (p. 122). Al otro día se suspenden las clases y Óscar, el mejor amigo del yo infante, lo invita a jugar por la tarde. En su casa, Óscar le comparte un periódico que sacó de la basura, el cual sus padres le habían prohibido leer. Allí se encuentran fotografías explícitas y notas sobre el combate que se había desatado frente a la escuela. La voz narrativa hace hincapié en su entonces falta de comprensión de los sucesos, y comparte que no lograba entender por qué los guerrilleros y los soldados se parecían físicamente: «Me quedé mirando los rostros de los militares, tan morenos y tan indígenas como el rostro del guerrillero de la guitarra y el televisor. No entendí. ¿Los militares también eran indígenas? ¿No era todo indígena un guerrillero? ¿Quién era, entonces, un guerrillero?» (p. 125), con lo que evidencia la falta de contexto sobre lo que está sucediendo y cómo carga con algunos

prejuicios apropiados a partir de discursos fragmentados y poco claros al respecto, como la conversación que mantuvo con su padre.

Al otro día llegan de visita los abuelos maternos. Mientras el abuelo discute con su papá, la abuela lo lleva por un helado. Ya en su auto, la abuela le dice al niño que hacen bien en mudarse a Miami, pues en Guatemala hay mucha violencia. La voz narrativa recuerda que, en otra ocasión, unos vecinos habían disparado hacia la casa de los abuelos por antisemitas: «yo me quedé pensando en el agujero que aún permanecía en la ventana del comedor de mis abuelos: un agujero circular y pequeño hecho por un balazo que disparó el vecino, decían, un señor ya mayor y algo borracho, decían, que odiaba a los judíos» (p. 128).

Al igual que la anécdota de su circuncisión, el acto de odio contra su familia aparece entre líneas, brevemente. Se trata de otra mención sobre la historia judía que corre por sus venas. Sus cuatro abuelos son judíos que tuvieron que migrar por los crímenes de odio que se perpetraron contra su etnia. No obstante, al llegar a Guatemala, como se revela en esta breve mención, siguen enfrentándose a casos de acoso y rechazo. Mientras en la mención de su circuncisión se puede entrever cómo los espacios familiares lo mantenían en conexión con su ascendencia judía, la referencia al atentado en casa de sus abuelos comunica la inseguridad con que su familia vivió a causa de las manifestaciones antisemitas que se perpetuaron incluso en distintos países. Estos elementos también pasan a formar parte de ese proceso que marca el antes y después de su partida lejos de Guatemala.

Cuando preparan la mudanza, llega el maestro de piano a darle su última clase. Se trata de un hombre amanerado con rasgos indígenas. Al observarlo, el niño comienza a recordar los rostros de las personas en el combate armado frente a la escuela y parece tener una suerte de revelación respecto a la raza humana y sus diferencias: «Se me ocurrió que su rostro se parecía al rostro del guerrillero de la guitarra y el televisor y que también se parecía a los

rostros de los soldados, y después se me ocurrió que su rostro de alguna manera se parecía a cualquier rostro, a todos los rostros, a mi rostro. Sentí cosquillas en el vientre, como si en ese pensamiento hubiera algo básico o algo esencial» (p. 134). El yo infante parece desarrollar una nueva consciencia que le permite reconocerse en el otro, caer en cuenta de las similitudes que hay entre todos los individuos, pese a las diferentes historias de vida. A pesar de las cualidades en relación con las masculinidades que caracterizan a los guerrilleros y los distingue de su maestro con gestos femeninos, a pesar de los rasgos que pueden presentar los guatemaltecos, distintos a los de su familia judía, reconoce en ellos esa esencia humana que significa igualdad.

El orden en que se presentan las anécdotas también permite reconocer la carga simbólica que obtienen las memorias al filtrarse por la voz narrativa. Así tenemos que la revelación que vive el yo infante en relación con la similitud entre todos los hombres y todas las etnias, al contarse justo después de la alusión al rechazo que viven los judíos, que vive su familia por ser judía, adquiere un sentido reflexivo en relación a los conflictos sociales. Las luchas entre indígenas campesinos e indígenas militares, así como el desprecio a los judíos que se vive en diferentes naciones, son casos en los que el hombre atenta contra el mismo hombre, a pesar de que todos, indígenas guatemaltecos o judíos migrantes, seamos iguales. Poco a poco, el infante se va desprendiendo de una visión reducida de su entorno y empieza a desarrollar una perspectiva más madura de las cosas, explicándose, sin buscarlo, lo que antes se preguntaba sin obtener respuesta concreta por parte de ningún adulto. Sin embargo, el niño sigue sin obtener respuestas, por lo cual las dudas y la incomprensión lo acechan una noche, proyectadas en una pesadilla.

Al despertar, su papá llega al cuarto para calmarlo. El niño, aprovechando que tiene a su padre cerca, comienza a hacer preguntas, queriendo entender todo lo que está sucediendo.

El papá evade la situación y le responde que lo hablarán al otro día, pero «pronto llegó mañana y mañana nunca lo hablamos» (p. 138), concluye la voz narrativa con la misma frase que engloba a los relatos que surgen de entre los recuerdos de sus años de vida antes de partir lejos de casa. La familia se muda a Estados Unidos justo un día después de su décimo cumpleaños.

Con el título de *Mañana nunca lo hablamos* se alude al silencio que caracteriza a la infancia del yo figurado. Si tomamos de nuevo en cuenta a Agamben y su planteamiento de que la infancia es una estancia previa al discurso en la que el sujeto es susceptible a la experiencia pura, lejos del discurso que se encarga de significar el acontecimiento histórico, se puede entender el gesto de volver como una búsqueda por entender, por otorgarle significado a ese silencio que quedó en incógnita, justo antes de ser expulsado de su estadio de infancia, como un gesto para constituir al yo figurado. Los relatos en este libro se centran en narrar el instante en que el yo figurado se separa de la experiencia y se introduce en la palabra, es decir, el exilio de su infancia. El concepto de exilio tiene un valor importante dentro del libro, pues no solo está presente en esta representación simbólica del exilio de la infancia; en sus páginas se relata, además de un destierro simbólico, un destierro vital, un exilio fuera de aquello que conformaba su mundo y lo contenía, el cual se reconoce en Guatemala, la casa de sus abuelos, el lenguaje, su familia. Dentro de esas memorias de infancia, de sus últimos días antes de partir a Estados Unidos, se mencionan también anécdotas que evidencian su condición de judío, aspecto heredado que pareciera confinarlo al exilio como parte intrínseca de su identidad, a quedar fuera de ese lugar que es la infancia y a perder ese sentimiento de pertenencia que pareciera frenarse, quedar sumergido en el silencio de su infancia.

Como un proceso evolutivo, la identidad de la voz narrativa se va forjando en el relato de infancia. Inicia con una duda respecto a sí mismo como eslabón de una familia, para luego entrar en consciencia de sí mismo en contraste con la otredad. Al mismo tiempo, se evidencia cómo el tránsito de la infancia a la madurez se recubre de dudas que se suman una a otra, mientras pide ayuda a los adultos a su alrededor, pero ellos no parecen contar con las respuestas, lo que imposibilita el entendimiento absoluto de las cosas. En un instante se detiene para recordar la influencia de alguien que lo aproximó a la ficción, que le reveló la posibilidad de narrar su historia sin necesidad de apegarse a la realidad, cualidad que finalmente adopta la voz narrativa, que relata su infancia a la vez que la traza sutilmente de elementos fantásticos, justificados por medio de su perspectiva pueril.

Esa misma cualidad fantástica sirve como argumento para entender el sentido mítico de la infancia. El elemento fantástico que se reconoce es el porvenir del yo que parece estar marcado por un destino que lo lleve al exilio, que él mismo justifica en un vaticinio callado por el tío Salomón, y que lo aleja de un lugar idílico, el cual proyecta a partir del hogar familiar que percibe como un palacio. La memoria, en este aspecto, funge como medio para otorgarle a la experiencia sentido fuera de lo racional, al narrarla como predestinada por un oráculo. Esta concepción se mantiene en consonancia con la perspectiva de la infancia como mito del origen; es el instante en el que se define la identidad del sujeto maduro. Además, como en el caso del *Lazarillo de Tormes*, en ella se reconocen aquellos elementos que delimitarán los años de madurez. De acuerdo con Agamben, la infancia se entiende también como el estado en el que se vive la experiencia de la manera más pura, sin filtrarse por el discurso y sus cargas semánticas que resignifican la experiencia. En *Mañana nunca lo hablamos* los recuerdos de experiencias se vuelven lenguaje literario para narrar la historia de cómo el yo figurado se desprende de la infancia, como todos los individuos, pero además

se narra cómo su partida de la infancia (evidenciada por el surgimiento de una consciencia adulta que narra y carga de sentido a la experiencia por medio del discurso) coincide con el exilio de su natal Guatemala, momento que lo vinculará con la historia de vida de su familia de judíos exiliados y que definirá la cualidad de no pertenencia en su identidad.

Al narrar sus primeros años de vida por medio de la ficción, para otorgarse a sí mismo un origen, traza un paralelismo entre infancia y literatura: origen en la infancia y origen en la ficción, pues es la voz narrativa la que dictamina el camino que seguirán los retazos abstraídos de la memoria. Esta acción es similar a lo que Fernando Cabo asegura respecto a cómo la consciencia moderna vincula el lenguaje poético con infancia,⁸⁵ en tanto que aquél tiene una pretensión de totalidad de conocimiento a la vez que resulta consciente de su precariedad e insuficiencia. La misma contrariedad irónica yace presente en la infancia, pues

es cifra de lo subjetivo, de la experiencia primordial, de lo propio y personal, de lo efímero y lo fragmentario. Pero al mismo tiempo resulta la negación de todo ello. La infancia es también emblema de la plenitud, del pasado común a todos los hombres, de la fundamentación, casi en un sentido platónico, de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen.⁸⁶

Rememorar la infancia por medio de la ficción en *Mañana nunca lo hablamos* es un gesto en el que resuena la relación entre lenguaje poético e infancia que plantea Cabo, pues el lenguaje poético se concibe como el vestigio que preserva la infancia del hombre, ese

⁸⁵ Cabo repara en ello al dialogar con un texto de George Steiner, quien recoge tramas míticas, como la de Prometeo, para exponer que antes de encontrarse con la palabra, es decir, con el conocimiento, el discurso, el hombre contaba con una palabra previa, y es la literatura la que preserva esa palabra primigenia; el lenguaje poético sería entonces la palabra de la infancia del hombre.

⁸⁶ Fernando Cabo, *op. cit.*, p. 71.

silencio anterior a la palabra. Tratar la infancia en la literatura es un doble juego por querer volver al estado mítico del origen: volver al origen de la palabra y volver al origen del yo.

Pero el mayor rasgo en común entre el lenguaje poético (el acontecer literario) y la infancia es la orientación comunicativa de la palabra, es decir que no necesariamente se desarrolla en un plano en el que el emisor es un «yo» que dialoga con un receptor «otro». El lenguaje poético implica un diálogo que el yo entabla consigo mismo, en el que el sujeto puede entrar en contacto con ese silencio que se pierde al salir de la infancia. El lenguaje poético es la palabra que busca asir el silencio que, al entrar en contacto con la discursividad, se deja de experimentar, es decir, ese estado de experiencia que refiere Agamben. Recuperando la tesis de Iuri Lotman, argumenta Cabo que se desarrolla un plano de *autocomunicación* fundamentado en un plano «yo»-«yo», que a su vez motiva la capacidad de la autocomprensión y la autorrepresentación. Lo que resulta interesante es que, continuando con Cabo, en este formato de comunicación el emisor adquiere «un cierto carácter reflexivo»,⁸⁷ característica que recuerda la esencia que subyace en la figuración del yo, según la exposición de Pozuelo Yvancos, quien reconoce que la voz narrativa del yo figurado apunta a una consciencia del ser en el tiempo y cómo el yo, figurándose, prevalece y rompe con las barreras del tiempo:

La vida de la ficción, la grandeza de la literatura reside ahí, en que unifica los mundos posibles y les da su propia posibilidad [...] Es la ficción, es la voz narradora que la crea, el punto de partida y el punto de llegada. En ese río se encuentra el pasado, el presente y el futuro. El viaje por él (los libros) es la única vida que el Tiempo permite a los hombres, una vez todo lo demás se ha ido.⁸⁸

⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁸ Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 137.

Particularmente, en el caso de Halfon hay un proceso reflexivo que se realiza en paralelo, entre la figuración del yo y la concepción de infancia. Si la infancia es una construcción del sujeto maduro que se configura a través de la memoria, se puede concebir como una figuración del yo que se ejecuta con el propósito de que el yo dialogue consigo mismo y se reconozca como es, como sujeto que se autoconcibe como desterrado alegóricamente y que lo hace vivir en la no pertenencia. Al leer *Mañana nunca lo hablamos*, no se está ante unas memorias de Eduardo Halfon, sino ante un ejercicio literario que busca distinguir a la niñez, para incorporarse a esa tradición mítica de la infancia como territorio de origen, por medio de una voz narrativa que evoca la fundación de su identidad. Esta característica incluso se suma a la poética del autor, pues relatar el instante en que su yo inicia un proceso de maduración que lo aleja de la concepción infantil del mundo, es decir, en el sentido agambeniano, su inserción en la palabra como exilio de la infancia, puede interpretarse como una tesis que sustenta el propósito de recurrir a la figuración del yo como esencia creativa que estimula su trabajo de creación literaria para reflexionar en torno a la construcción de identidad.

Halfon, en «La memoria infantil» expone:

El día después de mi décimo cumpleaños, entonces, salimos huyendo con mis papás y hermanos hacia Estados Unidos, y yo me partí en dos. Mi lenguaje se partió en dos. Mi memoria se partió en dos. Un pedazo de mi memoria, el primero, el más diáfano y liviano, se quedó suspendido en la Guatemala de los años setenta. Desde aquí, desde cada página en blanco, lo sigo buscando.⁸⁹

Reconoce entonces que su ejercicio literario responde a un deseo de reconstruir su infancia, por lo que estos relatos son una recreación de lo que recuerda como su infancia. De acuerdo

⁸⁹ Halfon, art. cit., p. 27.

con Fernández Prieto, en los textos de tinte autobiográfico «el pasado infantil representado no repite un pasado realmente vivido, sino que lo constituye o lo crea ante el lector a través de ciertas imágenes, símbolos, tópicos o metáforas».⁹⁰ Con los recursos de lenguaje literario crea una infancia que cumple el propósito de autocomprensión y autorrepresentación a los que refiere Cabo. Sus primeros diez años de vida son el terreno más fértil para representar simbólicamente el origen del que es desterrado y que se convierte en causalidad del individuo adulto.

Al escribir *Mañana nunca lo hablamos*, Halfon entrega diez cuentos que relatan un poco de esos diez años, en los que la infancia se articula como el lugar del que es desterrado cuando la vida comienza a desvelarse. Ese peregrinar fuera de la infancia coincide con el momento en que debe dejar su hogar para comenzar a vivir de nuevo en otro país, situación similar a la que vivieron sus abuelos judíos libaneses y polacos exiliados.⁹¹ A lo largo del libro se alude a esa condición de judío que entra en relación con el proceso del yo fuera de la infancia y fuera de su lugar de origen, como parte de los elementos que signan el destino que lo llevan al exilio. Esa suerte de destierro como confinamiento heredado signa el porvenir del yo figurado. Pero es importante reconocer que estos acontecimientos que coinciden con la vida del autor y con la biografía de su familia no se narran desde el acontecimiento verídico, como un hecho histórico. Eduardo Halfon, ese yo figurado que protagoniza los relatos, opera en la ficción, para que esa autocomprensión, desde los años de infancia, tome un significado universal, más allá de la anécdota, perpetuando en *Mañana nunca lo*

⁹⁰ Celia Fernández Prieto, *op. cit.*

⁹¹ Los libros en los que se desarrolla con mayor detalle la historia de sus abuelos son *El boxeador polaco*, *Monasterio* y *Signor Hoffman*.

hablamos, en la literatura, el sentido de origen que tiene la infancia en la construcción de identidad del individuo.

CAPÍTULO III.

MONASTERIO: MORADA DEL EXILIADO

El judaísmo me interesa como narrativa, como búsqueda de una identidad, no como religión.

EDUARDO HALFON

El yo de *Mañana nunca lo hablamos* aparece como una voz madura que narra sus memorias de infancia deseando reconocerse. Esta voz desarrolla un planteamiento poético del yo en el momento en que sale de la infancia y entra en un estado de consciencia, a partir del cual teje sus memorias como ejercicio narrativo para identificar elementos que definirán su identidad. El yo figurado articula la infancia como mito del origen a partir del exilio familiar, como experiencia fundadora a la cual pareciera confinado a partir de una herencia intrínseca a su sangre judía, que se traducirá en la constante temática del proyecto literario de Eduardo Halfon. Los textos consecuentes en la obra de Halfon, como se ha mencionado, relatan la vida adulta del yo figurado que atraviesa distintos de sus títulos, los cuales pueden leerse como una continuación de la experiencia de la infancia, marcada por la historia de exilio del yo y de su familia, continuando en un estado de diáspora constante del ser. Quizá no todas las narraciones partan del destierro, pero el viaje constantemente surge para evidenciar al yo que carece de arraigo.

Tras el análisis de *Mañana nunca lo hablamos* se inquiere que el camino argumental que rige el texto conduce hacia la construcción de un yo marcado por la infancia que, a su vez, es un yo figurado del autor. Como se ha señalado, gestos como la publicación del artículo «La memoria infantil», así como declaraciones realizadas en entrevistas y notas de difusión de su obra, permiten leer *Mañana nunca lo hablamos* como un ejercicio en el que el autor ha buscado dejar evidencias de que su obra está íntimamente ligada con su persona, pues retoma su vida en forma de relatos. A esta modalidad se suman los textos en los que el autor implica de forma manifiesta el pacto nominal para reconocer al sujeto ficcional bajo su mismo nombre.

Esta última modalidad de autorreferencialidad en la obra de Halfon corresponde a *Monasterio*. La novela cuenta con referencias a la vida del autor más explícitas que *Mañana*

nunca lo hablamos. El más importante es, sin duda, el pacto nominal, que se construye en el segundo encuentro que tiene el protagonista con su amiga Tamara en la ciudad de Tel Aviv: «¿De acuerdo, Eduardo?, pronunciando mi nombre como si fuera una versión de mi nombre sólo para ella».⁹² También cuenta con datos biográficos del autor que se pueden cotejar con entrevistas o documentos, como la formación académica de ingeniero con la que cuenta el protagonista. En ese contexto se entendería que el libro narra la vida de Eduardo Halfon y, por lo tanto, que es un texto de corte autobiográfico. No obstante, esta posible lectura amerita traer a consideración las no pocas discusiones teóricas que se han desatado en torno a la escritura autobiográfica y que se asientan principalmente en dos líneas: su cualidad referencial y su condición configurativa.

Paul de Man, autor múltiples veces citado para discusiones de esta índole, evidencia, entre otros conflictos, las dudas a las que se enfrenta la teoría al querer distinguir la autobiografía de la ficción. Expone que ante esa tarea se recurre a la preconcepción de que la autobiografía, al depender de hechos potencialmente verificables, desarrollaría un modo de referencialidad más sencillo que el de la ficción. No obstante, propone una suerte de símil entre la autobiografía y los retratos fotográficos o los cuadros realistas, en los que el resultado está supeditado a la técnica o lo que él llama «los recursos de su medio»⁹³ y no a la referencialidad directa con la realidad. Así tendríamos que la autobiografía está supeditada a los recursos referenciales del propio lenguaje. Estas consideraciones lo llevan a relacionar la autobiografía con el tropo de la prosopopeya, pues es un recurso retórico que se propone representar la vida del autor, es decir, otorgar voz a quien está ausente. Pozuelo Yvancos, en

⁹² Eduardo Halfon, *Monasterio*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2014, p. 21. Todas las citas al libro corresponden a esta edición, por lo que a partir de esta referencia sólo se anotará en el cuerpo del texto la página a la que corresponde cada cita.

⁹³ Paul de Man, «La autobiografía como (des)figuración», *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, p. 113.

un comentario a la propuesta de Paul de Man, abona a la explicación que éste da al funcionamiento del tropo en la autobiografía al indicar que «implica la sustitución del yo por su figura».⁹⁴ De Man, por su parte, expone que: «En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa»,⁹⁵ por lo que el yo de la autobiografía puede ser visto no como un yo referenciado, sino como uno que se construye en el lenguaje, como una máscara del yo: una figuración.

Los planteamientos de Pozuelo Yvancos, quien ha dedicado gran parte de sus estudios al fenómeno autobiográfico, de los que se desprende la propuesta de las figuraciones del yo, son útiles no sólo para esclarecer de qué manera el fondo de la obra de Eduardo Halfon parte de un yo figurado, sino también para analizar su forma, es decir, la estructura narrativa desde la que logra ese objetivo. Respecto a la figuración implicada en la autobiografía, el teórico español apunta: «El yo que escribe nunca es el yo que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue».⁹⁶

Ese orden de desdoblamiento del yo se encuentra en la dinámica discursiva de *Mañana nunca lo hablamos*, donde la voz narrativa rememora al yo que fue en la infancia. Esto en un nivel de la perspectiva narrativa; sin embargo, implica otro desdoblamiento al involucrar las huellas de la identidad del autor tratadas en el capítulo anterior, operación que, en todo caso, involucra y problematiza también aquello que Pozuelo señala como inherente al género autobiográfico: “ha podido plantearse el problema crucial de la construcción lingüística, textual, de la identidad”.⁹⁷

⁹⁴ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 91-92.

⁹⁵ Man, art. cit., p. 118.

⁹⁶ Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

En el caso de los textos de Halfon, la escritura crea un yo como identidad que se constituye textualmente, es decir, como una configuración literaria que, aunque subsiste un grado de referencialidad relativo al autor, se aleja del propósito testimonial para ponderar el proceso de búsqueda y construcción de la identidad. Acentuar esta condición es el enclave que distancia la propuesta de Halfon de la pretensión netamente autobiográfica, en la que la referencialidad —o al menos su efecto— dominaría el pacto de lectura.⁹⁸ En la obra de Eduardo Halfon el dominio recae, por el contrario, en el carácter ficcional de la narración, en el sentido de que, como he señalado, la identidad construida se vincula con lo imaginario, con la representación de algo que, sin serlo, lo suplanta.

Según se planteó con anterioridad, dicha fórmula de ficción, construida en relación con la identidad figurada del autor, es una constante estilística en todo el proyecto literario de Eduardo Halfon. Se ha visto presente desde *Saturno*, relato que se incluyó en su primer libro publicado.⁹⁹ Esa estructura imbricada que se yergue entre lo referencial y lo ficcional, característica en su escritura, se desarrolla a la par de un trasfondo narrativo en torno a la identidad, provocando un diálogo semántico entre fondo y forma de la obra, mediante el que aborda la ambigüedad y la dificultad de pertenencia total a una categoría específica. Así, el discurso de identidad de no pertenencia, exiliada, se ve respaldado incluso por la discusión sobre el lugar que ocupan los textos autorreferenciales en el orden genérico de la literatura.

⁹⁸ De acuerdo con Ángel Loureiro, a mediados del siglo pasado el problema teórico de la autobiografía deja de preocuparse del aspecto histórico en la reconstrucción de una vida y pasa a cuestionarse la relación entre texto y sujeto, específicamente si el texto puede representar al sujeto. Este enfoque provoca una crisis de autoridad, pues el autor ya no es la figura de testigo fiel, sino un sujeto en busca de su identidad, condición que vuelve a la identidad inasible (Ángel G. Loureiro, «Problemas teóricos de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, pp. 2-8).

⁹⁹ Se trata del libro *Esto no es una pipa*, *Saturno*, publicado por Punto de Lectura el año 2007, en la ciudad de Guatemala.

3.1. UN YO ENTRE DOS TÍTULOS

La identidad que se va forjando como parte de las figuraciones del yo es la médula que da continuidad al proyecto de Eduardo Halfon. *Mañana nunca lo hablamos* permite reconocer una clave del origen de ese aspecto fundamental de la identidad del yo, que es el exilio. Cada título aporta una nueva perspectiva de esa identidad o profundiza en algún aspecto que se había mencionado previamente en otro libro. De entre ellos, una pieza clave para continuar reconociendo la fundación de la identidad de no pertenencia del proyecto literario es la novela *Monasterio*.

Resulta importante recordar, en ese sentido, que *Mañana nunca lo hablamos* concluye con el recuerdo del yo infante en vísperas de mudarse, para dejar atrás Guatemala, lugar de origen donde su identidad se estaba forjando en medio de problemáticas esenciales para entenderse como miembro de una comunidad, en medio de la guerra y la desigualdad social. También se construye como miembro de una familia marcada por la diáspora que, religiosa e históricamente, ha definido a la cultura judía. La voz narrativa, al final del libro, se recuerda inquieto por dudas que no se resuelven y que marcaron su camino fuera de la niñez, con rumbo hacia una consciencia reflexiva respecto a las adversidades de la vida (como una catástrofe natural, la crisis ocasionada por una guerra, las decisiones que debe tomar una familia para vivir con mayor plenitud) y respecto a sí mismo. Algunos títulos, como *El boxeador polaco*, *Signor Hoffman*, *Duelo*, entre otros, abordan conflictos que son referidos a lo largo del planteamiento de la vida del yo figurado (la historia de sus abuelos, la relación con su padre, el origen de su familia, cualidades de sus procesos reflexivos, etcétera).

La novela *Monasterio*, por ejemplo, relata instantes de la edad adulta del yo figurado que se centran en la relación que tiene con su familia, especialmente con los miembros nucleares, y cómo ésta impacta en características de su propia identidad, aspecto que no necesariamente se repite en otros libros, o al menos no se presenta como el argumento principal de sus tramas, sino que se alude solo de forma secundaria. Tal es el caso de *La pirueta*, de la cual se puede decir que cuenta con cierta continuidad con *Monasterio* por el planteamiento de un desarrollo de identidad a partir de su vínculo familiar, sin embargo, la trama se centra en la búsqueda que lleva a cabo el yo figurado para encontrar a su amigo Milan, mientras ocasionalmente rememora aspectos que atañen a su familia.

No se debe dejar de lado que los textos del proyecto literario de Halfon han sido reconocidos como novelas o cuentos —y por lo tanto ficción—, y que este dato, que se sostiene en elementos paratextuales, como la cuarta de forros de los libros, la publicidad y las colecciones a la que pertenecen los libros como parte de las editoriales que los publican, implica una distancia de lo netamente vivencial. Reitero, no es Eduardo Halfon, sujeto real, el yo que se narra en este proyecto literario. Ese yo es otro, uno que se plantea intencionadamente como figurado, y sobre el que recae el sentido, en tanto fondo y forma, de su proyecto literario. Si bien ese yo figurado remonta a la noción autobiográfica por el grado de referencialidad involucrado en la identificación nominal, también recuerda al precepto de pacto narrativo que el mismo José María Pozuelo Yvancos propuso como principio de todo discurso narrativo, tanto en una autobiografía como en una novela. Sostiene Pozuelo: «Este pacto [...] es el que define el objeto (la novela, cuento, etc.) como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma [...] La frase imaginaria, la literatura, significa inmanentemente su

propia situación comunicativa y por ello no es ningún caso el “autor” ni el lector real los seres que la situación comunicativa-literaria pone en juego». ¹⁰⁰ Desde la perspectiva del análisis del lenguaje literario, la situación comunicativa literaria implica una asimilación del mensaje como verdad dentro del discurso. El receptor, en este sentido, al acercarse al texto, obvia la circunstancia externa a éste y toma como verdad lo que el discurso expone. Entendiendo la implicación de este pacto queda claro que el Eduardo Halfon del proyecto literario, el que se narra en el contenido de las páginas, efectivamente no es el sujeto real, pero sí un sujeto verdadero, un sujeto que se configura en la palabra y que opera con una intención implicada en el texto mismo.

La peculiaridad en la obra de Halfon es que se narra desde el recuerdo y en ello replica la configuración del narrador-personaje que caracteriza a los géneros autorreferenciales, como las autobiografías o las memorias, que «suele[n] separarse del ímpetu o inexperiencia del personaje protagonista (antes) evaluando la vida narrada como un proceso de aprendizaje». ¹⁰¹ Es decir que, al momento de narrar, el sujeto en su presente guarda una distancia con su yo del pasado para otorgarle un sentido y un significado a lo que vivió. Esta cualidad, desde la narratología, es conocida como perspectiva, la cual pretende distinguir la concepción general del narrador, por lo que la perspectiva implica valores, juicios, ideología, incluso un perfil psicológico. Siguiendo con la lectura y análisis de la obra del guatemalteco, se buscará reconocer la intención discursiva del yo figurado en la novela *Monasterio*, poniendo principal interés en la perspectiva narrativa, y considerando la continuidad que establece con la identidad fundada en *Mañana nunca lo hablamos*.

¹⁰⁰ José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 234 y 235.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 244 y 245.

Como se ha mencionado, el proyecto literario de Eduardo Halfon no cuenta con una linealidad temporal entre títulos ni se promocionan como secuelas de libros publicados previamente. Son libros independientes uno de otro, por lo que pueden ser leídos sin necesidad de conocer los demás. Sin embargo, el autor, como se puede reconocer en algunos de los artículos periodísticos que aquí se han citado, refuerza la concepción de unidad entre los títulos al declarar que se entretajan argumentativamente porque todos retoman de alguna forma el relato familiar. Así, una anécdota del abuelo materno que se desarrolla en un cuento vuelve a ser aludida en otro libro, en otro contexto, ampliando el relato u otorgándole nuevos significados en el proceso reflexivo de la voz narrativa.

Desde la voz narrativa se enlaza cada relato y es ella quien establece la unidad entre cada uno de los libros, por lo que se puede hablar de continuidad discursiva entre *Mañana nunca lo hablamos* y *Monasterio*, la cual se apoya en las marcas de caracterización reiteradas por las voces narrativas: se reconocen originarios de Guatemala, de ascendencia judía, mencionan tener abuelos árabes originarios de El Líbano, Siria y Egipto, y un abuelo polaco. Específicamente en estos dos libros las voces narrativas identifican como “palacio” a la casa que construye el abuelo paterno en Guatemala. Además de estas marcas textuales, se da entre ellos una similitud en la perspectiva desde la que una voz en primera persona narra anécdotas de familia. No obstante, la cualidad esencial reflexiva en la voz narrativa es que pauta la perspectiva hacia un entendimiento del tema en el que se centra cada texto que presenta una figuración del yo. Dentro del proyecto literario de Halfon, la perspectiva reflexiva de la voz narrativa confiere centralidad a la identidad, tema que a su vez da unidad a los libros que lo conforman.

Monasterio también se narra desde una primera persona que es, a su vez, la voz del yo figurado: Eduardo, quien rememora diversos recuerdos de su familia desde un presente

narrativo. A diferencia de *Mañana nunca lo hablamos*, que relata episodios del pasado, con la infancia del yo figurado como línea argumental principal, la trama de *Monasterio* se centra en un viaje que Eduardo realiza por Israel. Las situaciones en las que se ve envuelto a lo largo de su estancia en el Medio Oriente evocan recuerdos sobre su familia que se van entretrejiendo hasta que, juntas, modelan un sentido simbólico, en torno a la identidad del yo figurado al enfrentarse con la historia de sus consanguíneos.

La trama de la novela se sostiene en la relación que el yo figurado mantiene con tres personajes: su hermana, su abuelo materno y su amiga Tamara. Las anécdotas con estos tres personajes dirigen el proceso reflexivo de la voz narrativa hacia una conclusión respecto a la doctrina del judaísmo como ejemplo de las fábulas que cada individuo se crea sobre sí mismo para entenderse. Por ello, puede analizarse cómo se formula el relato a partir de estas tres figuras y cuál es su vínculo con la identidad de no pertenencia que sostiene el proyecto literario de Halfon.

3.2. EDUARDO Y SU HERMANA: JUDAÍSMO COMO DISFRAZ

La voz narrativa se remonta a un viaje que realizó en el pasado. Este aspecto es clave, pues una de las constantes en la obra del autor es la condición del yo en constante movimiento,¹⁰² condición que recuerda a la diáspora judía, a la cual está vinculado por consanguineidad. Al inicio de *Monasterio*, Eduardo y su hermano se encuentran en Ben Gurión, aeropuerto de Tel Aviv, ciudad a la que viajan para asistir a la boda de su hermana: «Nuestra hermana menor

¹⁰² En realidad, ninguno del resto de los libros publicados por el autor, hasta el momento, desarrolla la perspectiva del yo en relación con el hogar como se hizo en *Mañana nunca lo hablamos*. El proyecto literario no ha planteado que el yo adulto considere un sitio como hogar.

había decidido casarse. Nos llamó a Guatemala desde un teléfono público para decir que había conocido a un judío ortodoxo norteamericano [...] Su lenguaje se fue tornando, como sucede siempre con gente repentinamente devota, en un lenguaje arisco y frívolo, en una prédica nada tolerante» (p. 14). Mediante esta advertencia, la voz narrativa introduce el conflicto principal que detonará la trama de la novela.

Su hermana adopta el judaísmo como religión, por lo cual comienza a cambiar la manera en que se comunica con su familia. Ambos, Eduardo y su hermana, por consanguineidad, descienden de judíos, sin embargo, mientras él, por libre albedrío, decide no profesar el judaísmo ni otra religión, ella empieza un régimen ortodoxo que los distancia no sólo espacialmente, sino también ideológicamente: «mi hermana nos anunció tajante que, según ella, según sus nuevos maestros y rabinos ortodoxos, nosotros cuatro [Eduardo, su hermano y sus padres] no éramos judíos [...] Vaya, le respondí a mi hermana, al menos en eso sí estamos de acuerdo» (p. 15). Las creencias religiosas de su hermana comienzan a generar una barrera entre ella y su familia, al grado de negar la posibilidad de que formen parte de una comunidad, ya que su identidad no es afín con sus creencias. Incluso, en esa expresión que hace en referencia a sus padres y hermanos, se podría considerar que está anulando la identidad judía de sus abuelos, aun cuando algunos de ellos fueron prisioneros en campos de concentración por su condición judía.¹⁰³

¹⁰³ La opinión que comunica la hermana de Eduardo representa la ideología ortodoxa de los judíos, que difiere de aquellos que a partir de la Ilustración se propusieron hacer modificaciones a ciertas creencias y tradiciones con el propósito de integrarse a comunidades nacionales de las que también formaban parte. Esta actitud está en contra de la visión segregacionista de quienes profesan la doctrina de forma ortodoxa. Por ello, la hermana de Eduardo, por extensión, desaprueba a sus abuelos, quienes buscaron formar parte de la cultura guatemalteca al tener que comenzar su vida como exiliados. Resulta importante mencionar, en ese sentido, que algunas divisiones de creyentes descalifican a quienes no cumplen con ciertos criterios para formar parte de la comunidad judía, a pesar de ser sobrevivientes de los campos de concentración nazi. Por ello, la comunidad judía, al igual que otras ideologías religiosas, implica cierta problemática en cuanto a identidad y pertenencia a la comunidad. Con cierto eco en esta problemática de identidad, Jean Améry, en su obra ensayística, reflexiona sobre la condición de aquellos judíos que se identifican como tales a partir de la supervivencia ante el régimen totalitarista y no a partir de aspectos religiosos: «La supervivencia o extinción del pueblo judío en cuanto

La hermana adopta su religión como un rasgo que la define y la termina por significar, es decir, como parte primordial de identidad. Las costumbres que debe seguir al pie de la letra, como ocultar su cabello y su piel, o dejar de tocar y saludar a hombres, aun perteneciendo a su propia familia, la convierten en alguien distinto a quien Eduardo reconocía como su hermana. Mientras tanto, él se niega a dejarse definir por un culto que, a pesar de estar presente en su familia, le resulta totalmente ajeno y, además, porque promueve una segregación de la que ellos mismos han padecido. Esto significa el conflicto principal de la novela. La relación entre el yo figurado y su hermana es antitética, como si cada uno estuviera en el lado opuesto de un espejo que proyecta todo aquello que no los representa. De un conflicto específico que viven ellos como familia en relación con su condición judía, la novela pasa a retratar una problemática mucho mayor y universal, pues finalmente, es una cuestión de identidad la que provoca cierta desazón entre los hermanos que se reúnen para confrontar su perspectiva personal en relación con la tradición religiosa que marca a la familia.

Con este argumento, *Monasterio* se suma a la discusión sobre la identidad como conflicto social, tema que se ha estudiado con empeño, sobre todo a partir del siglo pasado. De acuerdo con el sociólogo Stuart Hall, en una era poscolonial, marcada por fenómenos de migración y por un contexto de globalización, las identidades responden al devenir y no al

comunidad étnico-religiosa no me desazona. En mis reflexiones no hay espacio para los judíos que son tales porque una tradición les cobija. Sólo tengo derecho a hablar en mi nombre; y además, si bien con prudencia, en nombre de aquellos millones de contemporáneos que sufrieron su condición judía como si irrumpiese una catástrofe natural, y que tuvieron que arreglárselas sin Dios, sin Historia, sin esperanzas mesiánicas y nacionalistas. Para ellos, para mí, ser 'judío' significa sentir en el fuero interno la gravedad de la tragedia pasada. Sobre mi antebrazo izquierdo llevo tatuado mi número de Auschwitz; es de lectura más sucinta que el Pentateuco o el Talmud y, sin embargo, contiene una información más exhaustiva. También es más vinculante como cifra de la existencia judía. Cuando me digo a mí mismo y al mundo, comprendidos los judíos que profesan creencias religiosas e ideas nacionalistas y que, por tanto, no me consideran como uno de los suyos: 'soy judío', no me refiero sino a las posibilidades y realidades cifradas en el número de Auschwitz» (Jean Améry, *Más allá de la culpa y la expiación*, Pre-Textos, Valencia, 2004, pp. 183-186).

ser, en relación con la historia, la lengua y la cultura. Es decir, las identidades no responden a la duda de quiénes somos o cuál es nuestro origen, sino a cómo somos representados, por lo que pertenecen al plano de la representación. Por ello, afirma que las identidades:

Surgen de la narrativización del yo, pero la naturaleza necesariamente ficcional de este proceso no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política, aun cuando la pertenencia, la “sutura en el relato” a través de la cual surgen las identidades resida, en parte, en lo imaginario (así como en lo simbólico) y, por lo tanto, siempre se construya en parte en la fantasía o, al menos, dentro de un campo fantasmático.¹⁰⁴

El planteamiento de Hall, de que la noción de identidades proviene de una naturaleza ficcional, es justamente similar a lo que Eduardo Halfon traza a lo largo de su proyecto literario. Puntualmente en el personaje de la hermana, en *Monasterio* se debe atender a lo que el sociólogo apunta sobre cómo, a pesar de su origen ficcional, no pierde eficacia cuando se recurre a este concepto en un ámbito discursivo. Es decir que, si trazamos un parangón entre la idea de Hall y el ejemplo de la novela, esa identidad judía ortodoxa de la hermana resulta una mera ficción, un relato que se construye para sí misma, mas ello no anula su impacto en el ámbito social. Quizá por ello la disforia que presenta el protagonista ante esta noticia, pues entiende que la nueva ideología de su hermana implica una serie de valores que la vuelven intolerante, al grado de desvalorizar a su familia nuclear, desde su visión ideológico-religiosa, pues no los considera dignos de ser llamados judíos.

¹⁰⁴ Stuart Hall, «Introducción: ¿quién necesita identidad?», Stuart Hall y Paul Du Gay (Coords.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu Editores, Madrid, 2003, p. 18.

A pesar de que no se demerita el concepto de identidad como esencia del ser, se desliza para dar paso a una suerte de ilusión del ser, a una fantasía del yo que se construye en lo imaginario. Si bien en lo discursivo puede seguirse empleando el concepto de identidad, ontológicamente ya no es un concepto que nombre aquello que podría significar lo inamovible del yo, aquello que lo vuelve único y lo identifica frente a la alteridad. Ese quiebre implica el cambio de paradigmas respecto a la identidad que vive la sociedad contemporánea.

La identidad es uno de varios conceptos esenciales para el pensamiento occidental que fueron sometidos a crítica por parte de la deconstrucción en diversas disciplinas. Además, otros discursos, bajo la influencia del psicoanálisis, incorporaron “la subjetividad y sus procesos inconscientes de formación”,¹⁰⁵ según señala Hall, como parte de la discusión que debilitó el paradigma de identidad. Pese a que el sentido esencial de identidad perdiera su utilidad originaria, la crítica deconstructiva,¹⁰⁶ a diferencia de otras que tienden a reemplazar los conceptos cuestionados por otros más eficaces, dejó un espacio en blanco donde la identidad permitía reconocer y comprender al yo.

De acuerdo con Derrida, el estructuralismo se limita por el propósito de orientar y equilibrar, de organizar y darle sentido al pensamiento occidental a partir del concepto de

¹⁰⁵ Ibid., p. 13.

¹⁰⁶ La idea de que la deconstrucción se encargó de descentralizar el pensamiento occidental puede explicarse desde la noción de *différance*. Se entiende que la *différance* refiere a cómo el signo no simboliza todo el sentido del referente, pues no logra abarcar la totalidad del significado. Como el signo llega a sustituir una cosa, depende de la presencia de esta cosa y se emplea para tomar el lugar que tenía esa presencia, por eso se concibe como un problema espacial y temporal: «*Différance* implica, en Derrida, [...] que lo presente no coincide consigo mismo, sino que siempre está cargado de pasado y preñado de futuro» (Ricardo Diviani, «Derrida y la deconstrucción del texto. Una aproximación a 'Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», *La trama de la comunicación*, 2018, núm. 13, p. 365). Como en el signo hay algo que no se hace presente, es decir, la *différance*, lo diferente al signo, lo que queda fuera de él, entonces se pierde la centralidad del concepto, no logra representar aquello que pretendía. Tomando en cuenta lo anterior, la concepción de identidad pierde su centro y surge la necesidad de cuestionarlo y entender aquello que no concibe. Pareciera que ésta es la problemática desde la que parte Stuart Hall para entender la necesidad de continuar la discusión en torno a la identidad.

«juego».¹⁰⁷ Por ello, «se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente-presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito».¹⁰⁸ Propone, en cambio, un juego de interpretaciones infinitas dentro de un campo finito; acercarse a la *différance*, la esencia de sentido que se pierde al representar algo por medio de un signo, sin tender a la búsqueda del centro, del sentido que delimita la estructura del pensamiento.

Al aplicar esto para analizar los conceptos básicos del pensamiento occidental, se pierde el centro. La *différance* afecta al signo¹⁰⁹ en su totalidad, tanto en el sentido del significado (el concepto ideal) como del significante (la “imagen” material).¹¹⁰ Al cuestionar el centro de la estructura de pensamiento se tambalea la concepción de significados absolutos y todo tiende a la interpretación, al discurso. El signo toma el lugar de la presencia para significar, pero al poner en discusión el centro de la estructura, del pensamiento, del sentido de los signos, se cuestiona el signo mismo.

¹⁰⁷ Se entiende por «juego» la posibilidad de significación de los elementos de un sistema de pensamiento dentro de su estructura. Este planteamiento implica que, por regirse a una estructura, las posibilidades del significado siempre se encontrarán limitadas por el sentido central que dicte su estructuralidad. Es decir, la estructuralidad del pensamiento inicia el juego, pero a su vez lo cierra con el equilibrio que pretende enmarcar para comprender el sistema de pensamiento que aborde.

¹⁰⁸ Jacques Derrida, «Estructura, el signo y el juego», *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 385.

¹⁰⁹ Derrida explica el signo de la siguiente forma: «El signo, se dice, se coloca en el lugar de la cosa misma, de la cosa presente. “Cosa” vale en nuestro caso tanto para el sentido como para el referente. El signo representa al presente en su ausencia. Se coloca en su lugar. Cuando nosotros no podemos cogerlo o mostrar la cosa, digamos el presente, el ser-presente, cuando el presente no se presenta, significamos, pasamos por el desvío del signo. Tomamos o damos un signo. El signo sería, pues, la presencia diferida» (Jacques Derrida, «La *différance*», en *Teoría de conjunto*, redacción de *Tel Quel*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 56).

¹¹⁰ «Si la parte conceptual del valor está constituida únicamente por sus conexiones y diferencias con los otros términos de la lengua, otro tanto se puede decir de su parte material... Todo lo precedente equivale a decir que en la lengua no hay más que diferencias. Todavía más: una diferencia supone, en general, términos positivos entre los cuales se establece; pero en la lengua sólo hay diferencias sin términos positivos. Ya se considere el significante, ya el significado, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales o diferencias fónicas resultantes de ese sistema. Lo que de idea o de materia fónica hay en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos» (Ferdinand de Saussure citado por Derrida, *ibid.*, pp. 58-59).

Stuart Hall apunta lo anterior para retomar la discusión sobre la identidad e indicar que, pese al esfuerzo deconstructivista, al no contar con un reemplazo, se sigue pensando en identidad, solo que ahora se concibe como algo fragmentado, como un concepto inmerso en un proceso entre “inversión y surgimiento; una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto”.¹¹¹

Esta discusión se encuentra inmersa en el proceso de sujeción a las prácticas discursivas, lo cual, en relación con el objeto de estudio de esta investigación, se proyectaría tanto en la necesidad de la hermana por crearse una nueva narrativa sobre su persona, como en la búsqueda del yo figurado por crear de esa anécdota un relato sobre su no pertenencia a los modelos de identidad que han sido apropiados por su familia.

Hall por su parte propone, como alternativa para rearticular la relación entre el sujeto y dichas prácticas discursivas, apropiar el concepto de “identificación”. En ese sentido, el proceso de construcción del personaje de la hermana del yo figurado, más que una construcción de identidad parece responder a lo que Hall llama identificación. Se trata de un ejercicio de modelación que realiza el yo para acercarse a una imagen del otro idealizada y de la cual el yo quisiera apropiarse. Y es justamente el comportamiento que presenta la hermana, según plantea la voz narrativa, pues idealiza la configuración de lo judío, de la cual se apropia hasta volverse intolerante con aquello que no forma parte de la imagen en la que busca convertirse.

El conflicto entre ambos hermanos, que se traza desde un inicio, aumenta conforme pasan los días en Tel Aviv y el yo figurado conoce el nuevo mundo de la hermana y del hombre a quien se rehúsa a llamar cuñado, actitud que pareciera apoyarse en la idea de que

¹¹¹ Hall, *op. cit.*, p. 14.

forma parte de ese nuevo mundo que constituye la identidad apropiada de la hermana. El rechazo que Eduardo extiende a su cuñado se evidencia cuando, para generar lazos y conocerse un poco más, el futuro esposo pide a los dos hermanos de su prometida que lo acompañen a conocer el barrio del yeshivá donde estudiaba. Esa zona resulta uno de los vecindarios más conservadores entre los judíos ortodoxos y, por lo tanto, los hermanos muestran una suerte de rechazo por ir, principalmente Eduardo, quien parece reconocer una imposición que lo repele, al grado de preferir no asistir a la boda, como se muestra durante esta discusión que mantiene con su hermano:

Es por todo esto, supongo, me dijo casi como una injuria, su mirada encendida señalando hacia atrás, quizás hacia los edificios de Kiryat Mattersdorf, quizás hacia el judaísmo entero. Le dije que sí, que tal vez. Pues si es así, dijo, usted está siendo más intolerante que ellos. Me quedé callado. Le guste o no, dijo, lo acepte o no, usted es tan judío como ellos. Dijo: Ésa es su herencia. Dijo: Lo lleva en su sangre.

Se me ocurrió, viendo a mi hermano de pie ante todos los edificios grises de Kiryat Mattersdorf, que ese discurso del judaísmo llevado en la sangre, que ese discurso del judaísmo no como religión sino como genética, sonaba igual al discurso de Hitler (pp. 48 y 49).

Resulta polémico, por el peso histórico que conlleva, el símil que entabla la voz narrativa entre la afirmación del personaje hermano y el dictador alemán. No obstante, la realiza porque demuestra que se han perpetrado atentados contra la humanidad como consecuencia de la intolerancia a la otredad, y justo el genocidio que cometió el dictador alemán se justificó bajo su tendencia racista. El yo figurado se niega, en ese sentido, a considerar que una afirmación ideológica, política, social o religiosa, incluso no propia, sino adoptada por algún antepasado, se lleve tan arraigada en el ser como para terminar por configurar la identidad de

un individuo. El yo figurado se revela como alguien que no se define a partir de estos aspectos y, al parecer, esa convicción se extiende al rechazo que experimenta por la práctica doctrinal rigurosa, pues es ésta la que termina por apropiarse de la identidad de su hermana, anulándola.

La comparativa con Hitler se presenta como un ejercicio crítico sobre la postura intolerante ante la alteridad, incitada por las ideologías. Un juicio similar supone el momento en que aborda un taxi y el conductor israelí le comparte su opinión sobre los árabes:

De pronto me preguntó en un inglés aceptable que de dónde era. Le dije que de Guatemala. No sé si no me oyó o no entendió o no le importó. ¿Pero judío?, me gritó en un tono casi insolente. Sonreí y le dije que a veces. ¿Cómo así a veces? [...] Me dio pereza explicarle una broma tan mala [...] ¿Arab?, me preguntó y le dije que no. Son malos los árabes [...] Gente inmunda, dijo. Hay que matar a todos los árabes...

Me pregunté cuántos israelíes pensarían como él. Me pregunté cuántos judíos pensarían como él. Decidí que lo mejor sería no saber la respuesta (pp. 26 y 27).

Tanto su hermana como el taxista y la comunidad judía ortodoxa despiertan en Eduardo una antipatía hacia las actitudes extremistas que tienden a la discriminación por una falta de empatía con el otro. Mientras convive con devotos que parecen juzgarlo por no conocer las costumbres judías, extraños que intempestivamente le expresan su odio hacia otros y familiares que lo confinan a una identidad que él rechaza, repara en la manera en que los individuos se aferran tan celosamente a una ideología, hasta repudiar lo que es diferente, sin cuestionar el origen de su odio, lo cual refuerza su falta de interés por pertenecer a estos grupos o generar empatía con quienes se afirman en su postura política, nacionalidad o religión.

No obstante, la antipatía que presenta el protagonista provoca que su hermano lo confronte y lo reprenda, pues considera que gran parte de lo que rechaza lo lleva en la sangre. Con esa sentencia confina implícitamente al protagonista a una suerte de herencia ideológica de la cual no puede desprenderse, pues forma parte de su conformación genética. La voz narrativa, entonces, advierte que, bajo ese razonamiento, un aspecto ideológico pasaría a formar parte intrínseca del sujeto y, por lo tanto, a formar parte de su identidad, perspectiva que, como manifiesta en las experiencias que recupera de su viaje a Tel Aviv, quisiera repeler.

Ambas anécdotas se recuperan como discurso narrativo en el que la voz narrativa pauta la perspectiva desde la que se construye la figuración del yo. Tanto el cuñado como el taxista evidencian no sólo para el yo figurado, sino también para el lector, el juicio desde el que se perfila la ideología del yo que se manifiesta en desacuerdo con la intolerancia de los demás ante la alteridad. Ambos sujetos parecen construirse a partir de su diferencia con el otro, lo cual se demuestra en una discursividad intolerante. La perspectiva de la voz narrativa se aprecia en el reparo que hace (distante temporalmente del momento de la anécdota) respecto al afianzamiento vehemente de una ideología hasta parecer que forma parte biológica de un sujeto, así como en las preguntas que surgen en la consciencia del yo figurado respecto al deseo de muerte que pueden tener unos sobre otros, luego de recordar su paseo a bordo del taxi del israelí. En esos reparos es que se permite ver cómo el yo se figura en oposición a ello, lo cual a su vez lo aleja de una creencia que ha marcado el destino de su familia. La distancia en el tiempo que se detecta entre la voz narrativa y el momento en que vive ambas anécdotas resulta clave en este análisis porque el volver a ellas, recordarlas, le permite resignificarlas y hacerlas parte de un discurso que se vuelve fundamental para la figuración del yo. Es decir, no sólo es una verdad potencialmente verificable, sino que pasa a formar parte de una verdad que sustenta el relato.

Bajo el peso de las anécdotas en Tel Aviv, la voz narrativa comparte recuerdos de su hermana cuando era niña. Repasa algunos rasgos como su timidez cuando se ocultaba detrás de la pierna de su padre o la carta que le escribió al hada de los dientes indicándole su nueva dirección cuando se mudaron de casa, aspectos de su persona que ha omitido con su nueva forma de pensar. La infancia, en esos recuerdos, parece representar en la voz narrativa el estado esencial de su hermana, la etapa en la que él puede reconocer su personalidad, lo que recuerda la concepción de origen que tiene la infancia en *Mañana nunca lo hablamos*. Esas imágenes se contraponen a la persona que se rige por el dogma del judaísmo y que está por casarse en una ceremonia que reforzará la nueva identidad que adoptó: «Eché de menos a mi hermana. Esa mujer ortodoxa, en atuendo y peluca y prédica, no era mi hermana. No sabía quién era. Pero no era mi hermana» (p. 49).

El nuevo proceder de la hermana supone literal y alegóricamente un disfraz, pues se apropia de costumbres que ocultan lo que antes fue, idea que se empata con el planteamiento de Hall sobre la naturaleza ficcional de las identidades, pues implica una representación ficticia de aquello que se anhela ser. Debajo de esa pila de atuendos, pelucas, acciones e ideas yace lo que él reconocía como su hermana, lo que representa la facilidad con que una persona puede cambiar de identidad, como si se tratara de simplemente colocarse un nuevo disfraz, idea que se refuerza cuando la voz narrativa comparte la vez en que formó parte de una banda de heavy metal para ofrecer un concierto.

Al llegar al lugar, los integrantes de la banda se apresuran para quitarle la apariencia de «niño bien» y dejarlo como un punk, por medio de accesorios como una boina verde similar a la que usan los soldados israelíes. Al regresar a casa, Eduardo entra al baño para quitarse el disfraz de punk y descubre que justo al frente, en la boina, hay una esvástica nazi. «Recordé que mientras me disfrazaban alguien había puesto de prisa la boina verde en mi

cabeza. Yo jamás la vi, jamás me vi con la boina puesta, jamás supe que había tocado frente al público durante dos horas disfrazado de punk nazi. ¿Eso me hacía un nazi, al menos durante esas dos horas, al menos a los ojos de aquellos adolescentes?» (p. 42). Sin proponérselo, por un instante, el yo figurado adoptó la imagen de los que estuvieron a punto de asesinar a su abuelo.¹¹² Por un atuendo, su personalidad y la historia de su familia se diluyen, convirtiéndolo en aquel que quiso acabar con su abuelo por ser judío. A pesar de no haber sido un acto intencionado, el recuerdo del yo figurado resuena en el comportamiento de su hermana que, con su nuevo disfraz de judía ortodoxa, está negando, desde la perspectiva de la voz narrativa, su pasado, las cualidades de su personalidad que se difuminan en su nueva postura ortodoxa.

La relación entre Eduardo y su hermana es la representación de dos posturas antitéticas: la hermana decide vivir una vida regida por creencias religiosas ortodoxas, mientras Eduardo se niega a adoptar una actitud soberbia e intolerante en la que encuentra similitudes con los fascistas que buscaron exterminar a los judíos. Sin embargo, las dos posturas tienen el mismo resultado: ambos viven una ruptura con la familia. Mientras la hermana considera que su familia nuclear no es judía, de acuerdo con sus maestros rabinos, alejándose así de ellos, Eduardo tuvo que mudarse del seno familiar cuando decidió distanciarse de la religión que su padre quiso fomentar en él.¹¹³ El antagonismo de estas dos posturas termina por demostrar la no pertenencia de Eduardo a una tradición que marca para siempre a su familia.

¹¹² La trama de la supervivencia de su abuelo en los campos de concentración de Auschwitz se narra con mayor detenimiento en *El boxeador polaco*.

¹¹³ La trama sobre el conflicto entre padre e hijo a causa de la decisión que toma éste, de no profesar el judaísmo, se desarrolla dentro de *Saturno*.

De nueva cuenta, ambas anécdotas se recuperan para afianzar el discurso de la voz narrativa. La configuración de la hermana por medio de sus nuevas vestimentas y la boina del adolescente son alegorías de la identidad, como si la identidad fuera un disfraz bajo el que se oculta el individuo. Colocarse una boina puede implicar un oprobio a la historia de la familia, pues significa representar la identidad de quienes intentaron acabar con la vida de sus abuelos. El disfraz como identidad es un símil que permite detectar la postura que el yo figurado adopta como discurso ante aquellas personas que se definen a partir de una etiqueta ideológica, proceder que se refleja incluso en las indumentarias. Por otro lado, su visión en desacuerdo con las acciones que visten, de manera alegórica, a las personas con un disfraz bajo el que se definen, lo aleja de una tradición que lo vincula directamente con su familia, pero que a su vez le permite manifestar su identidad de no pertenencia.

Pese a que su decisión de no formar parte de la tradición lo diferencia de sus familiares y alimenta la no pertenencia, sigue arraigándolo a la historia familiar, pues su identidad se traza como acto contestatario a ese gran símbolo de pertenencia que es la familia y el conjunto de creencias que se heredan de generación en generación. El rechazo por parte de Eduardo no solo denuesta la actitud tomada por su hermana, sino que además revela una suerte de proyección de sí mismo en tanto que al narrar la historia de su hermana se revela su propia identidad. Siguiendo la postulación de Hall sobre la identificación: «El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos».¹¹⁴ Bajo ese entendido tendríamos que la narración de Eduardo se plantearía como una lucha

¹¹⁴ Hall, *op. cit.*, p. 17.

antagónica con la identidad de su hermana que permite configurar la del yo, es decir, la de un sujeto que no se define a partir de identificaciones, sino a partir de aquello que *no es*, gracias a una proyección de sí mismo en su familia.

3.3. EDUARDO Y SU ABUELO: UN LAZO CON EL PASADO

A la par y en oposición a los encuentros en Tel Aviv con personalidades intolerantes como su hermana, Eduardo rememora historias en relación con su abuelo materno, con lo cual dentro de *Monasterio* también se plantean vínculos de empatía que se dan en la familia del protagonista. Entre los pensamientos que van surgiendo a lo largo de su estancia en Tel Aviv brota el recuerdo de su abuelo, sobreviviente de los campos de concentración. Narrar la historia de su abuelo implica recordar cómo, de niño, sentía curiosidad por los cinco dígitos que tenía tatuados en su antebrazo, los mismos con que los nazis lo identificaban y que, en sus años preso, tomaron el lugar de su nombre.

La voz narrativa recuerda cómo su abuelo, cuando le preguntaba por qué tenía tatuado ese número, le respondía que lo tenía allí para no olvidar su teléfono. La respuesta del abuelo puede ser vista no solo como una evasión, sino también como gesto de protección hacia su nieto, para que éste no entre en contacto con el dolor que provoca en él el recuerdo de ese tatuaje. También rememora la voz narrativa las ocasiones en que le decía a su abuelo que quería conocer el apartamento de Łódź en el que solía vivir hasta ser capturado por soldados alemanes o polacos. La respuesta de su abuelo es tajante: «Para qué quiere usted ir a Polonia, me decía. No debe usted ir a Polonia, me decía. Los polacos, me decía, nos traicionaron» (p.

63). Con ello refuerza el sentido que representa el gesto de no compartirle el origen de los números marcados en su piel.

El tatuaje es entonces un vínculo con un pasado doloroso, con algo que en un momento prefirió anular como parte de su persona. Contar su origen implicaría revivir el dolor de perder el nombre (quizás una de las huellas más imborrables de la identidad). Sin embargo, finalmente cede ante la petición de su nieto y le da la dirección del apartamento.¹¹⁵

Al recordar este momento, la voz narrativa comienza a relatar sobre la historia de otros judíos, como la de una polaca sobreviviente que se removi6 quir6rgicamente su n6mero para conservarlo en un frasco, o la de Primo Levi, quien orden6 que en su l6pida se grabara tanto su nombre como su c6digo: «Su nombre de pila y su otro nombre m6s siniestro. Ambos, supongo, quisiera o no, partes intr6nsecas de su identidad» (p. 81). Los gestos de estos jud6os demuestran que, a pesar de significar un recuerdo violento y perturbador, encontraron en el tatuaje algo significativo para su identidad y de lo cual no se pudieron desprender. La voz narrativa asocia esos casos con el de su abuelo, mas no explicita en qu6 recae la similitud; en ese sentido, se mantiene en silencio, pero la menci6n expl6cita de Primo Levi act6a como huella del proceso reflexivo hacia el cual dirige la narraci6n.

Primo Levi, en las memorias de sus d6as en Auschwitz, dedica un instante a reflexionar sobre el c6digo que tatuaron sobre la piel de 6l y de muchos otros sometidos por el r6gimen nazi: «Su significado simb6lico estaba claro para todos: es un signo indeleble, no saldr6is nunca de aqu6. Es la marca que se imprime a los esclavos y a las bestias destinadas al matadero, y es en lo que os hab6is convertido. Ya no ten6is nombre: 6ste es vuestro

¹¹⁵ Adem6s, en *El boxeador polaco*, el abuelo le relata c6mo es que ese enigm6tico boxeador le revel6 qu6 deb6a hacer y qu6 deb6a decir para sobrevivir en los campos de concentraci6n. Sin embargo, nunca le comparte las palabras exactas que lo salvaron.

nombre».¹¹⁶ Levi fue capturado por la milicia fascista en 1943 e ingresó a Auschwitz un año después, donde vivió en carne propia el régimen totalitario.¹¹⁷ Cuando lo capturaron no era un judío practicante, incluso desconocía aspectos ortodoxos de quienes profesan esta religión, como la lengua hebrea. Tampoco recibió una educación religiosa. Sin embargo, eso no bastó para salvarle del sometimiento a los campos de concentración. Debido a ese desprendimiento con la cultura judía, Antonio Muñoz Molina opina que «el signo más indeleble de su identidad judía era el número de prisionero tatuado en su antebrazo».¹¹⁸ Ese código, que se produjo como muestra de que todos los prisioneros, al entrar al campo de concentración, perdían por completo su identidad e incluso su humanidad, pasó a reforzar la esencia de cada uno de esos individuos que lograron sobrevivir, incluso provocó que algunos sobrevivientes entraran en contacto con su herencia judía, no por credo, sino como condición por la cual fueron sometidos al régimen. Perpetuar en su lápida el código es el último gesto que Primo Levi añadió a su obra literaria, pues gran parte de su escritura se centró en dar testimonio de eso que vivió y que terminó por marcar de por vida su identidad. Su lápida es un gesto de apropiación de esa pérdida de nombre a la que fue sometido, para convertirla en parte esencial de su identidad.

La decisión que tomó Levi sobre su tatuaje, no desde el significado de sometimiento y anulación que le dieron sus opresores, sino como un refuerzo de quien fue en vida, resuena en la novela, pues el abuelo de Eduardo, a pesar de que por muchos años mintió sobre los

¹¹⁶ Primo Levi, «La violencia inútil», en *Trilogía de Auschwitz*, El Aleph Editores, Barcelona, 2013 [libro electrónico].

¹¹⁷ Se entiende por régimen totalitario «una elaboración ideológica precisa, un monolitismo de poder (en torno al partido y al líder), una intensa movilización política y un nacionalismo expansionista y agresivo», aspectos que, de acuerdo con Carmen González Martínez, solo cubriría en su totalidad el régimen alemán (Carmen González Martínez, «Totalitarismo nazi y Holocausto: Historiografía, Memoria y Materiales de Estudio», Ángel Prior Olmos (ed.), *Experiencia totalitaria, resistencia y testimonio de Bonhoeffer a Kertész*, Universidad de Murcia, Murcia, 2015, p. 15).

¹¹⁸ Antonio Muñoz Molina, «Primo Levi: el testigo sin descanso», Primo Levi, *op. cit.*

dígitos que llevaba tatuados, a pesar de recordar a los polacos como traicioneros, parece aceptar que aquella etapa trágica de su vida forma parte de él y decide compartirlo finalmente con Eduardo.¹¹⁹ La historia de vida del abuelo es un recuerdo de cómo la tragedia se graba como marca indeleble en quien la vive. Vista por medio de la voz narrativa resulta un ejemplo de cómo, a pesar de que ciertas ideologías anulan la identidad de otros, el dolor y la huella que provocan pueden resignificarse y convertirse en una reafirmación de la misma identidad que se pretendió anular. Además, el gesto de recuperar la historia del tatuaje y la supervivencia en Auschwitz del abuelo, permite inmortalizarlo en la literatura (acto que evoca la ideología que Primo Levi difundió en su obra literaria y el principio reflexivo de la figuración del yo que dicta Pozuelo¹²⁰) como un testimonio más de cómo ese intento de despersonalización significó posteriormente parte intrínseca de la identidad de los supervivientes, así como una suerte de compromiso con nuevas generaciones, para denunciar las consecuencias de los actos inhumanos que se llevaron a cabo bajo políticas discriminatorias.

Finalmente, este recuerdo se conjuga con otro sobre el sepelio del abuelo. La voz narrativa rememora cómo el rabino Shlomo, luego de presentarse con él, comienza a platicar sobre sus vacaciones en Tikal, a pesar del duelo que vive en ese momento su abuela, quien

¹¹⁹ En ese gesto recae otro paralelismo entre Levi y el abuelo de Eduardo que se puede entender a partir de la opinión de Fuensanta Pérez Munguía: «Existen los sobrevivientes que no quieren hablar del tema, que se niegan a volver, que quisieran olvidar y no pueden; los hay que lo han hecho y han partido de cero. Pero también los hay que consideran un deber no olvidar, que no quieren que nosotros olvidemos porque han comprendido que los *Lager* no fueron un accidente de la historia» (Fuensanta Pérez Munguía, «Totalitarismo y memoria en Primo Levi», Ángel Prior Olmos [ed.], *op. cit.*, p. 102). El abuelo de Eduardo en un inicio se plantea como ese sobreviviente que prefiere mantenerse silenciado, pero finalmente decide (como decidió Levi) compartir su vida antes del *Lager* (campo, en alemán) y durante su detención, pues platica con su nieto parte de la forma en que logró sobrevivir en Auschwitz. Ese testimonio se retoma en diversos momentos del proyecto literario de Halfon y, filtrado por la voz narrativa, se convierte en otro de los argumentos bajo los que diserta sobre la identidad de no pertenencia.

¹²⁰ Para aclarar esta analogía con la postulación teórica de Pozuelo, consultar la nota al pie número 61 de este trabajo de investigación.

también se encuentra en el cuarto con ellos. Ante la impertinencia del rabino, Eduardo enfurece, pero afortunadamente la llegada de unas visitas le permite alejarse de él. No obstante, la sensación desagradable que la situación le provoca se refuerza con una conversación que entabla con dos individuos que, entre sus condolencias, se expresan de su abuelo de una forma que a él no le parece apropiada: «Entraron dos viejos en sacos negros, corbatas negras y expresiones negras [...] me dijeron que lo sentían mucho, que don León había sido un gran hombre, un gran judío, un gran sobreviviente [...] Pensé en decirle a los dos viejos que se equivocaban, que ante todo mi abuelo había sido un gran bebedor de whisky» (p. 87).

Con el deseo de contradecir a los asistentes al sepelio, Eduardo manifiesta la necesidad de reconocer a su abuelo como algo más y no sólo por medio de una identificación religiosa. Además, junto con los recuerdos que conserva en torno a los dígitos que le tatuaron en Auschwitz, la anécdota cobra más fuerza pues, de nueva cuenta, pareciera que la identidad del abuelo quisiera ser reducida y representada solo en una etiqueta. Sin embargo, Eduardo configura a su abuelo no por medio de su nombre, ni de su código o su religión, sino por medio de todo aquello memorable que recuerda de él, así sea incluso su gusto por un licor.

Por medio de la perspectiva de la voz narrativa, los recuerdos que conserva desde su infancia, parecieran dar testimonio de que su abuelo se constituyó por un cúmulo de cualidades y experiencias que no se podrían contener en una sola característica de su persona. Aceptar que los visitantes reduzcan a su abuelo a una etiqueta, replicaría el gesto de su hermana, quien pretende definirse a partir de una identificación, anulando aspectos que podrían ser considerados elementos de su identidad. De hecho, la decisión del abuelo de compartir con su nieto su pasado es un acto en relación con la identidad opuesto al que representa la hermana; mientras él acepta su pasado como parte intrínseca de su persona, ella

lo niega y prefiere definirse por una doctrina recientemente apropiada como una identificación.

La voz narrativa rememora la relación con su abuelo para plantear que la identidad no se debería delimitar por una sola etiqueta, sino aceptar, en oposición a su hermana, todo aquello que termina por configurar a una persona a partir de su historia de vida y, en el caso del yo figurado, de la historia de su familia marcada por el exilio que vivieron como consecuencia de los horrores en los campos de concentración que se ejemplifican con el recuerdo de los dígitos sobre la piel del abuelo.

Además, el gesto del abuelo por compartir la anécdota del origen de su tatuaje denota un sentido de apropiación y aceptación de su pasado (que había anulado al obviar sus años previos y durante el encierro en Auschwitz, así como al no compartir la dirección de su antiguo departamento polaco) que lo alejan de la identificación que refiere Hall, la cual se delimita por su nombre y su origen judío. En cambio, acepta una identidad compleja que se apropia de ese momento en el que vivió un exilio figurado de su nombre para pasar a convertirse en un dígito más (como lo hicieron Primo Levi y la judía que enfrasca el resto de su carne en el que se marcó para la eternidad su código de presa). Así, el exilio que se mantiene constante en su familia, puede ser visto como una sensación de no pertenencia que hereda de su abuelo y también como figura poética del errar como una búsqueda de identidad que a su vez forma parte intrínseca de la misma.

3.4. EDUARDO Y TAMARA: LIBERACIÓN Y REVELACIÓN

Fortuitamente, cuando el yo figurado llega al aeropuerto Ben Gurión de Tel Aviv, se encuentra con Tamara,¹²¹ una amiga que conoció tiempo atrás en la ciudad de Antigua Guatemala, también, de forma inesperada, adentro de un bar. Ese encuentro pasa a formar parte de las relaciones que en la novela constituyen el discurso de identidad y que enlazan diferentes títulos del proyecto literario.

Tamara y Eduardo son dos completos extraños, pero al reconocer su acento, él le habla en hebreo. De inmediato, Tamara se vuelve amigable y le confiesa nunca haber imaginado que había judíos en Guatemala, a lo que Eduardo responde que él no lo es: «Ya no soy judío, le sonreí, me jubilé» (p. 58), sentencia que permite a la voz narrativa trazar un vínculo con la anécdota de su hermana. Tamara se encuentra acompañada de su amiga Yael, con la cual Eduardo comparte su apellido materno: «Halfon es libanés, dije, pero mi apellido materno, Tenenbaum, es polaco, de Łódź» (p. 58). Ese momento, además, consuma la identificación nominal en la novela, pues revela que el protagonista y narrador comparte no solo nombre con el autor, sino también apellidos.

El ambiente en el bar provoca que Tamara se desinhiba hasta confesarle a Eduardo un placer carnal, lo cual incrementa la tensión sexual que se desarrolla entre ellos dos: «Me encanta tu boca, tiene forma de corazón, dijo, y luego rozó mis labios con un dedo. Le dije que gracias, que me gusta mucho cuando rozan mis labios con un dedo. A mí también, susurró Tamara [...] Pero me gusta más que me muerdan los pezones, y duro» (p. 66). Más tarde acuerdan volverse a encontrar. Fijan una fecha para la cita, pero Eduardo nunca llega.

¹²¹ El relato del primer encuentro con Tamara forma parte de *El boxeador polaco*, en un cuento titulado «Fumata blanca». El mismo cuento aparece ahora en *Monasterio* como un capítulo de la novela, para conocer el contexto de esa relación y darle continuidad.

Tamara representa una mujer diametralmente opuesta a la hermana de Eduardo. Es libre y no teme expresar su sexualidad, incluso ante un extraño. Su aparición azarosa en Tel Aviv funciona como contraste a las represiones que adopta la hermana como parte de su régimen religioso. El reencontrarse en esa situación permite a Eduardo escapar de la tensión que va incrementando conforme se acerca la boda.

Un día antes de la ceremonia, Eduardo escapa con Tamara al Mar Muerto. Estando así, aislado, en compañía de esa mujer libre, con la historia de sus familiares punzando en sus venas y su memoria, comparte el relato de un sujeto que conoció, el cual, siendo niño, logró escapar de los campos de concentración nazis, gracias a una suerte de pérdida de identidad, al momento de que sus padres lo abandonaron en un monasterio católico, disfrazado de niña. A continuación, se recupera casi en su totalidad el fragmento de la anécdota, debido a la importancia que cobra en la reflexión respecto a la identidad que construye la novela:

Por supuesto que él perdió a sus padres, continué, y perdió su infancia, y perdió su inocencia, y perdió su nombre, y perdió su religión y su país y hasta su hombría, pero se salvó, disfrazado de niña católica durante años en un monasterio en el bosque. Negó su judaísmo y negó su hombría, y así se salvó [...] O quién sabe [...] quizá su judaísmo y su hombría le fueron arrebatados, y así se salvó [...]

Y es que es así, ¿no? [...] Cada persona decide cómo quiere salvarse, le dije. Si con una doctrina fundamentalista, o con una serie de fábulas y alegorías, o con un libro de reglas y normas y prohibiciones, o con un disfraz de leñador polaco o de soldado alemán o de niña católica o de judío ortodoxo, o con una mentira cobarde y soñada en un avión. Con lo que sea, con lo que más nos haga sentido, con lo que menos nos duela [...] Aunque la verdad es que son mentiras, le dije. Y todos nos creemos nuestra propia mentira, le dije. Y todos nos aferramos al nombre que más

nos convenga, le dije. Y todos actuamos la parte de nuestro mejor disfraz, le dije. Pero ninguno importa, le dije. Al final nadie se salva (p. 120).

Mediante esta suerte de parábola del niño en el monasterio, el yo figurado vive una revelación en torno a la identidad que, a su vez, funciona como condensación del sentido y paradero de la reflexión sobre la identidad del yo amparada en la novela. Por parte de su hermana, pareciera que busca salvarse, es decir, encontrar una identidad que otorgue un sentido a su vida, por medio de un nuevo disfraz, narrándose a través de un dogma ortodoxo que no es más que una ficción o una identificación, como sentencia Stuart Hall; un relato del que se apropia para entenderse y ser entendida por los demás. Al igual que el niño del monasterio, niega quién fue y se apropia de una mentira. Sin embargo, la parábola obtiene un sentido más personal cuando la voz narrativa reflexiona sobre el gesto del padre, quien escribe en la mano izquierda de su hijo su nombre judío, en hebreo, y éste, para no olvidarlo, para mantenerlo consigo por siempre, vive y duerme en el monasterio con la mano hecha puño. Ese gesto parece resonar en su persona, pues recuerda que «a los ocho días de haber nacido, según dicta la tradición judía, y como Eduardo no era un nombre hebreo, mi padre, en hebreo, me nombró Nissim. O Milagros. Mi nombre en hebreo, Nissim, quiere decir milagros» (p. 121).

Observando su puño, el yo figurado considera que el nombre judío que su padre le otorgó ya no existe, se ha borrado. Esa idea resuena en todo el desarrollo de la novela, pues implica que su arraigo judío se esfumó, cuando adopta para sí el nombre de Eduardo y no Nissim. Decide entenderse y ser entendido a partir de una identidad que se vale de la historia de su familia no para reafirmarse en ella, sino para comprender todo aquello que no es o no termina de ser del todo. Como si no le perteneciera, pese a que forma parte de él, la historia de exilio

que vivieron sus cuatro abuelos decanta en la suya propia, viviendo un exilio no sólo geográfico, sino también ideológico, liberándose con ello de toda etiqueta.

Así, refuerza esa no pertenencia a partir de la cual se configura, fuera del judaísmo que hereda de su familia, con su condición de migrante tras su salida fuera de Guatemala, exiliado de cualquier etiqueta que confine su identidad. No obstante, la negación se vuelve condicionante de su identidad, como un ejercicio de autodescubrimiento a partir del no pertenecer que se vuelve finalmente la impronta de su identidad. Quizá por ello la importancia de concluir la novela con el cuestionamiento que le realiza Tamara: «¿Y tú te salvas?» (p. 122), pregunta que realiza para retomar la conversación sobre un sueño constante que tiene Eduardo, en el que viaja en un avión tomado por terroristas árabes y él, para salvarse de la muerte, empieza a recitar las pocas palabras que conoce en hebreo y que le enseñó su abuelo libanés. Eduardo no responde; se queda observando la belleza de Tamara y del paisaje compuesto por las montañas de Jordania ante el cual están. Recitar esas palabras para salvarse es apropiarse de la tradición judía que corre por sus venas y, con ello, pareciera concluir que, a pesar de definirse por medio de la no pertenencia, la sentencia final de la parábola del niño podría englobar su discurso sobre la identidad: «Al final nadie se salva».

Este proceso argumental que conecta las historias de la hermana, el abuelo y Tamara, marca una impronta en el yo figurado, que es la no pertenencia. La intervención de estos tres personajes permite a la voz narrativa reparar en los procesos discursivos que se pueden definir como identificaciones, y así hacerlo entrar en un proceso reflexivo que lo aleja de cualquier etiqueta a la que el individuo se puede aferrar para configurarse una identidad, y así exiliarse en la no pertenencia. La negación condiciona al yo figurado hasta otorgarle una identidad arraigada en la no pertenencia. No obstante, la misma búsqueda por constituirse

una identidad lejos de toda identificación configura el proceso reflexivo que subyace en el ejercicio literario del autor, no solo en esta novela, sino a lo largo de toda su obra.

La novela *Monasterio* confiere sentido a dos propósitos detectados en fondo y forma del proyecto literario de Halfon. La ambigüedad yace presente en la discusión teórica en torno a los géneros literarios, pues en el caso de Halfon, sustenta su proyecto en un ejercicio lúdico entre la referencialidad y la ficción. Además, argumentalmente, su obra reflexiona sobre la identidad, que se configura en la no pertenencia y deja al ser naufragando en un exilio simbólico, como analogía de la historia de familia. La identidad de no pertenencia que la primera persona narrativa adopta es un ejercicio crítico a esa tendencia humana por crearse ficciones para intentar explicar, a los demás y a sí mismo, quién es, qué le contiene, qué le da sentido y le configura. Y pese a que la no pertenencia es, también, un acto de definición, un gesto de explicación de sí, actúa como retruécano: para qué vivir una ficción, si se puede ficcionalizar una vida.

La relación que entabla el yo figurado con la hermana, el abuelo y Tamara, sustenta el planteamiento de este propósito argumental. No son los únicos personajes secundarios de la novela; también intervienen otros miembros de la familia, como el hermano, la madre o la abuela materna, pero su interacción con el yo figurado es menor a la que se entabla con los tres personajes que se recuperaron en el análisis, además de que aparecen subordinados a la trama que se entreteje entre ellos.

La hermana, a partir de su decisión de vivir su vida siguiendo los estatutos impuestos por una creencia ortodoxa, adopta una postura intolerante ante la alteridad, lo cual el yo figurado desapueba. La reflexión que subyace en la voz narrativa respecto a la actitud de la hermana se extiende a todo el judaísmo, con lo que reafirma el deseo de no profesar la doctrina religiosa que forma parte de la historia de su familia, pues simbólicamente, dentro

de la historia familiar, el judaísmo significa una etiqueta que, en palabras triviales, los confinó a la fragmentación y al errar en busca de un sentido de pertenencia. A su vez, expone el vínculo de empatía que tiene con el abuelo, quien para muchos es recordado solamente como un gran judío, pero que ante la perspectiva del yo figurado es representación de un individuo que logra conciliarse con su historia de vida, hasta convertir cada recuerdo en parte de su identidad, incluso ese pasado tortuoso en los campos de concentración, etapa que por mucho tiempo había ocultado y anulado. La irrupción de Tamara libera la tensión que empieza a complicar la interacción entre Eduardo y su familia. Acompañado de ella, Eduardo reflexiona sobre cómo los individuos adoptan etiquetas a manera de disfraces que les permiten narrarse. Él se deshizo de su imagen de judío (Nissim) y vive una identidad intrínseca a su historia de familia, que se ha visto marcada por el exilio.

Monasterio se compone de recuerdos que, al ser susceptibles de comprobación, podrían formar parte de un texto autobiográfico. Pese a ello, la función del texto no es la de operar en el dominio de la referencialidad de la figura del autor, sino en el de un proceso reflexivo en torno a la identidad del yo. La referencialidad es, sin embargo, el recurso narrativo que otorga los elementos a partir de los que se lleva a cabo el proceso reflexivo que requiere una figuración del yo. Tamara, el abuelo y la hermana no son sólo referencias de una realidad tangible, sino que pasan a ser una función alegórica del lenguaje en un universo diegético que no se propone como historia de vida del autor, sino como representaciones de la identidad que por medio de la voz narrativa se tejen en una narración sobre la identidad de no pertenencia de un yo figurado, que es el argumento desde el que se erige todo el proyecto literario de Eduardo Halfon.

El trabajo literario de este autor, como se demuestra en la parábola citada al final del análisis, problematiza en torno a la necesidad del ser de crearse una imagen justificada: una

identidad. El yo figurado del proyecto literario se configura a manera de oposición a este ideal planteado como falaz, puesto que evidencia que toda identidad es ficcional, en tanto es una construcción. A diferencia de su hermana, que se conforma con una identificación con lo judío, Eduardo pareciese buscar esa esencia de identidad que, retomando la concepción del centro según Derrida, ya no es posible de representar con el discurso, que va más allá de una identificación. Y esa búsqueda de un ideal de identidad fuera de etiquetas, lo confina a la no pertenencia. Esto se condensa por medio de una identidad figurada, un yo creado en y para la ficción, gesto con el que el autor plantea que la literatura es el mejor lugar para sobrevivir; para “figurarse”, antes que “identificarse”, como denomina Stuart Hall a esas falacias que se adoptan como verdades absolutas.

Desde la perspectiva narrativa se configura un discurso que se alimenta de elementos referenciales de la vida del autor, a partir de los cuales se constituye el fondo temático de todo un proyecto literario que aborda intrínsecamente la identidad. La idea de identidad a partir de la no pertenencia sustenta la forma del proyecto, es decir, la estructura narrativa desde la que construye su universo diegético. *Monasterio*, como parte del proyecto, es una novela que se vale de una voz narrativa dentro de un proceso reflexivo sobre lo ficticio que subyace en la búsqueda de construir una identidad. El yo autor crea un yo figurado en el que la ficción se vuelve realidad entre las páginas. La ficción lo acopia hasta convertirse en su propio monasterio: su casa.

CONCLUSIÓN

Desde *Saturno*, el texto con el que Eduardo Halfon inició su producción literaria, se distingue una figuración del yo que a lo largo de los demás títulos de su proyecto literario se puede considerar constante. Es un yo que persiste y termina por configurar un universo ficcional, en cierto sentido autónomo, que orbita alrededor de la insistencia de una voz narrativa similar en todos los títulos de su proyecto literario. Se trata de un yo figurado que se apropia de elementos vivenciales del autor para configurarse y abordar el tema de la identidad. Sin embargo, es la constitución del yo figurado, su identidad, la que determina qué elementos componen el origen de esa obstinación temática que es la identidad.

A lo largo del análisis que se ha realizado en esta investigación se puede observar cómo el discurso sobre la identidad es parte nodal de la poética del autor y cómo es que sobre ella se erige su proyecto literario. Para ello se reparó en la cualidad reflexiva que, de acuerdo con Pozuelo Yvancos, es esencial en el ejercicio narrativo de un texto literario que presente cualidades de las figuraciones del yo. En el caso de Halfon, ese proceso reflexivo no se realiza de forma explícita, es decir, la voz narrativa no se detiene a reflexionar respecto a los temas que aborda a lo largo de la narración. Más bien, la cualidad reflexiva subyace en la forma que entreteje los relatos que toma de la realidad e incorpora en la ficción para crear ese yo figurado que transita en su obra. Con el propósito de lograr identificar momentos clave para la constitución del yo figurado y el discurso de identidad que subyace en el proceso reflexivo de este, se analizaron dos títulos que ejemplifican el discurso de identidad.

Si hay un aspecto que distingue peculiarmente al yo figurado en la obra de Halfon es la no pertenencia. Algunos títulos giran en torno a las memorias del yo para afirmar que se configura por todos esos fragmentos e instantes de vida que lo arrojaron fuera de algo. Querer

identificar el origen de ese desalojo que marcó al yo figurado implica remontarse a *Mañana nunca lo hablamos*, libro que en el proyecto literario abordó por primera vez, de principio a fin, la infancia del yo y, por lo tanto, representa el inicio de su vida. En estudios previos sobre la obra del autor, este título se ha tratado como testimonio en relación a la época y el lugar en los que se desarrolla. Es decir, se han primado los elementos referenciales para darles un valor histórico. Sin embargo, este estudio persigue como uno de sus propósitos analizarla en tanto obra ficcional, para identificar un origen de esa constitución discursiva que es el yo figurado y que representa el nodo temático del proyecto literario.

Naturalmente la infancia es vista como el origen, pues representa los primeros años en los que el sujeto empieza a configurarse, y *Mañana nunca lo hablamos* relata los años en que la no pertenencia comienza a definir al yo. Poéticamente, en el libro, ese origen de identidad es visto como una salida de un estado primigenio del ser. El yo figurado vive un exilio de su infancia para confinarse a la constitución de identidad de ese yo adulto que narra la obra. Por medio de la propuesta de infancia que realiza Agamben respecto al fenómeno de la experiencia, podemos entender que la discursividad implica la salida fuera de la infancia. La voz narrativa en *Mañana nunca lo hablamos* dirige sus relatos hacia el planteamiento de que su yo se desprende de la infancia a partir de los momentos en los que se enfrentó con la necesidad de la palabra para entender la experiencia, lo cual, en un sentido agambeniano, se podría interpretar como el momento en que la palabra termina por exiliar al sujeto de la infancia. Gracias a huellas que el autor ha dejado en textos como «La memoria infantil», se puede interpretar que el recurrir a la literatura es un intento por volver a ese estado primigenio que es la infancia y, por lo tanto, el planteamiento del quehacer literario como ejercicio para regresar al entendimiento previo al exilio de la infancia puede ser visto como parte de la poética del autor.

Además, a manera de alegoría, ese exilio fuera de la infancia coincide con el momento en que el yo es desterrado de su hogar en Guatemala. Dicha experiencia lo enlaza con el legado de sus ancestros que también sufrieron el exilio a causa de los prejuicios que el nazismo ejerció sobre su condición judía y bajo los cuales justificaron actos inhumanos que llevaron a cabo contra esa comunidad durante el holocausto que aconteció en la primera mitad del siglo XX. El estudiar el sentido de exilio y origen en esta obra permitió reconocer el vínculo que se traza con los demás títulos por medio de los relatos de familia, pues continúan y amplían el desarrollo de la voz narrativa en torno al exilio como condición que provoca los discursos sobre la identidad del yo figurado en la obra del autor. La infancia, en ese sentido, es la primera etapa en la que el yo figurado se enfrenta a su condición de exiliado, al mudarse lejos de ese lugar en el cual podría haberse constituido un sentimiento de pertenencia.

A partir de esta lectura se apreció *Monasterio* como una continuación de la misma trama, en la que el legado familiar vincula al yo con un proceso de exilio. Además, en ese título se delinea la discursividad que el yo adopta desde la cual articula la no pertenencia. Como parte de la trama de la novela, la hermana del yo figurado niega que él sea un judío, en un gesto que recuerda cómo el fascismo negó a su abuelo la posibilidad de ser un individuo y lo condenó a convertirse en un dígito que lo alejaba de sus valores humanos.

Ese reparo de la voz narrativa evidencia que en el acto empecinado de constituírnos una identidad los individuos rechazamos a quien no cuenta con las mismas características de ella, lo cual, quizá de forma inconsciente, origina discursos de odio. Por ello, la respuesta instantánea a ese discurso es generar otros que nos salven de esa batalla discursiva, como lo tuvo que hacer el pequeño que, de acuerdo con el relato que cierra la novela, negó su origen judío para sobrevivir. Sin embargo, afirma la voz narrativa, nadie se salva; todos, en algún

momento, caemos en la necesidad de crearnos una identidad que, más que esencia de nosotros mismos, se convierte en una ficcionalización que nos permite pertenecer, formar parte de algún universo.

El judaísmo simboliza la no pertenencia del yo figurado, pero a la vez ejemplifica cómo otras personas configuran su personalidad a partir de que pertenecen a un lugar ajeno a la alteridad; si se pretende distinguir una identidad se tiene que definir intrínsecamente eso que no es. En ese sentido, el yo figurado adopta una actitud proclive a la negación de ese principio y prefiere mantenerse fuera del judaísmo, acto que no lo aleja del legado familiar, sino que irónicamente, lo reconoce como continuidad del exilio familiar, aquello que biológicamente le pertenecerle, es decir, que le es heredado como cualidad metafísica. El exilio es, en ese sentido, la herencia que se reconoce en la historia de la familia, por medio de los relatos que marcaron un tiempo previo al devenir al mundo del yo figurado. La identidad de no pertenencia le permite dar continuidad a ese legado histórico que es el exilio para la familia. Así, la no pertenencia a una identidad termina por convertirse en la identidad de un yo que se percibe a sí mismo exiliado de toda identificación cultural o social.

Estudiar el proyecto literario de Halfon lejos de teorías que lo vinculen con el testimonio, la autobiografía o lo autoficcional, pretende enfatizar su naturaleza ficcional y, con ello, ampliar las posibilidades interpretativas que puede ofrecer en relación con la constitución del yo en su obra. Recurrir al yo figurado es una estrategia discursiva que, en tanto fondo y forma, revela la intensión reflexiva del proyecto literario, sobre el ejercicio cotidiano y ontológico del individuo de constituirse una propia identidad. Esta estrategia distingue la obra de Halfon, la cual se inserta dentro de una tendencia en la producción literaria contemporánea que insiste en abordar el tratamiento del yo; diversos autores en la actualidad acuden a la literatura para hablar del yo desde diversos estilos, estrategias

argumentativas o géneros. De entre ellos, este estudio se enfoca en Eduardo Halfon, pues se diferencia por ser un autor que configura un yo ficcional que irónicamente forja su identidad a partir de la negación de la identidad, de aquellos discursos que generalmente permiten al individuo sentir que pertenece a una identidad y que una identidad le pertenece.

Además, esta investigación pretende aportar a los estudios del yo desde la ficción, por medio del análisis de la obra de un autor que se sirve de ella para abonar su perspectiva sobre la constitución del yo a partir de la noción de identidad como un ejercicio similar a la literatura. Recurrir a la figuración del yo como base teórica permitió, en este caso, quitar del centro analítico los aspectos referenciales y, en su lugar, utilizarlos como recursos narrativos que refuerzan el propósito reflexivo del yo en torno al concepto de identidad.

La identidad de la no pertenencia en la obra de Eduardo Halfon es el medio por el cual se reconoce que estamos ante la obra de un autor que constituye un yo ficcional, para que su proyecto literario evidencie que todos los aspectos de los que se apropia el individuo para definirse son construcciones discursivas. Que todos generamos un relato para dotar de un significado a nuestra identidad. Que nadie se restringe sólo a lo que dice ser. Que el autor se proyecta en un yo figurado para evidenciar la ficción en esos procesos de autoconstitución narrativa. Que al igual que ese yo figurado, todos, eventualmente, nos convertimos en nuestra propia ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2015.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- AMÉRY, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación*. Pre-Textos, Valencia, 2004.
- AMOSSI, Ruth, «La doble naturaleza de la imagen de autor». Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2014, pp. 67-84.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI, Ciudad de México, 1971.
- CABO, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- CARDOZA, Luis, *Guatemala, las líneas de su mano*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- CONSTALES, Sofía, *Posmemoria y autoficción en Mañana nunca lo hablamos de Eduardo Halfon y «Dios tenía miedo» de Vanessa Núñez Handal*. Tesis de maestría, Universidad de Gante, 2015.
- DERRIDA, Jacques, «La différance». *Teoría de conjunto*, redacción de *Tel Quel*. Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 49-79.
- , *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- DIVIANI, Ricardo, «Derrida y la deconstrucción del texto. Una aproximación a ‘Estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas’». *La trama de la comunicación*. 2008, núm 13, pp. 359-369.
- FERNÁNDEZ, Celia, «Figuras de la infancia en la autobiografía (siglo XX)» [en prensa].

- GALINDO, Rose Marie, «La pirueta de Eduardo Halfon como escritura nomádica». *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 2015, núm 31.
En línea: http://istmo.denison.edu/n31/articulos/12_galindo_rose_marie_form.pdf.
- GORDO, Alberto, «Eduardo Halfon: 'Si la literatura es mi casa, entonces yo estoy alquilado'». *El Cultural*, 28 de abril del 2017. En línea: <https://elcultural.com/revista/letras/Eduardo-Halfon-Si-la-literatura-es-mi-casa-entonces-yo-estoy-alquilado/39532>.
- GUSDORF, Georges, «Condiciones y límites de la autobiografía». *Suplementos Anthropos*. 1991, núm. 29, pp. 09-18.
- HALFON, Eduardo, *Clases de chapín*. Fulgencio Pimentel, España, 2017.
- , *De cabo roto*. Littera, Barcelona, 2003.
- , *Duelo*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2017.
- , *El ángel literario*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- , *El boxeador polaco*. Pre-Textos, Valencia, 2008.
- , *Elocuencias de un tartamudo*. Pre-Textos, Valencia, 2012.
- , *Esto no es una pipa*, Sautrno. Punto de Lectura, Ciudad de Guatemala, 2003.
- , «La memoria infantil». *Cuadernos hispanoamericanos*. 2011, núm. 731, pp. 21-27.
- , *La Pirueta*. Pre-Textos, Valencia, 2010.
- , *Los tragadores de cosas bonitas*. Grupo Amanuense, Ciudad de Guatemala, 2013.
- , *Mañana nunca lo hablamos*. Pre-Textos, Valencia, 2011.
- , *Monasterio*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2014.
- , *Signor Hoffman*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2015.
- HALL, Stuart y Paul Du Gay (Coords.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu Editores, Madrid, 2003.

- LEVI, Primo, *Trilogía de Auschwitz*. El Aleph Editores, Barcelona, 2013. Libro electrónico.
- LOUREIRO, Ángel G., «Problemas teóricos de la autobiografía». *Suplementos Anthropos*, 1991, núm. 29, pp. 2-8.
- MAN, Paul de, «La autobiografía como (des)figuración». *Suplementos Anthropos*. 1991, núm. 29, pp. 113-117.
- MARÍAS, Javier, *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Javier Marías y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Rico*. Real Academia Española, Madrid, 2008.
- , *Vidas escritas*. Debolsillo, Barcelona, 2007.
- MARQUÉS, Juan, «Fragmentos de un puzle familiar», *ABC Cultural*, 16 de septiembre del 2017, núm. 1295, p. 9.
- MEIZOZ, Jérôm, «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor». Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Universidad de Antioquia, Medellín, 2014, pp. 85-96.
- MIRANDA, Rafael, «Ingeniero de un corpus literario». *Excélsior*. 27 de junio del 2015. En línea: <https://estampasinfrecuentes.blogspot.com/2015/06/ingeniero-de-un-corpus-literario.html>.
- OLIVER, María Paz, «Los paseos de la memoria: representaciones de la caminata urbana en Cynthia Rimsky, Sergio Chejfec y Eduardo Halfon». *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina*. 2016, núm. 83, pp. 16-34.
- ORTIZ, Alexandra, «Una entrevista en sueños». *Buensalvaje Costa Rica*. 2015, núm. 04, pp. 16-18.

- PALAO, Jose Antonio, «Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico». *Revista Comunicación*. 2012, núm. 10, pp. 94-114.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. UNAM/Siglo XXI, Ciudad de México, 2014.
- POZUELO, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona, 2006.
- , *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila Matas*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.
- , *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid, 2010.
- PRIOR, Ángel (ed.), *Experiencia totalitaria, resistencia y testimonio de Bonhoeffer a Kertész*. Universidad de Murcia, Murcia, 2015.