

Construcción posmemorial y digresión en la obra de Eduardo Halfon

Mémoire réalisé par
Chloé Habran

Promoteur
Geneviève Fabry

Année académique 2017-2018
**Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité
approfondie**

Agradecimientos

Primeramente agradezco sinceramente a mi promotora, la Profesora Geneviève Fabry, por su paciencia, por su disponibilidad y por sus comentarios que me permitieron organizar y dar una perspectiva adecuada a mi tesina.

Doy también las gracias a mis amigos, Clémence Goffinet y Ramón Saez Alonso, quienes me ayudaron, me corrigieron, y fueron particularmente disponibles.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud a Samuel Wouters por su apoyo moral.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: Génesis de la pregunta	7
1. El campo literario y el posicionamiento del autor guatemalteco	7
a. Presentación general de la obra de Eduardo Halfon y crítica	7
b. La literatura hispanoamericana, las influencias y las características recurrentes .	10
b.1. Los movimientos literarios	10
b.2. Las características de los movimientos que se encuentran en la escritura de Eduardo Halfon y los grandes autores que le rodean	13
c. La posición de Eduardo Halfon en el campo literario	16
2. El hilo conductor para el análisis y los conceptos principales	20
a. Memoria	20
a.1. Definición de la memoria	20
a.2. Definición de la historia	22
a.3. Confrontación	24
b. Posmemoria	26
b.1. El concepto de Marianne Hirsch	26
b.2. Crítica del concepto	27
c. Trauma	29
c.1. Definiciones	29
c.2. Trauma y literatura	31
c.3. Elementos traumáticos presentes en la obra de Eduardo Halfon	32
3. La digresión como medio	34
a. Definición de la digresión	34
b. Perspectivas de análisis	35
“Conclusión”	37
a. La problemática	37
b. El corpus analizado	38
Capítulo 2: Los núcleos traumáticos y la construcción del hiperrelato	41
1. El “genero” del corpus analizado	41
a. La autoficción	41
b. El papel de la implicación personal	44
2. Las autorreferencias y las resonancias	45
a. Definición de la autorreferencia	46
b. Análisis	47
b.1. Análisis de las autorreferencias	47

b.2. Análisis de las resonancias.....	52
c. Conclusión.....	54
3. Lo metaliterario.....	56
a. Definición de lo metaliterario.....	56
b. Análisis.....	56
c. Conclusión.....	60
Conclusión: los núcleos traumáticos y la implicación personal	61
Capítulo 3: La articulación entre el tema y la forma	63
1. La Digresión.....	63
a. Premisos teóricos.....	63
a.1. Las características	63
a.2. Las categorías	65
b. Categorización y análisis.....	66
b.1. El boxeador polaco	67
b.2. Mañana nunca lo hablamos.....	71
b.3. Monasterio	75
b.4. Signor Hoffman	79
c. Tendencias generales.....	83
2. El trauma y la memoria: repetición en la forma	91
a. Signos de trauma en el discurso del abuelo.....	92
b. Signos de trauma en el discurso del narrador	94
b.1. La repetición como deformación profesional... ..	95
b.2. ... o como transmisión del trauma.....	96
3. La construcción del tiempo: consecuencia de la forma.....	101
Conclusión.....	105
Bibliografía	108
Anexo 1 [tabla de las digresiones en <i>El boxeador polaco</i>]	116
Anexo 2 [tabla de las digresiones en <i>Mañana nunca lo hablamos</i>].....	120
Anexo 3 [tabla de las digresiones en <i>Monasterio</i>]	124
Anexo 4 [tabla de las digresiones en <i>Signor Hoffman</i>].....	128

Introducción

La Segunda Guerra Mundial fue una fuente de inspiración para numerosos autores que escribieron historias ficcionales, como Lois Lowry con *Quién cuenta las estrellas*¹, o que publicaron relatos basados en hechos reales, como Jonathan Littell con *Las benévolas*², e incluso (auto)biográficas, como Primo Levi con *Si esto es un hombre*³. Entre todas las publicaciones concernientes al Holocausto, algunas son de testigos directos, de sus hijos o de sus nietos. Eduardo Halfon pertenece a esta última categoría, y en su obra nos parecía llamativa la relación que entretiene con su abuelo polaco, que sobrevivió a la Shoah, y con los recuerdos de éste.

Nuestro autor es guatemalteco con orígenes árabes, polacas, y, sobre todo, es judío. Vivió durante su infancia en Guatemala, pero tuvo que huir, con diez años, a los Estados Unidos a causa de los conflictos armados. Fue un momento asombroso para él: sus padres se negaron a hablar de huida, para ellos fue una mudanza temporal, aunque habían vendido la casa (según dice el escritor mismo). Hice estudios en Ingeniería en la Universidad Estatal de Carolina del Norte y volvió a los veintitrés años a Guatemala, donde, durante ocho años, fue catedrático de Literatura en la Universidad Francisco Marroquín de Guatemala. Entonces es un escritor que participa en el mundo académico. Es un autor “profesional” ya que tiene una profesión en relación con el arte que practica.

En sus libros destacan las cuestiones del judaísmo y de la identidad en relación con sus orígenes. Observando esto llegamos a preguntarnos: ¿qué tienen que ver estas cuestiones con el pasado del abuelo polaco? Críticos como Marianne Hirsch⁴ estudiaron el problema de la transmisión del trauma, experimentado por una primera generación, a sus descendientes. Ella usa el concepto de posmemoria para abordar esta transferencia, es decir que teoriza la memoria de los nietos en cuanto a la experiencia de sus antepasados. Este concepto es fundamental en la tesina porque pensamos que es subyacente a la construcción, tanto temática como formal, del conjunto de toda la obra de

¹ LOWRY Lois, *Compte les étoiles*, Bruxelles: L'école des loisirs, 1990.

² LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris: Gallimard, 2006.

³ LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, Torino: F. De Silva, 1947.

⁴ HIRSCH Marianne, « The generation of Postmemory », in *Poetics Today*, vol. 1, n° 29, 2008, pp. 103-128, <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103-128/20954> (consulta 12/04/2017); *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge – London: Harvard University, 1997; *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia university Press, 2012.

Eduardo Halfon. De tal manera que formulamos la pregunta de investigación siguiente: ¿Cómo la posmemoria interviene en la construcción de la narrativa de Eduardo Halfon y cómo esta última representa la transmisión del trauma?

Nuestro corpus se compone, en orden cronológico de publicación, de *El boxeador polaco*⁵, de *Mañana nunca lo hablamos*⁶, de *Monasterio*⁷ y de *Signor Hoffman*⁸. Elegimos estos cuatro libros porque la crítica los señala y porque son representativos de todas las características que subraya. Por lo que se refiere a la investigación, cabe destacar el aporte de Matías Barchino quien nos permite determinar el tipo de construcción al que nos enfrentamos. Nuestra primera impresión fue que la totalidad de la obra del autor era una inmensa telaraña; el especialista propone el hiperrelato⁹ para aludir a este fenómeno. Entonces, en la presente tesina analizaremos la construcción del hiperrelato a la luz de la posmemoria, y nuestra hipótesis es que los pasajes posmemoriales aparecen mediante la digresión.

La tesina se organiza de la manera siguiente. Empezaremos, primero, por un capítulo introductorio que consiste en la presentación de todos los conceptos que se usarán en la tesina, y que nos permitirán establecer una problemática. Continuaremos con un capítulo que analizará los núcleos traumáticos presentes en nuestro corpus. Finalmente, estudiaremos éste a la luz de la digresión y estableceremos los signos de trauma y si hay o no transmisión de éste.

Queremos aclarar un punto en cuanto a las lenguas presentes en la tesina: hemos traducido todas las citas que no eran en español salvo cuando la lengua de origen era el inglés porque es la lengua de la comunicación científica, y también porque queríamos evitar al máximo las infidelidades que traen las traducciones. Por esto la versión original de esas se encuentran en notas de pie.

⁵ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, Valencia: PRE-TEXTOS, 2008.

⁶ ID., *Mañana nunca lo hablamos*, Valencia: PRE-TEXTOS, 2011.

⁷ ID., *Monasterio*, Barcelona: Libros del Asteroide S.L.U., 2014.

⁸ ID., *Signor Hoffman*, Barcelona: Libros del Asteroide S.L.U., 2015.

⁹ BARCHINO Matías, « Los cuentos de Eduardo Halfon. Hiperrelato y autoficción », in *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº 6, 2013, pp. 1-13 <http://docplayer.es/16033196-Los-cuentos-de-eduardo-halfon-hiperrelato-y-autoficcion.html> (consulta 18/07/2018).

Capítulo 1: Génesis de la pregunta

La génesis de la pregunta consiste en la presentación de los conceptos importantes que rigen la problemática y la presente tesina. Elegimos empezar por presentar esos antes de formular nuestras ideas y de exponer el corpus en el que estas se aplican. Los puntos teóricos se organizan de la manera siguiente. Comenzamos con una breve introducción a la obra del autor y a la crítica ya existente, luego, para poder mostrar las características de esa, nos acercamos a la literatura hispanoamericana, y abordaremos el posicionamiento de Eduardo Halfon. El hilo rojo consta de las definiciones de la memoria, de la historia, y de la posmemoria, de la crítica de este concepto, y de la descripción del trauma. Después definimos la digresión y acabamos con una “conclusión” que es la problemática y el corpus.

1. El campo literario y el posicionamiento del autor

guatemalteco

a. Presentación general de la obra de Eduardo Halfon y crítica

Eduardo Halfon es un autor prolífico: a partir de la publicación de su primer libro, *Esto no es una pipa*, Saturno, en 2003, reeditado en 2017 bajo el título de *Saturno*, hasta este año y la aquella de *Biblioteca Bizarra* por Jekyll & Jill, publicó con una frecuencia de al menos una publicación anual. Entre todas sus obras destacan: *Clases de dibujo*¹⁰ con la que ganó, en 2008, el Premio Literario Bodegas Olarra & café Bretón, *La pirueta* con la que obtuvo, en 2009, el Premio de Novela Corta José María de Pereda¹¹, y *Duelo*, con la que recibió, en 2017, el Premio de las Librerías de Navarra¹². En 2015, fue premiado del Prix Roger Caillois por todo el conjunto de su obra¹³. Además mencionamos que la

¹⁰ « Eduardo Halfon ganador XV Premio literario Bodegas Olarra & Café Bretón », in *rioja2*, [https://www.rioja2.com/n-35829-705-](https://www.rioja2.com/n-35829-705-Eduardo_Halfon_ganador_XV_Premio_literario_Bodegas_Olarra_amp_Cafe_Breton/)

Eduardo_Halfon_ganador_XV_Premio_literario_Bodegas_Olarra_amp_Cafe_Breton/ (consulta 18/07/2018).

¹¹ « La pirueta (premio de novela corta Jose Maria de Pereda 2009) », in *Casa del Libro*, <https://www.casadellibro.com/libro-la-pirueta-premio-de-novela-corta-jose-maria-de-pereda-2009/9788492913220/1694103> (consulta 18/07/2018).

¹² « “Duelo”, de Eduardo Halfon, recibe el I Premio de las librerías de Navarra », in *La Lectura es un Placer*, <http://elplacerdelalectura.com/2018/02/duelo-de-eduardo-halfon-recibe-el-i-premio-de-las-librerias-de-navarra.html> (consulta 18/07/2018).

¹³ LAURENT Louise, « Le Guatémaltèque Eduardo Halfon reçoit le prix Roger Caillois 2015 de littérature latino-américaine », in *Nouveaux Espaces Latins. Cultures & Idées de l'Amérique latine & des Caraïbes*, <http://www.espaces-latins.org/archives/37028> (consulta 18/07/2018).

crítica ha destacado algunos de sus libros como *El boxeador polaco*, *Monasterio* y *Mañana nunca lo hablamos*.

Aunque sus textos son poco parecidos, su obra se caracteriza por elementos recurrentes¹⁴ que se podrían considerar como obsesiones del autor: la recuperación del ambiente familiar y una crítica de la tradición judaica; la literatura (y sus mecanismos) y el poder de la ficción¹⁵; la vida y sus durezas y sus extrañezas¹⁶; el mal¹⁷; la realidad¹⁸; la cuestión de la identidad; la memoria y el pasado de su abuelo judío polaco. La crítica internacional subraya los juegos de tensiones entre el universo vital del autor guatemalteco y la literatura como protagonista de lo narrativo, entre modernidad e historia, entre pertenencia y desarraigo, entre intimismo y cosmopolitismo¹⁹.

Nicholas Birns, profesor asociado de la New York University y especialista en teoría de la literatura, cita a Eduardo Halfon como ejemplo de las tendencias de la literatura hispanoamericana contemporánea en *The Contemporary Spanish-American novel: Bolaño and after*. Además, la producción del guatemalteco ha suscitado el interés de la investigación internacional como se atestigua con artículos: “Una escritura más allá de las fronteras: la narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon”²⁰ de Alexandra Ortiz Wallner, especialista de literatura hispanoamericana, y “Los cuentos de Eduardo Halfon: hiperrelato y autoficción”²¹ de Matías Barchino, especialista de literatura española.²²

El primer especialista al que nos referimos describe la narrativa de los autores hispanoamericanos contemporáneos, a los que pertenece Eduardo Halfon, como excesivamente autoreflexiva, pero destacando: “although not in a way as to annul the

¹⁴ RIVAS Ascensión, « Duelo. Eduardo Halfon », in *El Cultural*, 01 septiembre 2017, <https://www.elcultural.com/revista/letras/Duelo/39961> (consulta 18/07/2018).

¹⁵ BORRÁS Manuel, « Esa luz que nos habla », in *Guatemala*, 16 noviembre 2008, <http://otrolunes.com/35/files/2015/01/elperiodico-guatemala-Esa-luz-que-nos-habla-Manuel-Borras-16-11-2008.pdf> (consulta el 18/07/2018).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ VALLE Amir, « Dossier Eduardo Halfon. Liminaria », in *otroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, <http://otrolunes.com/35/unos-escriben/eduardo-halfon-dossier/> (consulta 10/07/2018).

²⁰ ORTIZ WALLNER Alexandra, « Una escritura más allá de las fronteras. La narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon », in *Hispanorama*, n° 144, 2014, pp. 34-38, http://otrolunes.com/35/wp-content/files/2015/01/OrtizWallner_EHalfon.pdf (consulta 18/07/2018).

²¹ BARCHINO Matías, *Op. cit.*

²² Se encuentra una selección de textos críticos hecha por ORTIZ WALLNER Alexandra, « Selección de textos críticos. Sobre su vida y obra », in *otroLunes, Op. cit.*, <http://otrolunes.com/35/unos-escriben/seleccion-de-textos-criticos-sobre-eduardo-halfon/> (consulta 18/07/2018).

possibility of historical reference or ethical meaning²³”. Más concretamente cuando se refiere a Eduardo Halfon, indica que tiene la capacidad para evocar sus relaciones personales manteniendo un equilibrio con su consciencia que es el origen de su éxito tanto en el campo académico como el no académico²⁴.

Los investigadores se interesan en la construcción de los relatos de Eduardo Halfon y en las fronteras borrosas como entre los diferentes géneros, la novela y el cuento, así como entre la realidad y la ficción desvanecidas en la autoficción²⁵, y observan la escritura de un “yo” múltiple a causa de los varios nombres o sobrenombres que usa el autor: Eduardo, Eduardito, Señor Halfon o Dudú. En palabras de Alexandra Ortiz Wallner:

En sus textos se problematizan las alianzas, negociaciones y fisuras entre referentes contextuales y referencias ficcionales, llegando a superar la falsa disyuntiva ficción/ no-ficción para producir y dinamizar nuevas nociones del quehacer literario y darle forma a la pregunta constante por crear la palabra exacta, precisa, adecuada.²⁶

Ella se focaliza en la cuestión de la autoficción y de la superación de la literatura como ejercicio de ficción gracias a la intervención de las figuras extraliteraria e intraliteraria de Eduardo Halfon que se parecen pero que no se confunden; Matías Barchino confirma esa reflexión de Eduardo Halfon entre la realidad y la literatura:

Esta preocupación por el carácter de la ficción y la escritura es un tema en el que Halfon se siente a gusto. La experiencia de la escritura y la metaliteratura es la base de su libro *El ángel literario* (2004) en el que menciona la experiencia de multitud de escritores en busca del origen de su pasión por la escritura.²⁷

Sin embargo, este crítico no se limita a esa relación y subraya la elaboración de un hiperrelato. Este tipo de construcción se hace mediante la intervención de conexiones (núcleos) intertextuales e hipertextuales en una “ausencia de linealidad, una complejidad estructural y [una] proliferación de tramas aparentemente distintas²⁸”. Esto se relaciona, supone Barchino, con la voluntad del autor de que sus lectores hagan una lectura activa que es una característica recurrente de la narrativa reciente. En sus palabras:

Lo llamativo es que en lugar de escribir una novela prefiere ofrecer fragmentos autónomos interconectados con los que el lector se acerca a una ficción compleja como un hiperrelato.²⁹

²³ CORRAL Will H., DE CASTRO Juan E., BIRNS Nicholas (ed.), *The Contemporary Spanish-American novel. Bolaño and after*, Bloomsbury: New York – London – New Delhi – Sydney, 2013, p. 113.

²⁴ BIRNS Nicholas, *Op. cit.*, p. 113.

²⁵ ORTIZ WALLNER Alexandra, « Una escritura... », *Op. cit.*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁷ BARCHINO Matías, *Op. cit.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 4.

Finalmente podemos decir que la narrativa de Eduardo Halfon destaca por ser una auto-reflexión (sobre su literatura), una autoficción y un hiperrelato construido gracias a núcleos independientes que dibujan otras tramas, escondidas, que el lector tiene que descubrir.

b. La literatura hispanoamericana, las influencias y las características recurrentes

La narrativa de Eduardo Halfon se incluye dentro del campo literario de autores hispanoamericanos. Por esto, presentamos la literatura hispanoamericana, específicamente en los periodos del Boom y del Posboom³⁰, para percibir su influencia en la obra del autor estudiado. Asimismo, el escritor guatemalteco ha sido influenciado por autores anglófonos que se mencionarán más adelante.

b.1. Los movimientos literarios

Donald Leslie Shaw delimita el Boom a partir de 1950 con *La vida breve* de Onetti hasta 1975 con *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta. No obstante, otros críticos, entre los cuales Alfred MacAdam, consideran que la primera obra del Boom es *Rayuela* (1963) de Cortázar o bien *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa con la cual ganó el Premio Biblioteca Breve en 1962.

Cuando nos referimos al fenómeno del Boom hacemos referencia a un fenómeno editorial, en el que las editoriales de cada país se apropian de sus autores nacionales para no cruzar las fronteras de su país. De tal manera que cada país era representado por un autor, al igual que ocurre con los concursos de mises. Así Gabriel García Márquez destacó en Colombia, Julio Cortázar en Argentina, Carlos Fuentes en México y Mario Vargas Llosa en Perú. Merece especial atención el destacar que mujeres autoras, como Rosario Castellanos y Beatriz Guido, y los novelistas sociales, entre los cuales David Viñas y Mario Benedetti, fueron marginados del fenómeno del Boom.

En pocas palabras podría decirse que el “boom” fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto. El “boom” funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela; es decir, hubo un sustancial *cambio* en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a nuestra creación literaria.³¹

³⁰ Optamos por el uso de la mayúscula en cuanto al Boom y al Posboom.

³¹ OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4: *De Borges al presente*, Madrid: Alianza editorial, 2012, p. 288.

Por otro lado existieron otros autores a los que Shaw hace referencia, como Mario Benedetti que dice: “representan una clase privilegiada que tenía acceso a la cultura universal y por lo tanto fueron completamente no representativos de la gente promedio en América Latina”.

Esa literatura rompe las barreras entre lo fantástico y lo mundano, y creó una nueva realidad paralela, a la vez que, este fenómeno se explica por el hecho de que autores precursores como Borges integraron otro tipo de literatura a Hispanoamérica:

El magisterio de Borges consistió no sólo en habernos enseñado a escribir de un modo que no existía antes en América, sino en hacernos *pensar e imaginar* la literatura desde un ángulo totalmente nuevo; ese cambio implica una auténtica revolución – tan sustancial como discreta, porque tardó en ser asimilada – dentro del lenguaje de la creación.³²

Aunque este “movimiento”³³ no sea representativo de la literatura hispanoamericana de esta época, tuvo un impacto en el campo literario que duró durante más de 20 años, es decir que sus autores colapsan la producción literaria de tal manera que en los años 80’ se siguen haciendo referencias a autores que escribieron desde hace 30 años.

Durante mucho tiempo el realismo mágico se identifica con el Boom aunque no estén necesariamente relacionados. Éste se reconoce más por las audacias formales y lingüísticas así como por una literatura metanarrativa y solipsista. Otra característica es que sus autores son el centro de debates sobre el papel del escritor en el contexto revolucionario, tanto que se cuestiona hasta qué punto este tipo de literatura (que se basa en la construcción mítica de los espacios) defiende los intereses sociales.

El Posboom es el reencuentro con la propia historia, con el fin de lo metanarrativo y de los cuentos solipsistas; se vuelve al *hic et nunc*. Según Antonio Skármeta es necesario el regreso a la naturalidad para dar cuenta de la realidad cotidiana. Considera efectivamente que se debe celebrar lo que hay: se opera un regreso a la intimidad del ser humano. Skármeta determina siete características: la sexualidad como tema privilegiado, la afirmación de la vida, la espontaneidad, la cotidianidad, la fantasía, la coloquialidad y la intrascendencia³⁴. Los autores del Posboom quieren romper con los del Boom, pero tienen en cuenta sus avances y sus fallos literarios. Son conscientes de la dificultad a la

³² OVIEDO José Miguel, *Op. cit.*, p. 15.

³³ Ponemos este término entre comillas visto que el Boom no fue un movimiento *stricto sensu* a causa de la ausencia de una narrativa del Boom.

³⁴ OCASAR José, « Tema 1: Posboom », in *17573: Literaturas poscoloniales latinoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, curso 4º en *Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas*, 2017-2018.

hora de plasmar la realidad en la literatura, ya que sus predecesores lo habían intentado mediante un lenguaje referencial.

A mediados de los 90', nuevas posiciones aparecen en el campo literario. En 1996 se publica la antología, *McOndo*³⁵, por Alberto Fuguet y Sergio Gómez que crea tiempo – fenómeno descrito por Bourdieu en *Les règles de l'art*³⁶ – en el campo literario hispanoamericano. Los autores – Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Edmundo Paz Soldán Pedro Juan Gutiérrez, José Angel Mañas y otros – que componen el grupo del *McOndo* denuncian el Macondo como estereotipo representativo de la literatura hispanoamericana. Es decir, que se rebelan contra la política de las editoriales que publican a aquellos autores que se corresponden con ciertos estereotipos. Con el título propiamente dicho de la antología ya se denuncia este asunto: el realismo mágico se transforma en el realismo virtual, se hace la apología de la cultura de masas; además no se interesan en el compromiso político y apuestan por una mirada individual y privada del mundo.³⁷

Otro movimiento importante, que aparece también en 1996, es el que componen los autores, Miguel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez y Jorge Volpi, del *Manifiesto Crack*³⁸. Este movimiento es una síntesis entre el Boom y el *McOndo*: los miembros rechazan la cultura de masas, no quieren romper con la herencia de los autores del Boom, no transforman el realismo mágico en realismo virtual sino en realismo aumentado, no escriben novelas totales y favorecen la individualidad.

La autora representante del Posboom con más notoriedad en el extranjero es Isabel Allende: “[su] popularidad en el extranjero [...] muy pocos pueden disputar: de hecho, ella sola representa para el gran público el espíritu del ‘posboom’³⁹”. Pero es Antonio Skármeta quien dedicó una “atención crítica a la cuestión de definir el espíritu y las manifestaciones del ‘pos-boom’ a través de [sus] artículos y entrevistas⁴⁰”. En cuanto a Ricardo Piglia, es considerado como el narrador más radical por su experimentación. Sus modelos son muy dispares: Borges y Arlt. “Aparte de enseñar [...] fue uno de los pocos escritores que no se exiliaron, vivió muy de cerca la devastación que la vida cultural sufrió

³⁵ FUGUET Alberto, GÓMEZ Sergio (ed.), *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.

³⁶ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.

³⁷ FUGUET Alberto, GÓMEZ Sergio, « Presentación del País McOndo », in ID., *Op. cit.*, p. 5.

³⁸ PALOU Miguel Ángel, URROZ Eloy, et. al., « Manifiesto Crack », in *Literal. Revista de Cultura*, n° 70, 2000, pp. 1-10.

³⁹ OVIEDO José Miguel, *Op. cit.*, p. 377.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 380.

durante esos años [en Argentina]; en cierta manera su obra refleja el deprimente clima de represión y terror en el que él, como otros, tuvo que escribir⁴¹”.

b.2. Las características de los movimientos que se encuentran en la escritura de Eduardo Halfon y los grandes autores que le rodean

Primeramente mencionaremos aquellas características propias del Boom, especialmente la influencia de Julio Cortázar. Posteriormente haremos referencia a la herencia de Rodrigo Fresán y Ricardo Piglia en cuanto a las particularidades del Posboom. Y finalmente comentaremos los elementos del *McOndo* y del *Crack* que aparecen en la narrativa del autor guatemalteco.

En su narrativa, Julio Cortázar, de la misma manera que rompe con la estructura lineal de la novela para hacer la lectura más complicada, mezcla “lo erótico con lo sagrado, el jazz y la poesía, en una búsqueda místico-personal con imágenes oníricas, sobrenaturales, desconcertantes y contradictorias, sin que falten las palabras de un Lezama Lima o los versos de un Octavio Paz⁴²”. Parece que esta mecánica se encuentra en algunos pasajes de Eduardo Halfon, por ejemplo con la mezcla de la sexualidad con algo más místico, el judaísmo, y la intervención de la poesía en “Fumata Blanca”, o la mezcla entre la sexualidad, el jazz y una búsqueda místico-personal en *La Pirueta*. El escritor argentino intenta, mediante el uso del lenguaje y de creaciones lingüísticas, captar la realidad y sus misterios⁴³. El autor de *Monasterio* se asemeja a Cortázar en cuanto a la relación con la lengua materna: Eduardo Halfon tuvo que reaprender el español cuando volvió a Guatemala, Cortázar aprendió el francés, nació y vivió parte de su infancia en países francófonos, y “hubo siempre una distancia [con su lengua materna] que lo hizo más atento a la textura misma de las palabras⁴⁴”.

Otra particularidad, concerniente al fondo, es la “conceptualización” del lector: Cortázar presenta, en “Continuidad de los parques”, un lector alienado que huye de la realidad a través de la lectura en lugar de observarla⁴⁵. No obstante, el lector de sus

⁴¹ OVIEDO José Miguel, *Op. cit.*, pp. 384-385.

⁴² VALBUENA BRIONES Ángel Julián, « Cortázar y el superrealismo », in *Bulletin Hispanique*, vol. 76, n° 3-4, 1974, pp. 327-328, www.persee.fr/dac/hispa_0007-4640_1974_num_76_3_4155 (consulta 21/07/2018).

⁴³ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁴ BROICHHAGEN Vera, « “Cristal invisible”. Comienzos, poética y exilio en Julio Cortázar », in *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 40 (*La biographie en Amérique latine*), 2010, p. 127, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_40_1_1915 (consulta 21/07/2018).

⁴⁵ GARCÍA MÉNDEZ Javier, « La forme de la nouvelle exemplaire chez Cortázar », in *América, Op. cit.*, n° 18 (*Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours. Poétique de la*

novelas cortas tiene que ser un lector activo, es decir que tiene que colaborar en la construcción del sentido del texto⁴⁶, así como el lector de Eduardo Halfon que tiene que encontrar los relatos escondidos y vincularlos entre sí.

Durante la lectura de *El boxeador polaco*, de *Mañana nunca lo hablamos*, de *Monasterio*, y de *Signor Hoffman* observamos rupturas con la linealidad a las que se añade la recurrencia de ciertos elementos entre las historias. En consecuencia, los límites entre los géneros del cuento y de la novela se difuminan, como en la novela *Historia argentina* (1991) de Rodrigo Fresán. Eduardo Halfon da un paso más adelante dado que este mecanismo de referencias, observado en la novela de Fresán, se aplica a todo el conjunto de su obra para crear de esa manera su hiperrelato.

Ricardo Piglia se interesa también por el lector y su actividad. De hecho, teoriza sobre el cuento y en “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento” emite dos tesis: “un cuento siempre cuenta dos historias” y “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes”⁴⁷. Por ello, el lector es un investigador en busca de un relato secreto. En sus escritos, Piglia “[r]eproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta⁴⁸”. Para alcanzar a este tipo de cuentos, Piglia se inspira de la novela policial (que deriva del relato de enigma) y una de las muestras de la construcción del relato como “novela policial” es *Respiración artificial* (1980) donde el autor argentino “reorganiza las claves [del género] para aludir a la configuración de la historia literaria y subrepticamente a la censura dictatorial de aquellos años en la Argentina⁴⁹”, contando la desaparición Marcelo Maggi, tío del protagonista, Renzi. Se obsesiona por el acto de lectura, y para él “un escritor, como crítico, busca la lectura oblicua; es decir, ‘trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención’, todo ello al objeto de renovar la literatura y cuestionar sus jerarquías⁵⁰”.

forme brève. Conte, nouvelle), t. 1, 1997, p. 233, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1259 (consulta 21/07/2018).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁷ PIGLIA Ricardo, « El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento », in *América, Op. cit.*, n° 2 (*Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain*), 1987, pp. 127 y 128, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1987_num_2_1_907 (consulta 25/07/2018).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹ FERRO Roberto, « Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado », in *América, Op. cit.*, n° 34 (*Les modèles et leur circulation en Amérique latine*), vol. 2, 2006, p. 107, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1750 (consulta 25/07/2018).

⁵⁰ OLMOS Alberto, « Las teorías de Ricardo Piglia. Un recordatorio por Crítica y ficción, Formas breves y El último lector », in *Buensalvaje*, n° 3, 2014, p. 4.

Con ello queremos enfatizar las semejanzas que percibimos en la obra de Eduardo Halfon. Porque construye un hiperrelato gracias a la ruptura de la novela lineal y a repeticiones, se cuestionan los límites entre los géneros (que es una manera de cuestionar el orden preestablecido de la literatura) y se subraya la necesidad de un lector atento a los relatos escondidos. Esos elementos se relacionan con Cortázar, Fresán y Piglia.

Además de jugar con el arte, la escritura de Eduardo Halfon toca muy a menudo temas que los autores del Posboom reivindicaron, entre otros, la cultura de masas – “Mujeres buenas y mujeres malas” trata de revistas pornográficas –, la música – o bien clásica, o bien rock –, lo cotidiano – sea conflictos armados o familiares, sea una clase de literatura, sea el dolor del país Guatemala y la gente que trabaja en el campo –, la influencia del mundo “urbanizado” a través de diversos objetos como la televisión, los coches y el cigarrillo.

Teniendo en cuenta todas esas características consideramos que Eduardo Halfon opta por una posición entre el *McOndo* y el *Manifiesto Crack*: la cultura de masas está presente pero no es el motivo de la escritura; el mundo presentado no es el del realismo virtual sino un realismo aumentado; no rechaza a los autores del Boom. Con todo esto encontramos una divergencia en cuanto a la mirada privada e individual del mundo. Por tanto presenta su visión de Guatemala a través de diversas facetas, como en “Han vuelto los aves” donde aborda el camino tomado por los miembros de una corporación de café para liberarse de la supremacía de las leyes del mercado impuestas por las grandes potencias, y como en “Polvo” donde narra las consecuencias de un terremoto para la población guatemalteca. Entonces, ofrece una mirada desde la individualidad hacia los otros.

Los autores hispanoamericanos no son los únicos que influyen la literatura de Eduardo Halfon, quien hace referencia también a escritores anglófonos: Cheever, del que se inspira con el arte de la novela corta; Faulkner, con el que se relaciona por la ruptura de la linealidad de la trama para hacer la lectura más compleja y por el fluir de la conciencia (que aparece gracias a la digresión en Halfon); y Hemingway, del que toma lo conciso y simple de la escritura se observa igualmente en Halfon.⁵¹

⁵¹ Entrevista de Eduardo Halfon realizada por la librairie mollat el 28 de abril 2015, circa 4 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=1Aa9C0qMGBI> (consulta 11/06/2018).

c. La posición de Eduardo Halfon en el campo literario

Nuestra reflexión parte de un artículo⁵², “Herencias coloniales y teorías postcoloniales” de Walter Mignolo, que concierne al tema del posicionamiento a la hora de teorizar sobre lo poscolonial. Parece que se reflexiona sobre elementos que pueden servir para pensar en la postura de Eduardo Halfon. De hecho, Walter Mignolo se interesa a la noción de los *loci* de enunciación, desarrollada por Ella Shohat, la cual permite construir un “discurso más matizado, que permita el movimiento, la movilidad y la fluidez [entre “colonizador/colonizado” y “centro/periferia”]⁵³”. Según Mignolo, lo más importante es *de qué se trata, desde dónde y por qué se teoriza*. Pero antes, llega a la conclusión de que los autores pueden ser de cualquier lugar (poscolonial), ya que ellos hablan desde un cierto lugar de donde se construyen una reputación académica, y por ello, se considera que pertenecen al lugar donde se forman. “Por lo tanto, *su contribución en la configuración del campo surge dentro del mismo contexto de la internacionalización que ellos intentan estudiar* [énfasis de Mignolo]⁵⁴”.

Asimismo, mientras desarrolla su artículo, Mignolo se refiere a otros teóricos entre los cuales está Zea que “considera a Rusia y a España como marginales para el Occidente⁵⁵”. Y a su vez, llegamos a la conclusión de que dentro de una categoría “centro” o “periferia” pueden existir otros centros y periferias con la misma dinámica observada antes.

Teniendo en cuenta el locus de enunciación y las relaciones entre centro y periferia, llegamos a esta observación: el posicionamiento de Eduardo Halfon se podría establecer según se define los teóricos en los Estudios Culturales. Éste tiene sus orígenes en una parte periférica, Guatemala; y a esa “marginalización” se añade otro elemento distintivo: el judaísmo. Aun así, el escritor es occidental⁵⁶ ya que ha vivido la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. Desde allí escribe sobre Hispanoamérica (situándose en la línea de los escritores de América Latina) y sobre el pasado traumático de su abuelo (retomando características de los autores de posguerra). Precisamente, son los temas abordados en sus

⁵² MIGNOLO Walter, « La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales », in *Revista Chilena de Literatura*, n° 47, 1995, pp. 91-114.

⁵³ Citada en MIGNOLO Walter, *Op. cit.*, p. 92.

⁵⁴ SEED Patricia, « Colonial and Postcolonial Discourse », in *Latin American Research Review*, n° 26, vol. 3, 1991, p. 198 citada en MIGNOLO Walter, *Op. cit.*, p. 104.

⁵⁵ MIGNOLO Walter, *Op. cit.*, p. 97.

⁵⁶ Cuando usamos este término pensamos en el territorio en cuanto a su acepción política, es decir en el sentido del bloque capitalista occidental (formado por los Estados Unidos y Europa del oeste) que se opone al bloque socialista y a China.

cuatro libros, formando un ciclo, que constituyen un “posicionamiento marginalizado”. Por lo que se refiere a su *locus* de enunciación, Eduardo fue catedrático durante ocho años en la Universidad Francisco Marroquín de Guatemala. Esto significa que pertenece a un mundo académico e institucionalizado, y que, a pesar de ser ingeniero de formación, tiene conciencia de las teorías literarias y del funcionamiento del campo literario.

Si retomamos la reflexión de Mignolo, el *locus* de enunciación de Eduardo Halfon se sitúa en la movilidad: su posición académica se construye en Guatemala, por tanto en el lado del marginalizado, recibió diversos premios tanto de Latinoamérica como de Francia (el Premio Roger-Callois), y consiguió la beca Guggenheim para continuar con su proyecto del *Boxeador polaco*; además vive en Estados Unidos. Todo esto se precisa con las palabras de Alexandra Ortiz Wallner:

Los nuevos escenarios de la globalización a finales del siglo XX, sus espacios transnacionales y mapas diversificados, y de manera particular los lenguajes estéticos que allí se gestan y emergen, cuestionan las lógicas binarias tradicionales Norte/ Sur, Oriente/ Occidente, centro/ periferia, local/ universal. En este sentido, la circulación y el movimiento continuo de personas y bienes simbólicos empezarán a modelar nuevas sensibilidades, atenta a las reconfiguraciones estéticas y culturales del espacio transnacional guatemalteco y centroamericano, una sensibilidad del desplazamiento que privilegia lugares de enunciación desde la fragmentariedad y el margen, desde el cruce de las fronteras, sean estas nacionales, regionales o continentales, estéticas o incluso lingüísticas. Estos desplazamientos van a generar nuevas movilidades de escritura, las cuales buscan dar cuenta de esa condición oscilante de estar vivir “entre-mundos”. De forma ejemplar, la producción literaria del guatemalteco Eduardo Halfon (1971) observa e inscribe la configuración de esta sensibilidad a través de una especie de cartografía cognitiva móvil, un mosaico escritural basado en una delicada economía de los medios, las formas y las estructuras, que se materializan en colecciones de cuentos y novelas breves escritas en una prosa compacta, condensada y precisa.⁵⁷

Otro teórico que nos ayuda a desarrollar nuestra reflexión en cuanto al posicionamiento de Eduardo Halfon en el campo literario es Dominique Maingueneau, autor de *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société* (1993) y de *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004). Éste desarrolla el concepto de *paratopie* y lo usa para determinar y analizar el posicionamiento de un autor en el campo literario. La *paratopie* tiene en cuenta lo paradójico de la ubicación en cuanto a la imposibilidad de ser parte de la sociedad y la necesidad de la sociedad para ser⁵⁸. El escritor construye su argumento con la imposibilidad de pertenecer a un lugar de la sociedad, y las obras literarias están llenas de del “carácter problemático de su propia

⁵⁷ ORTIZ WALLNER Alexandra, « Una escritura... », *Op. cit.*, p. 35.

⁵⁸ MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod, 1993, p. 28.

pertenencia al campo literario y a la sociedad”⁵⁹. Ejemplos de grupos sociales “desubicados” en nuestra sociedad podrían ser las mujeres, los clowns y los judíos al igual que el escritor⁶⁰. En cuanto se crea una estructura *paratopique*, la creación literaria es posible. Estas estructuras, que rigen el campo literario, varían según la época, y, por tanto, la *paratopie* del escritor depende del periodo en el que vive.

En *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Maingueneau habla sobre porque la *paratopie* se define también en función del género que practica el autor. Hay una jerarquía en los géneros literarios, y enmarcar una obra en un cierto género es elegir inscribirse en una esfera literaria⁶¹. “Posicionarse, es relacionar un cierto camino de esa esfera con el lugar que gracias a su obra se nos otorga en el campo⁶²”. Miramos el género más atentamente a la luz de la digresión en el caso de Eduardo Halfon, porque esta tiene implicaciones a la hora de determinar su posicionamiento.

Una década después de la publicación de *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, su autor define la *paratopie* con tres entidades: “la persona”, entidad que posee la biografía, “el escritor”, agente del espacio literario, y “*l'inscripteur*”, que es el neologismo que Maingueneau emplea para señalar la figura enunciativa de un texto y representativa de la Institución literaria⁶³. Estas tres entidades forman un nudo borromeo íntimamente conectadas de tal manera que no existe un orden cronológico o una jerarquía ya que cada entidad está atravesada por las dos otras. La *paratopie* es el *clinamen* del nudo: “la persona”, “el escritor” y “el *inscripteur*” forman un todo que está en constante evolución. La obra de Eduardo Halfon es el reflejo de ese nudo formado por esas tres entidades. De hecho, son autoficciones y el personaje principal – autor, escritor, profesor de literatura y narrador – representa las posiciones del “real” individuo como “persona”, “escritor” e “*inscripteur*”.

La *paratopie* se divide en diversas categorías, por ejemplo la religión, los orígenes (la familia), la lengua, y el país. La posición de Eduardo Halfon es muy interesante puesto que se ubica en lugares muy marcados pero al mismo tiempo se distancia de estos. Es un

⁵⁹ Cita: «[...] *problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société* » (MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte...*, *Op. cit.*, p. 27).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

⁶² Cita: « Se positionner, c'est mettre en relation un certain parcours de cette sphère avec la place que par son œuvre on se confère dans le champ. » (*Ibid.*).

⁶³ MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin, 2004, pp. 107-108.

judío pero en diversos momentos de su narrativa considera que se jubiló de su religión, que no es un “verdadero” judío ya que ni aplica ni practica las reglas del judaísmo. Mediante su actividad de escritor busca y rechaza su religión. Su relación con ésta se limita a una “herencia” familiar. Destacan los diversos orígenes de sus antepasados ya que, aunque sus padres nacieron en Guatemala, y por tanto su lengua materna es el español, Halfon tuvo que mudarse a los Estados Unidos en los años ochenta, contando solo tenía diez años. De esta manera, el inglés pasó a ser su lengua fuerte⁶⁴. No obstante, escribe en español y se ubica en el campo literario hispanoamericano. Esta elección puede justificarse por la construcción de toda su obra y de su postura como escritor: escribir en español es desubicarse; es otra manera que usa el escritor para transmitir su sensación de nunca estar en su lugar. En efecto, cuando volvió a Guatemala con 23 años, no conocía el país, no conocía la lengua, no era su cultura: estaba desubicado⁶⁵. Igualmente el nomadismo se inscribe en su genealogía dado que sus abuelos huyeron de sus tierras de origen para llegar a Guatemala.

Finalmente el nomadismo, o el viaje, es una posición *paratopique* construida en la narrativa de Eduardo Halfon. Los aeropuertos, los coches y los trenes son nudos alrededor de los cuales se construyen las novelas cortas. Son puntos de partida para el desarrollo de digresiones y representan un desplazamiento geográfico. El protagonista viaja a Polonia, Israel, Portugal, Belice, países en “oposición” con Estados Unidos: el lugar de vivencia del autor contrasta con el mundo hispanoamericano que representa. La paratopia de la desubicación es muy coherente ya que se encuentra en la narrativa y a fuera de estas.

En su libro *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Dominique Maingueneau cita otros lugares *paratopiques* que no necesitan un desplazamiento geográfico y que pueden ser significativos como los salones, y otras zonas neutras en contraste con el mundo exterior, es decir que no connotan la sociedad. La narrativa analizada en este trabajo se vuelve metaliteraria en estos lugares, las conferencias y la universidad, que no hacen siempre referencia al contexto social o político de la sociedad.

Lo que entendemos del posicionamiento de Eduardo Halfon es que, como la *paratopie*, cuya definición es la paradoja de no pertenecer a un lugar pero de necesitarlo

⁶⁴ Entrevista de Eduardo Halfon realizada por Jordi Batallé el 7 de diciembre 2015, circa 7 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=VUBPziaUWH4> (consulta 11/06/2018).

⁶⁵ Entrevista de Eduardo Halfon realizada por Jordi Batallé el 7 de diciembre 2015, circa 4 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=VUBPziaUWH4> (consulta 11/06/2018).

para hablar sobre él, se construye para representar la desubicación. Ésta se realiza a través de los elementos siguientes: el género, las entidades y las categorías.

2. El hilo conductor para el análisis y los conceptos principales

a. Memoria

a.1. Definición de la memoria

La memoria tiene muchas “manifestaciones”; puede ser una conmemoración, un dispositivo que permite conservar y transmitir informaciones, o una adaptación del comportamiento según el pasado. Pero es también una manifestación no física: “la memoria es el lugar de creación del conocimiento⁶⁶”, la nueva información se relaciona con la antigua para llegar a obtener una nueva configuración mental más elaborada. Se distinguen dos tipos de memoria en neurociencia: la memoria implícita donde se desarrolla un conocimiento que no se formula explícitamente, y la memoria declarativa donde se elabora un conocimiento consciente, la cual interviene cuando se trata de los saberes intelectuales⁶⁷.

Además de éstas, en diferentes estudios psicológicos se distinguen numerosas formas de memoria: la memoria a corto plazo, la memoria a largo plazo, la memoria de trabajo, la memoria episódica, la memoria semántica, la memoria autobiográfica, la memoria espacial, etc. A pesar de la existencia de tantas distinciones vamos a concentrarnos en la memoria narrativa, la memoria individual y la memoria colectiva.

La memoria narrativa es la memoria que se construye a partir de los relatos, de las leyendas y de las historias; es el rastro de todos esos testimonios históricos – es decir, en un cierto sentido, que es el rastro de narraciones. Elaboramos esta definición gracias a un artículo⁶⁸ sobre el origen de la toponimia del norte de Italia. La memoria narrativa es también la reconstrucción de los recuerdos donde intervienen factores creativos, los cuales son vinculados con el contexto emocional. Para Paul Ricoeur, la narración es una

⁶⁶ BEAU Francis, « L'organisation des connaissances au cœur de la démarche scientifique. Organiser une mémoire pour comprendre et savoir, puis agir et décider avec sagesse », in *Organisation des connaissances. Epistémologie, approches théoriques et méthodologiques*, n° 39, 2012, pp. 77-103. <https://journals.openedition.org/edc/3885> (consulta 23/05/2018).

⁶⁷ PETIT Laurent, *La mémoire*, Paris: Presses universitaires de France, 2006, pp. 37-39.

⁶⁸ « Toponymie rurale et mémoire narrative (Vallée d'Aoste) », in *Rives nord-méditerranéennes*, n° 11, 2002, pp. 15-31, <https://journals.openedition.org/rives/116> (consulta 23/05/2018).

forma de conocer y explicar el mundo; para Strawson la memoria narrativa es aquella de los seres humanos que tienen una visión diacrónica de su existencia⁶⁹.

Cuando se considera la memoria específica de cada ser humano, se refiere a la memoria individual⁷⁰. Mientras que la memoria colectiva es “el recuerdo que un grupo guarda de una experiencia compartida”⁷¹. Por tanto la memoria individual y la memoria colectiva son dos cosas distintas. La memoria individual se limita a los recuerdos de la experiencia de una sola persona, mientras si se analizan los recuerdos de todos los individuos, nunca se encontrará dos memorias semejantes. La memoria colectiva tiene dos sentidos distintos en los trabajos iniciados por Maurice Halbwachs en 1925.

No hay entonces ninguna percepción que pueda ser estrictamente exterior, pues cuando un miembro de un grupo percibe un objeto, le da un nombre y lo coloca en una categoría, es decir que se conforma a las convenciones del grupo, las cuales llenan su pensamiento como aquella de los otros. [...] Pero a cambio, no tiene entonces recuerdo, que pueda ser dicho puramente interior, es decir que no pueda conservarse únicamente en la memoria individual.

⁷²

Se percibe una concepción de la memoria individual como dependiente del ámbito social en el que se integra el sujeto: éste utiliza los conceptos y las categorizaciones del grupo al que pertenece. El sociólogo desarrolla así la idea según la cual la memoria individual no debe ser entendida como puramente “individual”. De hecho, los individuos expresan sus recuerdos con palabras que dependen de un sistema de convenciones sociales. Eso es la condición de una memoria colectiva.

Y tal vez tendremos que distinguir en el pensamiento social dos tipos de actividades: por una parte una memoria, es decir un entorno hecho por nociones que nos sirven de puntos de referencia, y que se atañen exclusivamente al pasado; por otro lado una actividad racional, que tiene su punto de partida en las condiciones donde se encuentran actualmente la sociedad, es decir en el presente. Esta memoria funcionaría únicamente bajo el control de esa razón. Cuando una sociedad abandona o modifica sus tradiciones, ¿no es para satisfacer exigencias racionales, y al momento mismo cuando se juegan? ⁷³

⁶⁹ Informaciones recogidas en ORIGGI Gloria, « Mémoire narrative, mémoire épisodique. La mémoire selon W. G. Sebald », in *Fabula-LhT*, n° 1, 2006, <http://www.fabula.org/lht/1/origgi.html> (consulta 23/05/2018).

⁷⁰ MALLE Carine, et al., « La force de la mémoire collective dans la mémoire autobiographique », in *Revue de neuropsychologie*, vol. 10, 2018, p. 60.

⁷¹ Cita: « Le souvenir qu'un groupe retient d'une expérience partagée [constitue ainsi le premier "lieu" de la mémoire collective] » (ANDREW BARASH Jeffrey, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricoeur », in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n° 50, 2006, p. 191).

⁷² Cita: « Il n'y a pas alors de perception qui puisse être purement extérieure, car lorsqu'un membre du groupe perçoit un objet, il lui donne un nom et il le range dans une catégorie, c'est-à-dire qu'il se conforme aux conventions du groupe, qui remplissent sa pensée comme celle des autres. [...] Mais inversement, il n'y a pas alors de souvenir, qui puisse être dit purement intérieur, c'est-à-dire qui ne puisse se conserver que dans la mémoire individuelle. » (HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Albin Michel, 1994, pp. 274-275).

⁷³ Cita: « Et nous serons amenés peut-être à distinguer dans la pensée sociale deux sortes d'activités : d'une part une mémoire, c'est-à-dire un cadre fait de notions qui nous servent de points de repère, et qui se

Las dos definiciones de Halbwachs para la memoria colectiva se sitúan sobre dos vertientes: la primera manera de abordar la memoria colectiva se interesa al ámbito social y a su influencia sobre la memoria individual; la segunda manera se acerca a la memoria del grupo en sí mismo. En este caso, los individuos tienen en memoria el recuerdo de una misma experiencia vivida, sin embargo la memoria colectiva no es el reflejo de las memorias individuales. De hecho, el presente influye mucho en la construcción de la memoria colectiva del pasado, es decir que las instituciones que ostentan el poder influyen la construcción de la historia. No hay memorias transversales, siempre son enclavadas en una época determinada, pero según Ricœur hay una memoria intermedia, entre memoria individual y colectiva, la cual está representada por la familia y la gente cercana.

Andreas Huyssen, profesor de literatura alemana y comparativa en la universidad de Columbia, reflexionó mucho sobre la memoria en su libro *Present Past: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, donde sigue la tesis de Freud según la cual el olvido es inherente a la memoria: el olvido es una parte de la memoria y la memoria no es posible sin olvido⁷⁴.

Para Andreas Huyssen, las teorías de Maurice Halbwachs ya no funcionan a causa de la dinámica entre los medios de comunicación, la temporalidad, el olvido y el tiempo presente. Y para él la sobreabundancia de memoria, que se encuentra a través de la tecnología y de los medios de comunicación, representa un posible miedo del olvido⁷⁵. Emite la hipótesis de que el hombre intenta compensar el olvido, necesario a la memoria, con un exceso de memoria.

a.2. Definición de la historia

Para profundizar en nuestro planteamiento teórico, parece pertinente definir la historia para luego confrontar esta noción con la de la memoria. La historia es la evolución de la humanidad a través su pasado, su presente y su futuro. Pero es también una disciplina científica, una “investigación, conocimiento, reconstrucción del pasado de la humanidad bajo un aspecto general o bajo un aspecto específico, según el lugar, la época, el punto de

rappoient exclusivement au passé ; d'autre part une activité rationnelle, qui prend son point de départ dans les conditions où se trouvent actuellement la société, c'est-à-dire dans le présent. Cette mémoire ne fonctionnerait que sous le contrôle de cette raison. Quand une société abandonne ou modifie ses traditions, n'est-ce point pour satisfaire à des exigences rationnelles, et au moment même où elles se jouent ? » (HALBWACHS Maurice, *Op. cit.*, p. 290).

⁷⁴ Según Freud el olvido es inherente a la memoria. Esta tesis se encuentra también en RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000.

⁷⁵ HUYSSSEN Andreas, *Present Past. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 17-18.

vista elegido; conjunto de hechos, desarrollo de este pasado⁷⁶”. La historia es un factor de memoria colectiva que está organizada por el poder el cual es una potente máquina de ficción, es decir que crea la historia que se enseña y que se debe memorizar.

Ocurre una crisis de la historia cuando los historiadores se dan cuenta de su explotación por los agentes del estado, y de su subordinación a la memoria. La historia se define como la práctica que archiva de la manera más científica posible los eventos vividos y experimentados en el pasado. La historia es una construcción, una crítica y una puesta en duda de los rastros del pasado, mientras que la memoria es “lo que fue el pasado”⁷⁷. Esta idea, desarrollada por Pierre Nora en *Les Lieux de mémoire*⁷⁸, deriva de la observación de la aceleración de la historia en las sociedades contemporáneas. A causa de esta aceleración, la historia cambia su relación con la moral, con lo material y con la cultura que definen una nación, es decir que rompe con eso⁷⁹.

[...] toda la distancia entre la memoria verdadera, social e intocable, aquella de la que las sociedades dichas primitivas, o arcaica, han representado el modelo y se han llevado el secreto – así que la historia, que es lo que hacen con el pasado nuestras sociedades condenadas al olvido, porque llevadas en el cambio. Entre una memoria integrada, dictatorial e inconsciente de ella-misma, organizadora, todopoderosa, espontáneamente actualizadora, una memoria sin pasado que conduce eternamente al legado, reflejando el antaño de los antepasados al tiempo indiferenciado de los héroes, de los orígenes y del mito – y la nuestra, que solo es historia, rastro y selección.⁸⁰

Pierre Vidal-Naquet se expresa sobre la particularidad que caracteriza la historia:

Cuando leen los libros de historia los testigos se reencuentran raramente con lo que vivieron, Simone Veil expresó eso muy a menudo. Es normal: toda la historia es sintética, argumentada, a la búsqueda de causas y consecuencias. No puede ser idéntica a la memoria individual la cual por definición es selectiva, subjetiva, incompleta y parcial. En cambio, solo la memoria, sobre todo aquella que se transmite de manera oral, permite conocer la historia de los individuos, su realidad. La Historia prefiere el orden al desorden. Pero a veces se olvide

⁷⁶ Cita: « recherche, connaissance, reconstruction du passé de l’humanité sous un aspect général ou sous des aspects particuliers, selon le lieu, l’époque, le point de vue choisi ; ensemble des faits, déroulement de ce passé » (« Histoire », in CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Trésor de la Langue Française*, <http://www.cnrtl.fr/definition/histoire> (consulta 28/05/2018)).

⁷⁷ MARTIN Jean Clément, « Histoire, Mémoire et Oubli. Pour un autre régime d’historicité », in *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, vol. 47, n° 4, 2000, p. 786.

⁷⁸ NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard, 3 t., 1984 – 1986 – 1992.

⁷⁹ DELPRAT François, « Introduction. La mémoire au danger de l’histoire », in *Amérique, Op. cit.*, n° 31 (*Mémoire et culture en Amérique latine*), vol. 2, 2004, pp. 5-6, http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2004_num_31_1_1636?q=tensions+histoire+et+m%C3%A9moire (consulta 16/07/2018).

⁸⁰ Cita: « [...] toute la distance entre la mémoire vraie, sociale et intouchable, celle dont les sociétés dites primitives, ou archaïques, ont représenté le modèle et emporté le secret – et l’histoire, qui est ce que font du passé nos sociétés condamnées à l’oubli, parce qu’emportées dans le changement. Entre une mémoire intégrée, dictatorial e inconsciente d’elle-même, organisatrice, toute puissante, spontanément actualisatrice, une mémoire sans passé qui reconduit éternellement à l’héritage, renvoyant l’autrefois des ancêtres au temps indifférencié des héros, des origines et du mythe – et la nôtre, qui n’est qu’histoire, trace et tri. » (NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, t.1: *La République*, Paris: Galimard, 1984, p. XVIII).

que ha sido hecha por individuos de los cuales tenemos que combinar los rastros, hacer dialogar las memorias mientras existen todavía.⁸¹

Pierre Nora concibe la historia como una reconstrucción del pasado a partir del presente, pero Pierre Vidal-Naquet matiza esa afirmación: la historia se constituye a partir de los rastros de los individuos.

a.3. Confrontación

La memoria y la historia son dos conceptos complementarios. El primero es inestable y subjetivo, cambia porque es muy permeable a los contextos políticos, sociales y económicos; el segundo pertenece a la memoria colectiva y a la memoria individual – cada uno hace “lo que quiere” con el saber de la enseñanza –, y es una versión oficial manipulada por instancias del poder para dispensar una historia oficial.

Sin embargo la memoria participa en la elaboración de la historia; después de la pérdida de su carácter unificador y dotador de sentido se transforma en un agente de construcción – relativa, parcial, cuestionable – del pasado. No obstante puede ocurrir que haya un abuso del cual fluye una falta de objetividad. Del mismo modo, cuando la historia deja de ser una, lineal y positiva muestra el conjunto de elementos constitutivos (sociales, ideológicos, retóricos-literarios) que subyacen a la memoria. Dado que la historia es la versión oficial de los hechos, el papel del historiador puede ser problemático, sobre todo cuando intenta explicar objetivamente los hechos para justificarlos. Del mismo modo, se puede plantear moralmente el derecho de los historiadores para plasmar la historia. En el caso preciso de la Shoah, reducir los eventos a una situación socio-económica sería una liberación de la culpa y una disminución de lo inhumano de la situación descrita.

Andreas Huyssen no piensa que la memoria se oponga simplemente a la historia: la memoria no es lo subjetivo, y la historia así como el trabajo de los historiadores no es lo real. Se tienen en cuenta las diferentes maneras de representar la realidad y los recuerdos, así como la distancia entre la realidad y sus representaciones lingüísticas o iconográficas⁸².

⁸¹ Cita: « En lisant les livres d’histoire les témoins retrouvent rarement ce qu’ils ont vécu, Simone Veil a exprimé cela très souvent. C’est normal : toute l’histoire est synthétique, argumentée, à la recherche des causes et des conséquences. Elle ne peut être identique à la mémoire individuelle qui par définition est sélective, subjective, partielle et partielle. En revanche, seule la mémoire, surtout celle qui se transmet d’une manière orale, permet de connaître l’histoire des individus, leur réalité. L’Histoire préfère l’ordre au désordre. Mais on oublie parfois qu’elle a été faite d’individus dont nous devons combiner les traces, faire dialoguer les mémoires quand elles existent encore. » (VIDAL-NAQUET Pierre, « Le couple histoire-mémoire face à la Shoah », in *Hommes et migrations*, 1992, p. 16).

⁸² COHEN Esther, *Los narradores des Auschwitz*, México: Editorial Finco, 2008, p. 19.

Como sostiene el autor [Andreas Huyssen], la memoria, sobre todo en la era de la globalización, tiene un carácter prismático y heterogéneo más que holístico y universal. No sólo los distintos medios imponen restricciones y posibilidades a las formas de memoria, sino también las diferentes mediaciones históricas e ideológicas. [...] El segundo tema importante que queremos retomar, vinculado directamente con el anterior, es la relación entre realidad y representación. En la era de la simulación y la realidad virtual producto de la expansión tecnológica, las relaciones entre lo real y su representación adquieren nuevos contornos. A pesar de que la posmodernidad amplió al infinito los horizontes de los recursos formales de la representación, persiste el temor a la pérdida de lo real, en un mundo "en que los discursos mediáticos se superponen cada vez más sobre el presente real, llegando a hacer desaparecer, en el caso más extremo, la realidad misma".⁸³

La memoria es mucha y variada, y con la tecnología su representación – de la realidad – toma una nueva dimensión. Además, eventos históricos importantes y traumáticos, como el Holocausto, surgen como *topos* universales, pierden sus especificidades históricas y pueden funcionar como metáforas de otros eventos traumáticos. Pero Huyssen aclara que si este procedimiento permite entender mejor la memoria traumática, tiene como consecuencia que la comprensión histórica de los eventos traumáticos locales se entorpece cuando se compara a otros más amplios.

Pese a que Andreas Huyssen considera que la historia y la memoria no se oponen, vivimos en una época que se caracteriza por una tensión entre ambos conceptos. Pierre Nora⁸⁴ distingue la memoria de la historia según un principio de “institucionalización”. La memoria es el producto de una sociedad tradicional compuesta de gente que comparten los mismos valores y tradiciones⁸⁵. La historia nace en una sociedad laica y crítica, que analiza el pasado con distancia, y no se comparte fácilmente entre generaciones⁸⁶.

En *El testimonio audiovisual*, el autor, Alejandro Baer, observa que la historia y la memoria “están surcadas por procesos de selección, exclusión y olvido, lo cual conforma la verdadera textura del conocimiento sobre el pasado. Historia y memoria individual y colectiva son igualmente construidas⁸⁷”. Éstas no son tan diferentes puesto que son construcciones que siguen el mismo esquema de formación. Gérard Noiriel no tiene la misma opinión, en su artículo⁸⁸ *Histoire, Mémoire, engagement civique*, expresa que la diferencia entre la memoria y la historia reside en el tipo de pregunta que se hace hacia el

⁸³ RAWICZ Daniela, « Andreas Huyssen, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, FCE-Instituto Goethe, 2002, 285 pp. », in *Latinoamericanos*, n° 21, 2002, p. 217.

⁸⁴ NORA Pierre, *Realms of Memory, Rethinking the French Past*, New York: Columbia University Press, 1997.

⁸⁵ MAYERS Oren, « Musées historiques et américanisation de l'Holocauste », in *Le Temps des médias*, vol. 5, n° 2, 2005, pp. 94-95.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ BAER Alejandro, *El testimonio audiovisual*, Madrid: Siglo XX España Editores, 2005, p. 60.

⁸⁸ NOIRIEL Gérard, « Histoire, mémoire, engagement civique », in *Hommes et Migrations*, n° 1247, 2004, pp. 17-26.

pasado. Las personas que se preocupan por la memoria quieren salvar del olvido grupos amenazados y rehabilitarlos, mientras que las que se interesan por la historia intentan explicar y entender mejor el pasado. Ellos participan en la construcción de la memoria colectiva. En resumen, la memoria y la historia son dos formas diferentes de relacionarse con el pasado que se completan. Son dos puntos de vista sobre el pasado, uno desde “abajo” porque se interesa en los individuos, en su irreductibilidad, y permite alegorías, y otro desde “arriba” porque analiza y propone conceptos colectivos.

Con todo esto, hacemos hincapié en que un exceso de memoria es nefasto para la objetividad pero, del mismo modo, un exceso de objetividad – de historia – es nocivo. Ambas disciplinas se equilibran. La memoria y de hecho hacer memoria son necesarias para que se mantenga una memoria colectiva y la historia oficial, permite homogeneizar el discurso sobre el pasado. La memoria y la historia, por tanto, son complementarias.

b. Posmemoria

b.1. El concepto de Marianne Hirsch

El concepto es de Marianne Hirsch quien lo define como sigue:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right.⁸⁹

Este se usa para tratar del trauma que causa el Holocausto a las generaciones que siguen a las víctimas. Aunque se centre principalmente en la transmisión del trauma en el seno familiar, cuando Marianne Hirsch expone el concepto de posmemoria aclara que no se limita solamente a eso, sino que es también cuestión de una discusión en cuanto al funcionamiento de la memoria y del trauma. La posmemoria caracteriza la generación que se crio rodeada por historias que no han vivido, que no entienden y que no pueden recrear. Se basa en tres aspectos fundamentales: la memoria, la familia y las fotografías.

La posmemoria es una reconstrucción de la experiencia de los padres por los hijos mediante fotografías, vídeos, narraciones que recuerdan lo vivido por la generación precedente. Tras estos elementos, los hijos integran los recuerdos en su propia memoria, pero es imposible recordar la experiencia en el sentido estricto de recordar: no se puede recordar algo que no se ha experimentado. Por tanto, la posmemoria es la memoria de los hijos según la memoria de los padres. Las generaciones posteriores se identifican con los

⁸⁹ HIRSCH Marianne, « The generation... », *Op. cit.*, [abstract].

supervivientes pero reconocen que no se trata de su propia experiencia. Es decir, que se acuerdan de lo vivido porque recuerdan las narraciones e imágenes ajenas y más remotas en el tiempo. Es una consecuencia de los recuerdos que forman “parte de un canon de memoria escolar, institucional, política e incluso familiar⁹⁰”. La posmemoria es una estructura de transmisión de heridas causadas por un trauma.

And yet postmemory is not a movement, method, or idea, I see it rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience.

These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation.⁹¹

La generación de los nietos es una generación particular: es un poco más complicada de analizar dado que se distancia aún más del evento traumático, y se siente culpable por la supervivencia. Esto deriva del hecho de que los acontecimientos se enseñan y han pasado a la historia. Sin embargo viven rodeados por los recuerdos, por las narraciones y por las historias que preceden a sus nacimientos, y se integran en sus imaginarios.

Además, la posmemoria, y los escritos que engendra, es una forma de transmisión de la experiencia vertical y horizontal: vertical porque concierne una historia familiar – los abuelos transmiten la historia a sus nietos –, horizontal porque los que no pertenecen a familias cuyo pasado tiene conexiones con el trauma de la Shoah, entran en contacto con el saber producido y pueden entender mejor el evento.

Postmemorial work, I want to suggest – and this is the central point of my argument in this book – strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural memories structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that persist even after all participants and even their familial are gone.⁹²

Los productos, tal vez artísticos, que derivan de la posmemoria permiten a las generaciones posteriores apropiarse de la problemática que acompaña a los eventos históricos y traumáticos, aunque los individuos “directamente” concernidos ya hayan desaparecidos.

b.2. Crítica del concepto

Después del ensayo de Marianne Hirsch, otros teóricos retoman su concepto bajo otras denominaciones: “memoria agujereada”, “memoria heredada”, “memoria vicaria”,

⁹⁰ SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 125.

⁹¹ HIRSCH Marianne, *The Generation...*, *Op. cit.*, p. 107.

⁹² *Ibid.*, p. 33.

“memoria tardía” o “memoria protésica”⁹³. Ernst Van Alphen desarrolla la definición de posmemoria dada por Hirsch, y especifica que la generación de la posmemoria es una “generación poseída por una historia que no vivió”⁹⁴. Otro teórico que coincide con Hirsch es Young. Encontramos la definición de la posmemoria en lo que llama la memoria de los artistas del *post-Holocaust generation*: una memoria indirecta y fragmentaria, cuyo momento de creación está relativamente distanciado del momento propiamente dicho, y que cuestiona este último. Dicho de otro modo, la posmemoria de Young es una memoria “indirecta e hipermediada del pasado que, a diferencia del acto conmemorativo común o literal [...], cuestiona el pasado, inscribiéndolo en provocadores artefactos culturales que se presentan como obras en continua transformación”⁹⁵.

Sin embargo el concepto ha sido criticado especialmente por Beatriz Sarlo. Según ella, un concepto como la posmemoria no es necesario. Las características señaladas por Hirsch y Young (las fotografías y el registro de todo tipo de discurso) no son suficientes. El punto de partida de Sarlo es el carácter vicario y fragmentario que se otorga a la posmemoria. Este carácter es común a la memoria ya que “toda narración del pasado es una representación, algo dicho en lugar de un hecho”. Añade Sarlo, del mismo modo, que la mediación no es específica a la posmemoria dado que la reescritura del pasado mediante demostraciones del pasado es también una técnica de la historia, y porque con el *mass media* la documentación y los discursos sobre ésta se hacen siempre presentes⁹⁶.

Para ella el concepto de posmemoria funciona por la presencia de una implicación psicológica más personal del sujeto y por la ausencia de un carácter profesional de su actividad⁹⁷. En otras palabras, la posmemoria existe cuando hay un esfuerzo imaginativo de una persona proyectándose en los eventos del pasado: “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation”⁹⁸. El esfuerzo imaginativo es la parte ficcional que se encuentra en la narrativa de Eduardo Halfon. La importancia del concepto de posmemoria viene de la implicación personal.

⁹³ QUÍLEZ ESTEVE Laia, « Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria general », in *Historiogafias*, n° 8, 2014, p. 62.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ QUÍLEZ ESTEVE Laia, *Op. cit.*, p. 63.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷ SARLO Beatriz, *Op. cit.*, p. 130.

⁹⁸ HIRSCH Marianne, *The Generation...*, *Op. cit.*, p. 107.

Insistimos mucho en esta característica: como señala Beatriz Sarlo, en el caso de los “judíos laicos y urbanizados, la identidad judía se construye como consecuencia de la Shoah. En esta dimensión identitaria, la posmemoria cumple las mismas funciones clásicas de la memoria: fundar un presente en relación con el pasado⁹⁹”. Añadimos que la memoria narrativa interviene en la implicación personal: el descendiente construye el conocimiento de su pasado mediante el empleo de ficciones. La creación de episodios muestra una proyección del ser humano y, desde luego, una implicación psicológica.

Asimismo la posmemoria se relaciona con la memoria la misma manera que los otros conceptos en “pos-” se relacionan con sus predecesores. Es decir que entre memoria y posmemoria hay una constante oscilación entre continuidad-discontinuidad. En el caso de Halfon, este concepto se encuentra sintetizado en el personaje del abuelo polaco, el cual es una figura de continuidad y de ruptura. Aquí podríamos emitir una hipótesis: Eduardo Halfon ha integrado el funcionamiento y la teoría de la literatura de posguerra. Las características de la posmemoria se encuentran en el personaje del abuelo polaco y en la relación de éste con el narrador, su nieto.

En resumen, el concepto de posmemoria no es perfecto pero es muy interesante en cuanto a la dimensión ficticia de implicación personal en lo que se a la figura del abuelo.

c. Trauma

c.1. Definiciones

Bokanowski Thierry en un artículo escrito para la *Revue française de psychanalyse*, “Traumatisme, traumatique, trauma”, define el trauma según “[la] mirada de la organización psíquica y los parámetros a los cuales estos nos confrontan¹⁰⁰”:

El trauma vendría a referirse a la acción positiva, pero sobre todo *negativa*, del traumatismo sobre la organización psíquica; como lo sugiere S. Freud, puede provocar “*agresiones precoces del Yo*” bajo la forma de “*heridas de clase narcisista*”; estos traumas (que conciernen las huellas del objeto, o la acción del entorno y que pueden suceder antes del establecimiento del lenguaje) vienen inquietar y reforzar los primeros operadores defensivos como la negación, el clivaje, la proyección (identificación proyectiva), la idealización, la omnipotencia, etc.; esos pueden organizar “zonas psíquicas muertas” [...] a causa de la ausencia de representación, de figuración y de simbolización que producen. Lo que es así designado por “trauma” interesa entonces las categorías de lo primario y de lo originario en

⁹⁹ SARLO Beatriz, *Op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁰⁰ Cita: « [le] regard de l'organisation psychique et des paramètres auxquels nous confrontent ceux-ci » (BOKANOWSKI Thierry, « Traumatisme, traumatique, trauma », in *Revue française de psychanalyse*, n° 3, vol. 66, 2002, p. 747).

articulación con las categorías edípicas clásicas, lo que, por ello, sitúa este concepto al centro de las preocupaciones de toda análisis contemporánea.¹⁰¹

El traumatismo es la huella que deja un evento traumático, es decir que éste tiene un impacto sobre el funcionamiento psíquico. Se manifiesta tras disfunciones mentales las cuales son la “traducción” de la memoria de este evento. El ser humano que sufre de un trauma emplea técnicas de sobrevivencia. O bien separa su parte sobreviviente de su parte afectada por el traumatismo, o bien el sujeto emplea alucinaciones, o bien recurre a soluciones más extremas como el asesinato de la parte que contiene el trauma (lo que se resume a la violencia sobre sí y los otros). El trauma, en la narrativa analizada, se presenta a través de una “variante” de esos síntomas. De hecho, el impacto psíquico se traduce por la proyección y la negación en el discurso del abuelo, y por la repetición en el discurso del narrador.

Se distinguen dos tipos de trauma, el trauma individual – el trauma estructural – y el trauma histórico:

The cultural historian Dominick LaCapra proposed a few years ago to distinguish what he called structural trauma from historical trauma. Structural trauma, according to this distinction, is general and “transhistorical”, appearing “in different ways in all societies and all lives”. Historical trauma, by contrast, is specific, located in time, and « not everyone is subject to it ».¹⁰²

El trauma individual, entonces, sería un trauma más universal, que todo el mundo podría sufrir, como la pérdida de un padre, un ataque, o una violencia física; cuando el trauma histórico se ubica en un periodo determinado de la historia, causado por circunstancias socio-económicas y políticas concretas. En este caso, no todo el mundo sufre el trauma porque pertenece a un momento determinado.

¹⁰¹ Cita: « Le *trauma* viendrait désigner l'action positive, mais surtout *négative*, du traumatisme sur l'organisation psychique ; comme le suggère S. Freud, il peut provoquer des “*atteintes précoces du Moi*” sous forme de “*blessures d'ordre narcissique*” ; ces traumas (qui concernent les empreintes de l'objet, ou l'action de l'environnement et qui peuvent survenir avant l'établissement du langage) viennent perturber et renforcer les premiers opérateurs défensifs tels le déni, le clivage, la projection (identification projective), l'idéalisation, l'omnipotence, etc. ; ils peuvent organiser des “zones psychiques mortes” [...] du fait de l'absence de représentation, de figuration et de symbolisation qu'ils entraînent. Ce qui est ainsi désigné par “trauma” intéresse donc les catégories du primaire et de l'originaire en articulation avec les catégories œdipiennes classiques, ce qui, de ce fait, situe ce concept au centre des préoccupations de toute l'analyse contemporaine. » (BOKANOWSKI Thierry, *Op. cit.*, pp. 747-748).

¹⁰² SULEIMAN Susan Rubin, *Crisis of Memory and the Second World War*, Cambridge, Harvard University press, 2008, p. 132-133.

Con respecto al traumatismo causado por el Holocausto, todavía tiene efectos. Es un trauma histórico, colectivo, y transgeneracional, pero vivido por personas individuales: cada sujeto reaccionó de manera diversa.

[...] collective historical trauma is experienced by individuals [...] and this fact has important consequences for the concept of testimony.¹⁰³

En su libro, *Crises of Memory and the Second World War*, Susan Robin Suleiman precisa que eso tiene consecuencias para el concepto del testimonio; extendemos a la literatura. De hecho después de la Segunda Guerra Mundial se observó cierto aumento de los escritos experimentales, expresiones de la imposibilidad de contar una experiencia traumática.

Al trauma, que se traduce con una literatura experimental, se une un sentimiento de culpabilidad por la sobrevivencia. El ser humano, en los campos de concentración, era desnaturalizado y limitado a un instrumento: para sobrevivir tenía que cumplir tareas. Según estas ocupaciones, Primo Levi, un italiano judío que sobrevivió a la Shoah y que escribió varios libros entre los cuales *Si esto es un hombre*, categoriza tres tipos de hombres en la “zona gris”, concepto que define los hombres que fueron llevados a colaborar para mejorar su situación en los campos: los que ejecutan trabajos extras sin escapar al sufrimiento y a la esperanza, los detenidos, *Kapos*, que dirigen a los otros, y los que tenían que hacer funcionar las cámaras de gas. Para ellos, el sentimiento de culpabilidad es aún más importante debido a que colaboraron en matar a compañeros. El abuelo polaco es un ejemplo de esa culpabilidad: se encargaba de la limpieza y del orden de su bloque cuando estaba en Sachsenhausen.

c.2. Trauma y literatura

Después de la Segunda Guerra Mundial, el tema de la memoria ha sido cada vez más estudiado en el ámbito académico:

If memory as a such capacious analytic term and “memory studies” as a field of inquiry have grown exponentially in academic and popular importance in the last decade and a half, they have in large part, been fuelled by the limit case of the Holocaust and by the work of (and about) what has come to be known as “the second generation” or “generation after”.¹⁰⁴

En la presente tesina, nos interesa la transmisión del trauma de los supervivientes judíos a las generaciones posteriores en el ámbito de la literatura. Por ello, la memoria traumática y la memoria narrativa, intervienen aquí. La primera es caracterizada por repeticiones

¹⁰³ SULEIMAN Susan Rubin, *Op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁴ HIRSCH Marianne, *The Generation...*, *Op. cit.*, p. 105.

compulsivas y su inflexibilidad, mientras que la segunda se caracteriza por su fluidez y su variabilidad¹⁰⁵. Este tipo de memoria sería la que corresponde a la memoria del abuelo polaco: un mismo evento, que se relaciona con el Holocausto, sufre variaciones. Y el hecho de que se reescribe – o sea, revive – un momento con variaciones y contradicciones es específico a una experiencia traumática¹⁰⁶.

En la literatura de posguerra, se nota una tensión entre el olvido y el recuerdo, la afirmación y la negación, la confrontación y la huida en grandes escritores de la Post-Guerra como Georges Perec y Raymond Federman. Estas características son típicas del funcionamiento de la memoria traumática; la memoria no está preparada para integrar las informaciones de un evento traumático, crean disfunciones psíquicas, y son estímulos externos que despiertan “el recuerdo” del trauma. Lo que esos escritores han vivido les parece increíble, irreal: Henry Krystal observó que los sujetos traumatizados no pueden interpretar lo que experimentan emocionalmente, lo que parece a estados somáticos. La experiencia traumática es tan incomprensible que no se traduce de manera directa y literal en la literatura. A pesar de esta incapacidad de interpretación escribir es una necesidad, “la escritura se convierte en una lucha contra el olvido¹⁰⁷”, y componer ficciones permite que lo increíble, lo incomprensible sea más real: “open the narrative to fiction: ‘that would help reality to seem real, and truth to be believable¹⁰⁸’”. Por ejemplo, en *Maus* de Art Spiegelman, el cual sirve de base de análisis para Marianne Hirsch, no se encontró ni uno ser humano. Todos los personajes son animales, con características antropomórficas: permiten, en efecto, una simplificación de la realidad para que sea representable en un cómic. Además de eso, Art Spiegelman sería obsesionado por recuerdos que no son suyos sino los de sus ancestros, y *Maus* es una obra que describe las relaciones complejas entre la generación del trauma y las siguientes¹⁰⁹.

c.3. Elementos traumáticos presentes en la obra de Eduardo Halfon

Las obras que componen el corpus de análisis de esta tesina se atañen bajo el enfoque de la posmemoria. Este concepto nos permite analizar la transmisión del trauma provocado por la Segunda Guerra Mundial. Aunque este evento es bien conocido, añadimos un aparte sobre la situación particular de la Polonia en ese contexto que ayuda

¹⁰⁵ SULEIMAN Susan Rubin, *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁷ COHEN Esther, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁸ SULEIMAN Susan Rubin, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁹ HIRSCH Marianne, *Family Frames...*, *Op. cit.*, p. 26.

a entender mejor ciertos comportamientos del abuelo. Éste migró a Guatemala después de la Segunda Guerra Mundial y negó sus orígenes polacos tanto que dejó de hablar su lengua materna. Las informaciones siguientes provienen del libro de Henri Minczeles, *Une histoire des Juifs de Pologne*¹¹⁰, que relata la historia de los judíos en Polonia y que, de hecho, se refiere, entre otros acontecimientos abordados, a la historia de los judíos entre 1939 y 1945 en Polonia.

La situación de los judíos era particular en este país durante la Segunda Guerra Mundial. Fue la sepultura de casi la totalidad de los judíos de Europa puesto que se resumía por “una enorme reserva de comunidades casi en el lugar, una posición geográfica cerca de las líneas rusas evitando un importante transporte, la posibilidad de matar a gente a corta distancia de los guetos, lugares generalmente olvidados por la aviación de los Aliados que bombardeaba objetivos estratégicos¹¹¹”. Igualmente, desde el principio de la guerra – y pese a la presencia de una resistencia – los judíos se sintieron sin soporte: en un mes más o menos, en 1939, el judaísmo fue prohibido.

El abuelo proviene de Lodz, que fue un campo de trabajo durante la Guerra: “Los últimos judíos de Lodz se fueron para Auschwitz en agosto de 1944. Una estadística establecida el 1º de septiembre indicaba 76 701 personas. Quedaron 800 judíos para proceder a la limpieza final [...] había 870 sobrevivientes en la ciudad¹¹²”. La comunidad judía de Lodz era la segunda más grande de Polonia antes de la Segunda Guerra Mundial. En 1939 fue anexado a Alemania, y, un año después, un gueto fue creado. Las deportaciones, hasta los campos de concentración (Chelmo), empezaron en 1942. En 1944, era el último gueto de Polonia; los 60 000 judíos sobrevivientes fueron deportados a Auschwitz porque los alemanes querían destruir el gueto de Lodz¹¹³.

Estos eventos se perciben a través de los recuerdos del abuelo polaco y ciertos elementos se retoman en el discurso que el narrador tiene en cuanto a los recuerdos del abuelo.

¹¹⁰ MINCZELES Henri, *Une histoire des Juifs de Pologne. Religion, culture, politique*, Paris: la Découverte, 2011.

¹¹¹ Cita: « un énorme réservoir de communautés quasiment sur place, une position géographique proche des lignes russes évitant un long acheminement, la possibilité de tuer les gens à courte distance des ghettos, des lieux généralement négligés par l’aviation alliée qui bombardait les cibles stratégiques » (*Ibid.*, p. 274).

¹¹² Cita: « Les derniers Juifs de Lodz partirent pour Auschwitz en août 1944. Une statistique établie le 1^{er} septembre indiquait 76 701 personnes. Il resta 800 Juifs pour procéder au nettoyage final [...] il restait 870 survivants dans la ville » (*Ibid.*, pp. 273-274).

¹¹³ UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, « Lodz », in *Holocaust Encyclopedia*, <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005071> (consultado 31/05/2018).

Otros elementos históricos y con potencial traumático que se encuentran en los relatos del autor guatemalteco son los que se refieren al conflicto armado en Guatemala de los años ochenta. La guerra civil empezó el año 1960, cuando se formaron grupos contestatarios, inspirados por la Revolución cubana, y duró hasta 1996, año de la firma de los tratados de paz.

Los años ochenta eran el *climax* del conflicto armado: los diferentes grupos guerrilleros se reúnen en la *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca* que el gobierno reprimió con las *Patrullas de Autodefensa Civil*. Ocurrieron violaciones, torturas y asesinatos en el pueblo de Plan Sanchez que fueron callados por los militares; es una temporada de masacres. Más de 200 000 personas murieron entre 1960 y 1996.¹¹⁴

“Se estima entre 500 mil y un millón y medio de personas tuvieron que huir como consecuencia directa de los planes de campaña y operativos militares que el Ejército desarrolló para recuperar el control de la población civil en las áreas de conflicto¹¹⁵”. En *Mañana nunca lo hablamos*, se menciona el conflicto armado a través de la mudanza de la familia de Eduardo Halfon, de la desaparición de personas y de la incursión de militares en las casas.

Estos elementos tienen un potencial traumático: el narrador podría demostrar en su escritura ciertas características semejantes a los autores de la posguerra. Sin embargo, no es lo que se observa, sino más bien cierta distancia en el tratamiento de estos hechos. Esa particularidad pertenece a la posmemoria. Por ello, pensamos que las dos fuentes de trauma en la narrativa de Eduardo Halfon son sujetas a un tratamiento similar.

3. La digresión como medio

a. Definición de la digresión

La digresión, en la antigüedad, es la suspensión del discurso o el desvío de tema y se considera como innecesaria en la retórica antigua. Significa un cambio de dirección, un paréntesis y una consciencia del discurso. Permite a la persona que lo usa que se aleje del asunto principal para luego abordarlo otra vez con más profundidad. Quintiliano la llama

¹¹⁴ CAROIT Jean-Michel, « Au Guatemala, les plaies à vif de la guerre civile », in *Le Monde international*, https://www.lemonde.fr/international/article/2012/07/12/au-guatemala-les-plaies-a-vif-de-la-guerre-civile_1732841_3210.html (consulta 31/05/2018) y MEMORIA VIRTUAL GUATEMALA, « Grupos Afectados », <http://www.memoriavirtualguatemala.org/es/categor%C3%ADas-de-biblioteca/grupos-afectados> (consulta 01/06/2018).

¹¹⁵ MEMORIA VIRTUAL GUATEMALA, *Op. cit.*

excursión y para él nace de la ostentación del orador quien la usa para influir sobre las emociones del auditorio. La digresión no se relaciona con el asunto principal pero la emoción provocada, mientras se contaba, sirve a que el asunto principal tenga más impacto. En cuanto a Cicerón, considera que la digresión sirve más al entorno inmediato que a la materia del discurso. Hay dos tipos de digresiones: una que se define según *alius* y otra que se define según *alienus*. La primera es corta y útil al asunto principal – se trata de un discurso con diversas temáticas que pueden actualizarse a través digresiones –, la segunda es larga y fuera del asunto.

Luego, según Randa Sabry, es una estrategia discursiva y una técnica narrativa que cuestiona y que se relaciona con el acto de lectura y de enunciación¹¹⁶. Su carácter incierto impide que se identifique de manera clara y objetiva, como lo precisa Pierre Bayard, y por ello la yuxtaposición de ideas ayuda a su identificación¹¹⁷. Sin embargo, la asociación no es la única forma que toma la digresión; no se limita a una sola marca textual. Además, esa última puede ser una transgresión del texto a tres niveles diferentes: el paratextual, el metatextual y el intertextual (categorización de Sabry de acuerdo con los tres tipos de relaciones transtextuales establecidas por Genette)¹¹⁸. Es sobre todo la última categoría que nos interesa porque concierne a un tipo de digresión que crea una obra menor dentro de la obra.

La digresión permite cuestionar el orden y la jerarquía que impone la tradición narrativa¹¹⁹, particularmente gracias al recurso de la libre asociación de ideas¹²⁰. Pero la escritura digresiva llega a la constitución de una tradición literaria, la *loiterature*, que se caracteriza por el vagabundeo narrativo, y el desorden. Chambers define la digresión como un proceso que transforma una historia en otra, experimentando la capacidad de amplificación de la narración.

b. Perspectivas de análisis

El uso de la digresión trae un quiebre en la estructura de una novela, a veces es tan importante su papel en la novela que se convierte en su motivo. La digresión, cuando

¹¹⁶ ESMEIN Camille, « Appel à contribution pour un ouvrage collectif. La digression », in *Fabula. La recherche en littérature*, https://www.fabula.org/actualites/la-digression_13448.php (consulta 01/06/2018).

¹¹⁷ PAZ OLIVER María, *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Leiden – Boston: Rodopi, 2016, p. 3.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹¹⁹ PAZ OLIVER María, *Op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 34.

vuelve siempre con otra historia, la cual se revela más importante que la principal, puede ser la causa de unas tensiones entre lo que se consideraba como la trama central y lo que se definiría como la secundaria. Por ello, la digresión introduce un cuestionamiento de la relación que pueden entretener el centro y la periferia: el centro narrativo es dejado de lado desde el momento en el que empieza la digresión. Sin embargo, ésta conlleva en sí misma la idea de centro debido a que es la parte de un discurso que se aleja del tema central. Hay una tensión constante entre lo central y lo periférico a causa de su capacidad para transformar el centro en periferia. Igualmente, y paradójicamente, la digresión quiere ampliar la narración hacia otro personaje, otro lugar y, de hecho, quiere ser otro centro. Es decir que el uso de la digresión permite el progreso de la narrativa desde otra perspectiva.

Las cuatro obras se analizan bajo el enfoque de la digresión. De hecho, ésta es la herramienta principal para construir un relato “escondido” y para traer la parte posmemorial de la obra: toda la importancia que el abuelo, su pasado y el trauma tienen se revela mediante el uso de la digresión. Eso nos lleva a pensar que la forma y el fondo están ligados.

En fin, queremos añadir un apartado sobre el género de la obra del guatemalteco y del papel de la digresión en cuanto a éste¹²¹. María Paz Oliver, magíster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en la Universidad de Lovaina, anuncia en su libro *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea* que el uso de la digresión trae una indeterminación genérica¹²². Como lo hemos mencionado el género practicado por un autor interviene en su posicionamiento *paratopique*, aquel de Eduardo Halfon se sitúa entre la novela y el cuento.

El cuento se caracteriza por una poética de la exactitud; tiene su origen en la tradición oral y por esto es un formato breve; se define por ser un flash, es decir que no hay tiempo y que el cuento es una fotografía de un momento; posee un movimiento interior que representa una apertura de lo pequeño hacia lo grande: el detalle permite llegar a las grandes cosas; los relatos más fascinantes son aquellos que no se cuentan, pero que se

¹²¹ La razón por la cual abordamos el género aquí es que nos parecía esencial que todos los elementos ya hayan sido presentados antes de integrar esta precisión en cuanto al género de los libros.

¹²² PAZ OLIVER María, *Op. cit.*, p. 46.

sugieren, entonces la forma parece incompleta y el lector debe participar¹²³. Se opone a la novela porque orquesta un número menos importante de personajes, de acontecimientos y de datos espacio-temporal¹²⁴. En suma, el cuento y la novela se distinguen por la brevedad para el primero, y por el largor para la segunda que son determinados por el material¹²⁵.

Los libros de Eduardo Halfon, de manera general son recopilaciones de cuentos, pero la digresión cruza sus fronteras gracias a, por ejemplo, los temas, los personajes y los lugares creando un hiperrelato. Entonces, para volver a la *paratopie*, el autor no se sitúa claramente. Tal vez podríamos considerar que esa indeterminación genérica corrobora su posicionamiento en cualidad de “desubicado”.

“Conclusión”

Después de este recorrido a través de los conceptos que están a la base de nuestra problemática, vamos a exponer nuestras ideas. Luego presentaremos el corpus que analizaremos a la luz de nuestra problemática.

a. La problemática

Eduardo Halfon tiene una posición interesante en el campo literario. Ésta es representativa de un mundo en el que es imposible tener una posición única y maniquea. De modo que el autor no se enmarca en una única categoría, pero que conjuga diversas de esas (la literatura hispanoamericana; la autoficción; la posmemoria; la digresión; la profesión de ingeniero, de profesor universitario, de escritor; entre otras). Algunas de sus obras combinan todos estos elementos. Se tratan de cuatro libros, *El boxeador polaco*, *Mañana nunca lo hablamos*, *Monasterio* y *Signor Hoffman*, que forman un ciclo mediante la posmemoria. Sin embargo, al contrario de los autores posmemoriales que presenta Marianne Hirsch, la posmemoria no es el elemento principal de las historias: sus características, por la mayoría, se encuentran en la narrativa, pero el autor guatemalteco introduce un “nuevo” medio para abordar el trauma: la digresión.

La tesina analiza este medio para comprobar si entra en el concepto de la posmemoria y para verificar si traduce transmisión de un trauma. Mencionamos también que la

¹²³ TERUEL José, « Tema 3: el cuento », in *17572: Literatura española contemporánea*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, curso 4º en *Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas*, 2017-2018.

¹²⁴ GROJNOWSLI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris: Dunod, 1993, p. 11.

¹²⁵ *Ibid.*

digresión se caracteriza a veces por desplazar lo central hacia lo periférico y por crear tensiones entre la trama central y los elementos que esa aporta. Además de esto, la digresión parece ser uno de los medios que permite la indeterminación genérica entre el cuento y la novela, la cual participa en el posicionamiento *paratopique*. Teniendo en cuenta esos elementos, no es improbable que Eduardo Halfon trae a la literatura lo deslocalizado como consecuencia de un trauma. Asimismo todos esos componentes participan en la creación de un hiperrelato, y de cierta manera es lo que vamos a verificar en la presente tesina cuando se aborden.

Finalmente, hacemos hincapié en que Eduardo Halfon demuestra una gran coherencia en la construcción de su arte, como lo atesta, por ejemplo, la figura del abuelo en cualidad de síntesis de los elementos que componen el concepto de la posmemoria.

b. El corpus analizado

Nuestro corpus se constituye de 4 libros: *El Boxeador polaco* y *Mañana nunca lo hablamos* publicados respectivamente en 2008 y 2011 en la casa editorial Pre-Textos, *Monasterio* y *Signor Hoffman* publicados en 2014 y 2015 en la casa editorial Libros del Asteroide. En este punto, presentaremos los libros.

Los dos primeros libros y el último son recopilaciones de novelas cortas mientras que el tercero se parece más a una novela digresiva. *El Boxeador polaco* se compone de seis cuentos: “Lejano”, “Fumata blanca”, “Twaineando”, “Epístrofe”, “El boxeador polaco” y “Discurso de Póvoa”. “Lejano” concierne al tema de la literatura a través de las clases que dispensa el narrador y cuenta la desaparición de un estudiante que deja de seguirlas. Se narra el encuentro entre Tamara, Yael y el narrador, en un bar escocés, en “Fumata blanca”. Otra novela corta que trata de la literatura es “Twaineando”; el narrador viaja a Durham para asistir a un coloquio sobre Mark Twain donde encuentra Joe Krupp. “Epístrofe” es el esbozo de una novela entera, *La pirueta*; relata el encuentro entre el narrador y Milan Rakic, un pianista serbio que tiene orígenes gitanos. El libro es epónimo de la novela corta “El boxeador polaco” la cual hace referencia a los cinco dígitos tatuados sobre el antebrazo del abuelo polaco del narrador, y reseña el pasado de este abuelo en los campos de concentración. “El discurso de Póvoa” trata de otra conferencia sobre la literatura cuyo título es “la literatura rasga la realidad”.

Diez novelas cortas componen *Mañana nunca lo hablamos*: “El baile de la marea”, “Polvo”, “El poder de la euforia”, “Muerte de un cácher”, “Quieto a la orilla del lago”,

“La señora del gabán rojo”, “El último café turco”, “Mujeres buenas y mujeres malas”, “Corazón, no moleste” y “Mañana nunca lo hablamos”. La primera novela corta relata un momento entre el narrador de pequeño y su padre frente al mar. Luego, se cuenta un terremoto y sus consecuencias en “Polvo”. “El poder de la euforia” es un cuento asombroso cuya trama es la de un niño que recibe sus calificaciones y que, después de que su madre las vio, va a fuera donde nota un sapo. Lo pone en una bolsa de plástico y lo mata. La historia siguiente es la de un niño que sufre de dolor de cabeza; va al hospital para consultar y mientras mira la televisión con su padre aprende la muerte de un cácher. El narrador, en “Quieto a la orilla del lago”, expone una conversación que tiene con Rolando, el “manitas” de la casa de sus padres. Después, en la novela corta siguiente, el narrador hace referencia al pasado de su abuelo cuando fue raptado por una mujer.

Este libro trata de la infancia del narrador, cuando vivía en Guatemala. El relato de “El último café turco” narra la intrusión de soldados en la casa familiar mientras se bebía el café. “Mujeres buenas y mujeres malas” es la anécdota del descubrimiento de revistas pornográficas por el narrador y su hermano. “Corazón, no moleste” y “Mañana nunca lo hablamos” se refieren al conflicto armado de Guatemala a través de elementos que lo reflejan directamente, como el ataque de una casa en “Mañana nunca lo hablamos”, o más “sutiles”, como la desaparición de un hombre en “Corazón, no moleste”.

Monasterio es una novela bastante corta dividida en 4 capítulos. El primero relata el matrimonio de la hermana del narrador que ocurre en Tel Aviv donde éste encuentra una vieja amiga, Tamara. En el segundo el lector descubre como el narrador y Tamara se encontraron en un bar escocés. El abuelo es el tema central del tercer capítulo. En cuanto al último, se vuelve a Tel Aviv y a Tamara; el narrador y ella van al mar donde discuten del judaísmo y de salvarse escondiendo su verdadera identidad.

La última obra que constituye nuestro corpus se titula *Signor Hoffman*. Diversas historias se narran mediante seis novelas cortas: “Signor Hoffman”, “Bambú”, “Han vuelto las aves”, “Arena blanca, piedra negra”, “Sobrevivir los domingos” y “Oh gueto mi amor”. “Signor Hoffman” relata los acontecimientos que el narrador vive mientras viaja a Italia para presentar su libro. El narrador está en Guatemala y quiere ir a la playa en “Bambú”; encuentra una familia de Don Tulio el cual tiene un hijo dentro de una jaula de bambú. “Han vuelto las aves” narra la historia de una plantación familiar de café. Eduardo Halfon, el narrador, está de viaje en la novela corta “Arena blanca, piedra negra”.

Está en la frontera entre Guatemala y Belice para pasar al segundo país donde tiene problemas con su coche. La novela corta siguiente, “Sobrevivir los domingos”, hace referencia a Milan Rakic: si el narrador visita Harlem es porque recibió una carta de su amigo el cual le habla de Marjorie, una mujer que ofrece conciertos de jazz tras la muerte de su hijo. En fin, el último cuento relata el periplo del narrador, con Madame Maroszek, en Polonia para visitar la casa de su abuelo.

El corpus se justifica visto que estos cuatro libros se relacionan entre sí a través de los temas, de las historias, de los personajes, y de los lugares. De hecho, parece interesante analizar este tejido de relaciones para ver cómo se construye.

Capítulo 2: Los núcleos traumáticos y la construcción del hiperrelato

Durante la lectura de *El boxeador polaco*, de *Mañana nunca lo hablamos*, de *Monasterio*, y de *Signor Hoffman* se observan algunos pasajes que se refieren a fragmentos del mismo autor pero que provienen de otro libro o de otra novela corta. También se notan pasajes que se pueden considerar como metáforas metaliterarias o como claves de lecturas.

Éstas son el síntoma de una literatura autoreflexiva, como lo subraya Nicholas Birns, pero despiertan también la atención del lector para que tenga una lectura activa – la reflexión en cuanto a su papel es una herencia de Cortázar y de Piglia. Además las autorreferencias y los comentarios metaliterarios rompen la linealidad, proceso reforzado por la digresión. No obstante es sobre todo con el concepto de posmemoria que los relacionamos. De hecho, este concepto es interesante en cuanto a la implicación personal (en relación con el trauma y con la memoria del abuelo) que se vincula con el género del corpus analizado: la autoficción.

Primeramente definiremos el género de la autoficción y determinaremos el papel de la implicación personal. Posteriormente nos interesaremos en la autorreferencia y las resonancias. Finalmente abordaremos lo metaliterario y lo analizaremos destacando claves de lectura.

1. El “genero” del corpus analizado

a. La autoficción

La narrativa de Eduardo Halfón se caracteriza por ser autoficciones. Por esto, nos interesamos por el narrador, en primera persona, que emite su propia historia. Éste tiene algunos puntos en común con el autor real, es decir el que existe a fuera de la ficción, entre los cuales destacan el nombre, el apellido y la profesión.

Se comprueban algunas de las partes biográficas gracias a las informaciones que están escritas en la contraportada de los libros – por ejemplo el apellido y la profesión –, gracias

a buscas en internet – por ejemplo, “El discurso de Póvoa¹²⁶” nombra el tema¹²⁷ de un coloquio que ocurrió y al cual el autor participó realmente¹²⁸ –, y gracias a una entrevista¹²⁹ donde dice: “Diría que solo el punto de partida de cada cuento o libro que escribo es autobiográfico; el telón de fondo de toda mi obra es mi propia autobiografía”. Pese a que la parte biográfica es la fuente de inspiración principal, el narrador es ficcional debido a que pertenece a un mundo ficticio. La obra de Halfon, de hecho, es la hibridez de biografía y de ficción; es una autoficción.

Además de su vida profesional, su vida personal tiene un papel muy importante en la narrativa: el narrador, como la persona verdadera, es un descendiente de un sobreviviente judío de la Segunda Guerra Mundial que le transmitió su historia. Ese cuenta su experiencia de la emoción sentida frente al testimonio del abuelo – mediante signos de trauma – y la experiencia transmitida por éste. La presencia del trauma se explica porque los relatos, mediados por la familia, son importantes en la constitución de una identidad. En los de Eduardo Halfon (narrador y autor) aparecen aquellos del abuelo polaco quien vivió la Segunda Guerra Mundial como judío, y, sobre todo, se encuentran los tabús en cuanto al pasado del abuelo y su trauma mismo.

Nos basamos principalmente en el libro de Toro Vera, Schlickers Sabine y Luengo Sabine: *La obsesión del Yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* por lo que se refiere a la definición de la autoficción. El término tiene su origen en la palabra *fingere* (moldear, formar), y aparece en 1977 bajo la pluma de Doubrovsky en su texto *Fils*, donde la autoficción se construye como *auto*: “la materia de su libro es enteramente autobiográfica¹³⁰”, y como *ficción*: “la materia es enteramente novelesca¹³¹”. Luego, Vincent Colonna escribe una tesis que extiende la definición de autoficción a la *fictionnalité de soi*. Considera que narrarse es bascular la autobiografía en lo literario, y que se trata de decir el “yo” en atención a toda la complejidad propia a la narrativa y a las

¹²⁶ HALFON Eduardo, *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 97-104.

¹²⁷ « A literatura rasga a realidade », in *Póvoa de Varzim. Câmara Municipal*, <http://www.cm-pvarzim.pt/noticias/a-literatura-rasga-a-realidade> (consulta 18/05/2018). Se puede que la novela corta sea el discurso de Eduardo Halfon pronunciado en Póvoa de Varzim.

¹²⁸ « Lista de participantes », in *Póvoa de Varzim. Câmara Municipal*, <http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-d-escritas-2008/lista-de-participantes> (consulta 18/05/2018).

¹²⁹ « El álgebra lineal del escritor guatemalteco Eduardo Halfon », in *La Nación*, <https://www.nacion.com/viva/cultura/el-algebra-lineal-del-escriptor-guatemalteco-eduardo-halfon/R46Q5D2CDJCJHBTGLZNS7LUNBQ/story/> (consulta 12/12/2017).

¹³⁰ Cita: « [...] la matière de son livre est entièrement autobiographique. » (GRELL Isabelle, *L'autofiction*, Paris: Armand Colin, 2014, p. 10).

¹³¹ Cita: « [...] la matière est entièrement romanesque [...] » (*Ibid.*).

variaciones modales, de los puntos de vista y de estilo. Dicho de otro modo, para Colonna narrarse es decirse como en una novela, como un personaje de ficción aunque la base sea real¹³².

Posteriormente, la autoficción consigue un estatus híbrido entre lo ficcional y lo factual que permite jugar con la verdad y, según dice María Di Gerónimo “crear un nuevo contrato de lectura en el que ocurren simultáneamente la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto¹³³”. Cabe señalar que con la creación del término “autoficción” los pactos de lectura y de escritura se han vuelto menos claros: se combinan el personaje, el autor y el narrador a través de una identidad nominal.

Por consiguiente, el narrador de Eduardo Halfon se caracteriza por su voz en primera persona, por ser un personaje de la ficción (como personaje principal o como espectador), por su semejanza con el autor del mundo real, por reflexiones metaliterarias que introducen un quiebre en la narración, por el uso de digresiones, y sobre todo por ser autoficticio.

Por lo que se refiere a las características formales de los relatos autoficcionales, estos presentan una ruptura con la tradición y las expectativas ligadas a esa. Permiten la constitución de nuevos géneros en continuación o no con los otros. Además no tienen pactos de lectura previos, y por esto establecen una relación entre los espacios geográficos, las estéticas y el relato¹³⁴. Otra particularidad, más común a la narrativa contemporánea que a la autoficción – pero que tiene un papel en otra característica que citamos después –, es la intensificación de la manipulación del orden cronológico. A ésta se añaden las asociaciones de ideas, la yuxtaposición de secuencias según un orden arbitrario, la inserción de fotografías¹³⁵, etc. En fin, uno de los elementos distintivos, más importante en nuestro caso, de la autoficción es la fragmentación del relato.

Se destaca una búsqueda formal basada en la heterogeneidad y el fragmentarismo:

Además de la heterogeneidad, Gasparini señala el fragmentarismo como otro de los rasgos fundamentales que, con respecto al orden temporal de la narración, caracteriza un número importante de autoficciones. Habría que añadir que muy a menudo dicho fragmentarismo se logra gracias a la digresión y la asociación como técnicas de construcción del relato.¹³⁶

¹³² GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Éditions du Seuil, 2008, p. 312.

¹³³ Citada en TORO Vera, SCHLICKERS Sabine, LUENGO Ana (ed.), *La obsesión del Yo. La auto(r)ficción de la literatura española y latinoamericana*, Vervuert: Iberoamericana, 2010, p. 8.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 194.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 198.

El orden cronológico se rompe por el uso de la digresión pero también porque la autoficción es un relato de la memoria que crea un tiempo falso, inestable y cambiante según la variabilidad de la identidad del individuo (narrador)¹³⁷. Teniendo en cuenta el parámetro “trauma” que caracteriza la posmemoria, el tiempo es múltiple y tiene varias versiones porque se reinscribe en el individuo traumatizado y luego en el legado que deja a sus seguidores.

Otra técnica que se emplea en la autoficción, para que sea vinculada con el trauma, es la reescritura – y desde luego la reapropiación – del evento traumático, es decir que la ficción interviene en la biografía para superar el trauma. En fin, para resumir la implicación personal, subrayamos la relación que se observa entre la repetición – indicada por Freud en el concepto de trauma –, el hecho de modificar los recuerdos mediante la reiteración y la implicación psicológica de un sujeto que se narra empleando técnicas literarias.

b. El papel de la implicación personal

La implicación personal permite al concepto de posmemoria funcionar según Beatriz Sarlo. Porque no podemos usar este concepto sin considerar las observaciones de la crítica argentina, desarrollamos la idea de la implicación personal a la luz de la autoficción. De hecho, la ficción plasma la implicación personal en la narrativa porque es una manera de apropiarse lo que se está contando. En el caso de nuestro corpus, Eduardo Halfon juega con su propia identidad – el narrador se parece bastante al autor, particularmente a través de los nombres y sobrenombres –, y juega con el motivo de las digresiones posmemoriales, es decir con los recuerdos de su abuelo polaco y con aquellos de los momentos pasado con éste.

Para evitar la simple repetición compulsiva, y por tanto distanciarse de los eventos traumáticos, las generaciones posteriores demuestran imaginación además de la implicación psicológica:

Reelaborar es sin duda una repetición, sin bien modificada por la interpretación y – por esta razón – responsable de facilitar la liberación del sujeto de los mecanismos de repetición.¹³⁸

¹³⁷ TORO Vera, SCHLICKERS Sabine, LUENGO Ana, *Op. cit.*, p. 205.

¹³⁸ LACAPRA Dominick (1994) citado en COHEN Esther, *Op. cit.*, p. 65.

Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.¹³⁹

Pese a que el evento ocurre en el pasado, todavía tiene efectos en el presente. Estos pueden ser emanaciones del pasado que intervienen como estribillos en el imaginario¹⁴⁰. El pasado es parte del presente, sin que esto sea siempre consciente, y los episodios son empleados otra vez y reelaborados para contar una historia familiar.

La ficción es uno de los medios que permiten practicar la reelaboración y la representación de una realidad inteligible. Por ejemplo, la realidad del Holocausto – evento tan inhumano que parece imposible – llegará a ser posible para los demás mediante la ficción. Esto significa que relatar la realidad no es incompatible con la esteticidad, ni con el acto de creación literaria; el arte resulta verosímil y además vehicula un mensaje:

Second generation fiction, art, memoir and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma.¹⁴¹

Los productos artísticos nacidos de la posmemoria no son únicamente intentos para contar la historia, son también representaciones de los efectos de una historia traumática en el seno familiar.

Además, la implicación personal se relaciona con la memoria, y más específicamente con las memorias traumáticas, narrativas, individuales y colectivas definidas anteriormente. En efecto, los relatos cuyo tema es el pasado de los sobrevivientes, porque marcaron la infancia de los autores de obras posmemoriales, pasaron a un imaginario común. Otros vectores de la transmisión de esos relatos son la escuela y las conmemoraciones – representantes de la memoria colectiva –, el ámbito familiar – factores de la memoria traumática e individual –, y todas las historias que pertenecen a la cultura (mediática, libresca, filmica, conmemorativa, etc.) – agentes de la memoria narrativa.

2. Las autorreferencias y las resonancias

El análisis de las autorreferencias y de las resonancias tiene un interés concreto en cuanto a la repetición vinculada con la presencia de un trauma. El autor rememora siempre los mismos elementos: los campos de concentración, Auschwitz, Sachsenhausen, el rapto

¹³⁹ HIRSCH Marianne, *The Generation...*, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 112.

de su abuelo, el tatuaje de cinco dígitos, y las fábulas que le contaba su abuelo. Estos no son los únicos, pero son los más significativos.

Son coherentes con el concepto de posmemoria: esas recurrencias son los testigos de recuerdos cuyo tema es la experiencia de otra generación. Además demuestran la implicación personal de Eduardo Halfon. De hecho, intervienen en la escritura de una autoficción. En consecuencia la ficción y la realidad se mezclan y la intervención de los testimonios del abuelo polaco en tal ámbito evidencia que el autor se apropia de estos (mediante la ficción).

Sin embargo las autorreferencias y las resonancias no se limitan a las evocaciones “posmemoriales”, también son repeticiones de momentos “lambda”. En estos casos, el uso de la autorreferencia y de la resonancia introduce un quiebre en la narración: ésta no es lineal, es digresiva y repetitiva; de modo que aparece el trabajo de escritura del autor, lo que refuerza el efecto de la autoficción.

a. Definición de la autorreferencia

En matemática, la autorreferencia alude a la paradoja de la autorreferencialidad que consiste en presentar el todo como una parte de él mismo. En literatura, ocurre cuando un texto en su totalidad se considera como una de sus partes. Se diferencia de la autorreflexibilidad porque es incomprensible para el espíritu mientras que esta última es un desdoblamiento lúcido. La autorreferencia tiene otra acepción en el ámbito lingüístico y literario: se opone a la simple y unívoca referencia. Además de todo esto, se emplea mucho cuando se abordan los problemas de la ficción y de la *mimesis*, es decir cuando el texto examina la relación que entretiene con lo que no es él¹⁴².

En ocasiones, se superponen las nociones de autorreflexibilidad y de intertextualidad. De hecho, ambas cuestionan casi sistemáticamente el género en el que se manifiestan. La autorreflexibilidad necesita la referencia a otros textos, o a la literatura de manera general, pero emplea también otro tipo de intertextualidad, que no hace referencia a la novela y a un referente, sino al texto mismo. Una escritura que se refleja impide que el texto se considere en su simple linealidad¹⁴³.

¹⁴² WESSLER Eric, *La littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam – New-York: Rodopi, 2009, pp. 32-41.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 40-41.

Hay géneros específicos a la autorreferencia como la autobiografía – y desde luego la autoficción, el género que nos preocupa. La digresión introduce un quiebre en la trama de la narración poniendo en cuestión la necesidad de una trama lineal – de una dirección fija – y de la presencia de un final. En definitiva, cuestiona el arte que lo emplea. La autorreferencia, de la misma manera, es un elemento recurrente de los textos que examinan el género o el arte que se está practicando. Además, el escritor que emplea la autorreferencialidad se muestra en calidad de autor y se pliega a las reglas del juego del reconocimiento del público: rompe la ilusión de la ficción.

En el presente trabajo se usará el término “autorreferencia” en una acepción que determinamos según las nociones de intertextualidad (intratextualidad incluida) y de autorreflexibilidad. Esta última interviene porque la autorreferencia en la narrativa analizada no es incomprensible, pero mantiene un cuestionamiento continuo de la ficción con sí misma. En los libros del corpus, los pasajes autorreferenciales son pasajes recurrentes relativamente largos (al menos dos líneas, una frase entera).

Finalmente, a lo largo de la lectura se encuentra otro tipo de referencias que nombramos resonancias. Son elementos más puntuales, siempre los mismos, que se hallan en las novelas cortas, que mantienen la atención del lector viva, y que relacionan los relatos entre ellos.

b. Análisis

b.1. Análisis de las autorreferencias

En esta parte que concierne a las autorreferencias, nos centramos en las más notables, es decir en las que parecen tener más sentido e importancia. Los temas recurrentes son: el encuentro con el boxeador polaco, Auschwitz, los cinco dígitos tatuados (y la historia del número de teléfono), el viaje a Polonia, y las alusiones a dos personaje, Milan Rakić, un pianista gitano, y a Tamara, una israelí encontrada en un bar.

El abuelo polaco es el prisma que trae la posmemoria en la narrativa, y es uno de los elementos esenciales que teje la conexión entre las historias. Por esto, concierne a la mayoría de las autorreferencias. Sin embargo atañe sobre todo a tres de las novelas, que forman un “ciclo”, *El Boxeador polaco*, *Monasterio* y *Signor Hoffman*. En este caso, las autorreferencias no son repeticiones exactas de un mismo extracto, sino reformulaciones de mismos estribillos. Empezamos por el número tatuado del abuelo.

Luego me lavé los manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono.¹⁴⁴

69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, sobre su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo. Y eso creí mientras crecía.¹⁴⁵

[...] que los cinco dígitos verdes en su antebrazo izquierdo eran su número de teléfono, y que lo tenía tatuado allí para no olvidarlo.¹⁴⁶

Y pensé en el número tatuado en el antebrazo de mi abuelo, 69752, número verde y gastado que de niños nos decía era su número de teléfono.¹⁴⁷

El primer fragmento aparece en dos novelas diferentes, *El boxeador polaco* y *Monasterio*. Se explica porque el ámbito narrativo que los acerca es la misma historia, aquella del encuentro con Tamara (más desarrollada en *Monasterio*). Todos estos extractos provienen de cuentos o capítulos diferentes. Entonces la similitud entre los pasajes no se explica por la necesidad de repetir o resumir eventos que fueron desarrollados anteriormente: no hay un orden cronológico en la narración. Muestran la relativa inocencia de la niñez puesto que el narrador mismo comenta que creyó toda su infancia que los dígitos tatuados eran el número de teléfono de su abuelo. Sin embargo, precisamos “relativa” porque en otro pasaje dice el narrador:

No tardé tanto, sin embargo, en comprender su broma telefónica, y la importancia psicológica de esa broma, y eventualmente, aunque nunca nadie lo admitía, el origen histórico de ese número.¹⁴⁸

Con estos pasajes se destaca también la tensión creada por el trauma (causado por la Segunda Guerra mundial). El abuelo cuenta fábulas tal vez porque no quiere hablar de su experiencia a su nieto, tal vez porque no quiere traumatizarlo, tal vez porque le gustaría que fuese la verdad, o tal vez porque quiere olvidar su pasado. Además el uso de las palabras “broma” y “psicológica” subraya la conciencia del nieto en cuanto a las consecuencias del trauma. Tras la lectura observamos las dimensiones colectiva e individual de la memoria: colectiva porque el nieto viaja a Polonia y a Italia para visitar monumentos del genocidio¹⁴⁹, individual porque el abuelo deja un legado de potencia ficcional al narrador que se lo apropia.

Pensé entonces, inevitablemente, en la historia de mi abuelo polaco en Auschwitz. Una historia que, hasta que me la contó a mí, nadie en la familia sabía. [...] logré escribirla en un cuento donde un nieto entrevista al abuelo sobre su experiencia en Auschwitz, mientras

¹⁴⁴ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 44, y ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁵ ID., *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 83

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁹ Páginas donde se encuentra estos pasajes y resumirlos.

contempla esos cinco dígitos verdes y juntos se toman una botella de whisky. Y ya. Había logrado llevar la realidad a la literatura.¹⁵⁰

Una mañana, abrí el suplemento dominical de un periódico guatemalteco y, antes de poder tomar el primer sorbo de café, vi a mi abuelo fotografiado en su salita de cuero color manteca, mostrando esos cinco dígitos verdes y pálidos y diciendo, en una entrevista, que se salvó en Auschwitz debido a – tuve que leerlo dos veces –: sus habilidades como carpintero.¹⁵¹

Después de la lectura de estos extractos, distinguimos otra autorreferencia. En este caso, un cuento¹⁵² que hace de una novela corta entera¹⁵³ una de sus partes. El espíritu humano puede entenderla porque el asunto del cuento es metaliterario: se establece una reflexión sobre la literatura y su relación con la realidad¹⁵⁴. Observamos también una muestra sintética de lo intuido antes. La memoria colectiva, o sea las representaciones oficiales de la memoria – por ejemplo, un artículo de periódico –, se basa en testimonios y en pruebas materiales. Pero la versión que sería la oficial no corresponde con la versión íntima que se ha legado al nieto. Las memorias son manipuladas por las fábulas del abuelo, y el legado llega a ser incierto, porque ha sido manipulado a causa de la importancia psicológica del trauma, pero no es inverosímil.

El trauma está presente y se traduce en la literatura del nieto por las diferentes versiones y razones que el abuelo da de su experiencia y de su sobrevivencia. Las tensiones creadas por las autorreferencias se refuerzan con la presencia de esas diversas versiones. El lector se enfrenta a narrativas donde no se puede distinguir la realidad de la ficción, y no puede confiar en los pactos de lecturas: es la característica de la literatura de la autoficción, apoyada en nuestro corpus por la presencia de autorreferencias.

En otras palabras, por un lado, hay signos de un trauma en el abuelo porque repite su historia modificándola con base en elementos inmutables (por ejemplo el tatuaje), es decir que intenta superar la memoria traumática cuando cuenta fábulas. Además el nieto, quien se da cuenta de la importancia psicológica de estas manipulaciones, inscribe esos signos en el ámbito literario de la autoficción. Por otro lado, la repetición que se vincula con la autorreferencia traduce la presencia de un trauma. Éste es el resultado de una falta de preparación del cuerpo psíquico para un evento. Freud explica que la persona que lo experimenta puede inhibir el recuerdo de esta experiencia pero “lo repite naturalmente

¹⁵⁰ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵² ID., « Discurso de Póvoa », in *ibid.*, pp. 98-104.

¹⁵³ ID., « El Boxeador polaco », in *ibid.*, pp. 81-95.

¹⁵⁴ Profundizamos más en el asunto metaliterario en el punto siguiente, “2. Lo metaliterario”.

sin saber que lo repite¹⁵⁵”, es decir que el psicoanalista considera la repetición como una manera de acordarse de algo reprimido¹⁵⁶.

El abuelo sufre de su experiencia de la Shoah a la cual se añade la pérdida de su familia, y de hecho de su identidad, pero es el nieto quien expresa un trauma transgeneracional cuyo síntoma es la repetición – narra varias veces el episodio de su abuelo y del boxeador polaco – mientras que el abuelo narra fábulas. Éstas son el equivalente de la repetición pero con el factor de invención.

Las autorreferencias cuyo centro es el abuelo aluden a la Segunda Guerra Mundial y a la experiencia en los campos de concentraciones (al rapto, al papel que tuvo el abuelo en los bloques y a la sobrevivencia). Tratan también de un objeto cuya presencia en la novela revela el funcionamiento de la memoria. Este objeto es el anillo que el abuelo lleva en forma de luto después de la pérdida de su familia entera.

[...] y mi abuelo entonces se volvía a colocar el anillo de piedra negra que usaba en el meñique derecho, desde hacía casi sesenta años, en forma de luto.¹⁵⁷

Recuerdo a mi abuelo sentado a la cabecera del comedor, con la jarrilla de cobre en la mano y su meñique ligeramente elevado (chispaba su anillo de tres quilates)...¹⁵⁸

Había comprado ese anillo en el 45, le gustaba decirnos, en Nueva York, su primera parada en ruta a Guatemala después de ser liberado del campo de concentración de Sachsenhausen. En Nueva York, en una joyería judía de Harlem, había pagado por él cuarenta dólares. Y lo había usado durante el resto de su vida, durante los próximos sesenta años, en el meñique derecho, en forma de luto por sus padres y hermanos y amigos y todos los demás exterminados por los nazis en guetos y campos de concentración.¹⁵⁹

O al menos todo era exacto al anillo en mi memoria, al anillo como lo recordaba o como yo quería recordarlo, en el meñique derecho y pálido y algo combado de mi abuelo. Y aunque lo sabía imposible, aun descabellado, aun absurdo, no pude evitar imaginarme que ese anillo, en esa mano regordeta y grasosa, era el anillo de piedra negra de mi abuelo. No uno parecido. No uno exacto. Sino el mismo. El que mi abuelo había comprado en Nueva York, en Harlem, en el 45. El que había usado durante el resto de su vida en el meñique derecho. [...] que en una pequeña piedra negra aún se podía oír el murmullo de todas esas voces, de tantas voces, entonando en coro el rezo de los muertos.¹⁶⁰

La autorreferencia es la presencia del objeto en sí y su función es el recuerdo del duelo. Es un marcador temporal en las novelas cortas y como se observa en el último extracto, es una representación de todas las historias. Una piedra negra activa el recuerdo

¹⁵⁵ Cita: « [...] le répète naturellement sans savoir qu’il le répète » (FREUD Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 1, n° 9, 2004, p. 16, <https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2004-1-page-13.htm> (consulta 28/07/18).

¹⁵⁶ ADLER Karin, « La répétition chez Freud », in *Psychanalyse*, vol. 1, n° 38, 2017, p. 65.

¹⁵⁷ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, Op. cit., p. 89.

¹⁵⁸ ID., *Mañana nunca lo hablamos*, Op. cit., p. 83.

¹⁵⁹ ID., *Signor Hoffman*, Op. cit., pp. 94-95.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 95-96.

del anillo del abuelo y desde luego el detonante se convierte en el objeto del recuerdo de los muertos en los guetos y campos de concentración.

Se crean asociaciones para el narrador y para el lector que se rememora lo que ya ha leído sobre el abuelo. El anillo es un estímulo externo reactivador de un trauma (la pérdida de los familiares del abuelo), que parece afectar al nieto, puesto que éste reacciona “violentamente” a su aparición en su campo visual. La herida todavía está viva, el duelo nunca acaba, y pasa a los descendientes. El nieto muestra su implicación imaginativa y psicológica porque proyecta el anillo original en el presente y merece el destacar que se crea un efecto fantástico: se oye “el murmullo de todas [las] voces [...] entonando en coro el rezo de los muertos”.

Para finalizar el tema del abuelo, concedemos especial atención a las citas siguientes que atestiguan la transmisión de la historia familiar (de la experiencia en los campos de concentración) al autor quien hace autorreferencias de ésta. Otra vez, se observa la repetición y las numerosas ocurrencias de Auschwitz, uno de los campos más representativo del horror de la Segunda Guerra Mundial.

Pensé en mi abuelo y en la botella de whisky que nos habíamos tomado mientras él me hablaba de Sachsenhausen y de Auschwitz y del boxeador polaco.¹⁶¹

Mi abuelo está en el campo de concentración de Sachsenhausen. Acepta, de un nuevo prisionero, una moneda de veinte dólares en oro que luego usará para conseguirle más comida, más sopa. Lo descubren, lo azotan y lo envían al Bloque Once de Auschwitz, para ser fusilado ante el ya conocido Muro Negro. [...] y allí conoce a un Boxeador polaco. Hablan el mismo idioma. Son del mismo pueblo. [...] entonces, el boxeador polaco se pasa toda la noche diciéndole a mi abuelo qué decir y qué no decir durante su juicio al día siguiente.¹⁶²

Mi abuelo había sido capturado por soldados de la Gestapo frente a su casa de Łódź, en noviembre del 39, mientras él y sus amigos y su novia jugaban una partida de dominó. Tenía dieciséis años. Pasaría el resto de la guerra – los próximos seis años – como prisionero en varios campos de concentración, incluido Sachsenhausen [...], incluido Auschwitz, donde le salvó la vida un boxeador polaco entrenándolo [...] con palabras.¹⁶³

Mi abuelo llegó a Guatemala después de la guerra, después de seis años de estar prisionero en distintos campos de concentración, incluido Sachsenhausen, [...] y Auschwitz, donde le salvó la vida un boxeador polaco, entrenándolo durante toda la noche a defenderse y lanzar puñetazos con palabras.¹⁶⁴

[...] había entrado con los demás turistas al Bloque Once de Auschwitz donde estuvo preso mi abuelo, donde conoció al boxeador polaco, donde le tatuaron su número.¹⁶⁵

¹⁶¹ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁶³ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 107.

¹⁶⁴ ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 118.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

Otros temas de las autorreferencias son los viajes a Polonia y los encuentros con Milan Rakić y Tamara que corresponden a los pasajes más largos. Así destacamos que la novela *la pirueta* es una ampliación de la novela corta “Epístrofe”. El cuento entero es una anticipación de la novela, y hace referencia a la novela antes de que sea publicada.

En cuanto a Tamara, un momento se narra dos veces:

Cuando la conocí, en un bar escocés, tras no sé cuántas cervezas y casi una cajetilla de Camel sin filtro, Tamara me había dicho que a ella le gustaba que le mordieran los pezones, y duro.
No era aquél un bar escocés, sino un bar cualquiera en Antigua Guatemala que sólo servía cerveza y que se llamaba (o le decían) el bar escocés. Yo me estaba tomando una Moza en la barra. Prefiero la cerveza oscura. Me hace pensar en tabernas antiguas y duelos de sables. Encendí un cigarro y ella, sentada en un banquito a mi derecha, me preguntó en inglés si le podía regalar uno. Adiviné por su acento que era israelí. Bevakashá, le dije, que significa de nada en hebreo, y le extendí la carterita de fósforos. Ella se puso amable de inmediato. [...] La primera vez que probé ácido, dijo mientras compartíamos el cigarro, con mis amigos en Tel Aviv, me puse medio dormida, muy, muy relajada, y creo que vi a Dios.¹⁶⁶

Esta autorreferencia es la segunda más larga puesto que es de tres páginas. Este evento se menciona una tercera vez, pero sufre modificaciones:

Tras un silencio le pregunté por su amiga, Yael. ¿Qué amiga Yael? Tu amiga, le dije, Yael, le dije, la que estaba viajando contigo cuando te conocí. No sé de quién hablas, Eduardo. Cuando te conocí yo recién había terminado mi servicio militar y estaba viajando por Centroamérica, dijo. Sola, dijo.

No entendí. Pensé que estaba bromeando. Pensé en decirle que Yael, que aquella chica que trabajaba en el bar escocés de Antigua Guatemala, que aquella chica con mi mismo apellido materno, que aquella chica con hombros hermosos y una argolla de plata en el ombligo.¹⁶⁷

No es una modificación voluntaria por parte del narrador. En realidad se enfrenta al recuerdo de otro personaje, en este caso, Tamara, que no coincide con su versión de la historia. Tiene como consecuencia que se refuerza el efecto de la autorreferencia: se rompe la ilusión de la lectura, y se cuestiona la fiabilidad del narrador. Asimismo se hace visible la autoficción porque este pasaje introduce variaciones en la narrativa.

b.2. Análisis de las resonancias

Después de este breve análisis de las autorreferencias, nos acercamos a las resonancias. Éstas son menos visibles y más variadas. Tenemos en cuenta que las autorreferencias pueden ser resonancias cuando solo se menciona un elemento del conjunto, pero no vamos a analizar estos casos. Nos centramos en otros componentes de

¹⁶⁶ HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, pp. 58-61, y ID., *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 41-44.

¹⁶⁷ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 92.

los cuatro libros y los dividimos en tres categorías: la identidad del autor, los viajes, y la religión.

Se alude a la identidad del narrador a través de su nombre y de sus profesiones. Su nombre y su apellido se mencionan con las palabras de otros personajes (por ejemplo: Tamara¹⁶⁸, una estudiante¹⁶⁹, la Madre de Kalel¹⁷⁰, Madame Maroszek¹⁷¹), y con las palabras del narrador cuando aborda el origen de su apellido¹⁷².

De viaje a Polonia, se nombra al Señor Kaminski con quien el narrador usa otro apellido: Hoffman¹⁷³. Este apellido incluye una vacilación en el libro *Signor Hoffman*. Al principio, durante una conferencia, Panebianco – un personaje que se parece al jefe de la mafia italiana local – introduce a Eduardo Halfon como “il signor Hoffman”¹⁷⁴. Un poco más tarde en la narración, mientras bebe ginebra en un bar con una mujer, el narrador se entera de que ese mismo día murió Philip Seymour Hoffman¹⁷⁵. Posteriormente se menciona otro Hoffman(n), el escritor y compositor alemán E.T.A. Hoffmann quien, según Madame Maroszek, era el encargado de dar nombres a los judíos polacos¹⁷⁶. Un día dio su apellido a uno de los judíos quitando la última letra. Se crean relaciones familiares mediante los apellidos entre los personajes y las personas reales. La ficción es perceptible, sobre todo que el narrador comenta a la ocasión: “[...] un nombre, cualquier, es así de trascendente, y así de caprichoso, y así de ficticio, y que todos, eventualmente, nos convertimos en nuestra propia ficción¹⁷⁷”.

Además del nombre y del apellido, se alude a sus profesiones: ingeniero¹⁷⁸, profesor¹⁷⁹ y escritor¹⁸⁰. Esas son las de la persona real quien es el autor. Estudió Ingeniería Industrial y trabajó como profesor de Literatura en la Universidad Francisco Marroquín en Guatemala.

¹⁶⁸ Cita: « No sé de quién hablas, Eduardo. » (HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 92).

¹⁶⁹ Cita: « Qué tal, Eduardo. » (ID., *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 21).

¹⁷⁰ Cita: « Usted debe ser el señor Halfon [...] » (*Ibid.*, p. 33).

¹⁷¹ Cita: « Bienvenido a Łódź, Eduardo, dijo, [...] » (ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 113).

¹⁷² Cita: « [...] según contaba mi abuelo paterno, mi abuelo líbanes, Halfon venía de una palabra del hebreo antiguo, o del persa antiguo, que significa aquel que cambia de vida. » (*Ibid.*, p. 128).

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 126-128.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 128-129.

¹⁷⁸ Cita: « ¿Su profesión, señor? Ingeniero. » (*Ibid.*, p. 77).

¹⁷⁹ HALFON Eduardo, « Lejano », in *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 11-38.

¹⁸⁰ Cita: « Me dijeron que querían que fuese a hablar de mi libro [...] » (ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 24-25).

Otra característica es la recurrencia de la presencia del viaje. Muy a menudo, en su narrativa, Eduardo Halfon alude a otros momentos y a otros lugares adonde fue. Estas referencias no son siempre explícitas; destacan dos que son el “gabán color rosa¹⁸¹” y el coche (“Saab color zafiro¹⁸²”). El primer elemento aparece especialmente cuando el narrador alude a Polonia, al viaje que hizo después de la muerte de su abuelo polaco. El segundo se manifiesta de manera más dispersa, es decir que no se refiere a un viaje en particular pero aparece como medio de transporte cuando se narra viajes que ocurren en Guatemala.

No parece improbable establecer un nexo entre estas resonancias, el movimiento y (la busca de) la identidad. El autor es un desubicado, pues viaja para intentar encontrar un lugar que sería en concordancia con su identidad o que le permitiría entender mejor quien es. El viaje a Polonia es importante porque se relaciona con el pasado traumático del abuelo quien le prohibía este peregrinaje. Pensamos que el gabán rosado de mujer es un elemento metafórico para hacer hincapié en lo incomodo que el narrador se sentía. O bien, este gabán, que acaba por ser parte de su identidad, representa una añadidura fracasada: el narrador buscaba algo sin expectativa particular pero lo que encuentra es totalmente inadecuado. Por ejemplo, Auschwitz y sus turistas son un inmenso teatro para él, y en la casa de infancia de su abuelo encuentra una ex actriz porno. El gabán de color rosa es un elemento llamativo, entonces puede también representar la sensación del narrador de ser totalmente ajeno a este país y de llamar la atención de los polacos sobre el hecho de que es un extranjero.

La religión es un tema que no surge siempre como tema central en los cuentos, pero que se vislumbra a través de otros motivos como la boda de la hermana, la lengua, la muerte del abuelo polaco, la identidad, etc. Con todos estos componentes se teje una relación compleja con la religión que se analizará más cuando se aborde la transmisión transgeneracional del trauma.

c. Conclusión

El análisis no presenta una lista exhaustiva de los extractos autorreferenciales: citamos y ejemplificamos con los más representativos. De la misma manera, probablemente existen otras resonancias pero tratamos de las que parecen más evidentes.

¹⁸¹ HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 33, 64, 65, 74, 105, y ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 115.

¹⁸² ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 66, y ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 41, 51, 81.

A menudo estos elementos se relacionan con el abuelo polaco, y participan en la construcción del relato en forma de telaraña y a la puesta en marcha de la red posmemorial.

Estos componentes de la narrativa se caracterizan por ser reformulaciones, resúmenes, citas en casos más raros (las autorreferencias). También pueden ser aperturas (por ejemplo el anillo del abuelo). Éste es una apertura porque, parecido al *Aleph* de Borges, es un punto donde se concentra una parte de la historia que depende de toda la historia del abuelo. El anillo es un signo exterior del duelo que ese sufre por la pérdida de sus familiares durante el Holocausto. Cuando el narrador lo ve, piensa en los muertos y en su abuelo. Gracias a la asociación de ideas¹⁸³, el lector piensa en las “mentiras” de abuelo y en su historia. Las resonancias ocupan menos espacios en la escritura, en cuanto a la cantidad de caracteres, pero son más variadas. Además permiten más libertad en la interpretación puesto que son más subjetivas.

La asociación de ideas es la manera con la cual se manifiestan – o bien conscientemente, o bien inconscientemente – los recuerdos y también remite al funcionamiento de la memoria. El autor alude a sus otros textos retomando pasajes enteros, y usa imágenes similares, que el lector distingue. Además emplea resonancias que corresponden a estímulos externos para despertar recuerdos de la lectura. El lector nota las asociaciones que se crean en el texto – por ejemplo, cuando el narrador oye una frase desordena las palabras y piensa en su abuelo como en Auschwitz. Del mismo modo, recorre las piedras blancas que son las resonancias para crear asociaciones entre los libros y las novelas cortas. De esta manera, su lectura es activa porque destacan las presencias del autor, de su posición y de su juego literario. Con éstas se vincula la ruptura de la ilusión de una historia simple y lineal. Se cuestionan tanto la necesidad de un desarrollo como el género y el arte practicados.

A través de este breve análisis de las autorreferencias y de las resonancias vislumbramos características del género de la autoficción. De hecho, como se precisó en la definición, la autorreferencia es típica de géneros en los que el autor se hace referencia. En el caso presente, el autor y el narrador coinciden mediante el nombre, el apellido, y las actividades profesionales. Además de referir a su escritura con la autorreferencia, la

¹⁸³ Es un fenómeno bastante empleado en la narrativa de nuestro escritor como lo observaremos a la luz de la digresión en el Capítulo siguiente.

resonancia, y los comentarios metaliterarios (estudiados en el punto siguiente), el autor se introduce en su narrativa como personaje.

3. Lo metaliterario¹⁸⁴

a. Definición de lo metaliterario

Para definir el concepto de “lo metaliterario” nos basamos en el concepto de metalingüística que Roman Jakobson presenta en la función de la comunicación. Es un discurso secundario sobre un discurso primero, en otras palabras es un comentario o una explicación que la lengua hace sobre ella misma. En cuanto a la literatura, lo metaliterario ocurre cuando ésta se toma como asunto, o cuando comenta su propia escritura y su propio contexto de producción o de recepción. Lo metaliterario es una función metaficcional.

Una particularidad de los relatos ficcionales en los cuales se encuentran pasajes metaliterarios es que no crean la ilusión de la realidad o de verosimilitud. Por esto, el lector no puede leer pasivamente, y tiene que prestar atención a la producción misma del relato – a las convenciones narrativas, al estatuto ficticio, al papel del receptor.

b. Análisis

Lo metaliterario en los extractos siguientes se divide en dos vertientes. Una que concierne a los comentarios sobre la escritura – posibilidades de interpretación y de enfoque para el análisis –, y otra que se centra en los comentarios sobre la historia. Para realizar el análisis usamos la técnica del *Close Reading*, es decir que son las palabras del autor en el texto que nos permiten destacar las concepciones de la literatura del autor guatemalteco.

Eduardo Halfon expresa la idea según la cual una historia puede esconder otra:

El carácter doble de la forma del cuento, leímos juntos del ensayo de Ricardo Piglia, y ya no me sorprendió ver todos aquellos semblantes repletos de acné y la más tierna confusión. Un cuento siempre cuenta dos historias, leímos. Un relato visible esconde un relato secreto, leímos. El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto.¹⁸⁵

Este pasaje clave se caracteriza por ser literatura dentro de la literatura. El narrador cita a Ricardo Piglia quien escribía bajo la dictadura en Argentina, por esta razón, y para no

¹⁸⁴ CHANADY Amaryll, « Une métacritique de la métalittérature. Quelques considérations théoriques », in *Etudes françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, pp. 135-145.

¹⁸⁵ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 11.

sufrir de la censura, escribía historias que podían ser dos. Como en *Respiración artificial* donde detrás del encuentro incumplido se narra la desaparición de los escritores bajo la dictadura, y se “denuncia” el silencio que la rodeó¹⁸⁶. Eduardo Halfon no escribe en un contexto de conflicto, ni bajo la censura puesto que escribe en el siglo XXI, desde los Estados Unidos. Sin embargo este concepto de historia escondida detrás de otra se aplica a su literatura. Las autorreferencias y las resonancias introducen otras historias, y el lector busca la razón de esas repeticiones compulsivas. Se encuentra frente a la historia de un trauma transgeneracional y tal vez entiende que el autor, a través de la autoficción, explica cómo llega a ser un escritor, y más específicamente un escritor hispanoamericano judío cuando su lengua fuerte es el inglés y ya no el español.

Detrás de las ficciones se manifiesta el trauma y la necesidad de escribirlo gracias a historias. Pero el autor guatemalteco, además de usar la ficción como desahogo, reflexiona sobre ésta y su potencia:

Es curiosa la ficción, ¿no? Un cuento no es más que una mentira. Una ilusión sólo funciona si confiamos en ella. [Al igual que los trucos de un mago nos impresionan sabiendo muy bien que son sólo trucos. El conejo no ha desaparecido. La mujer no ha sido serruchada en dos. Pero así lo creemos. Es una ilusión verdadera.] La literatura, escribió Platón, es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar es más inteligente que quien no se deja engañar.¹⁸⁷

La literatura no es más que un buen truco, como el de un mago o un bujo, que hace a la realidad parecer entera, que crea la ilusión de que la realidad es una.¹⁸⁸

La literatura rasga la realidad [...] La literatura no es más que un buen truco, como el de un mago o de un brujo, que hace a la realidad parecer entera, que crea la ilusión de que la realidad es una.¹⁸⁹

La ficción representa un lado de la realidad y lo presenta como la realidad entera. Su capacidad es recrear una que sea entendible; la ficción resulta ser una herramienta útil a la hora de tratar de eventos traumáticos como el Holocausto, o como la convivencia en una familia disfuncional. Engaña también a través del pacto de lectura: el lector sabe que lo que le cuenta el autor es una ficción, pero se deja engañar. La narrativa de Eduardo Halfon es ficción que “rasga” la realidad porque se inspira de hechos biográficos como lo relata en la novela corta *Discurso de Póvoa*:

¹⁸⁶ BECERRA Eduardo, « Tema 3: *Respiración artificial* », in *17578: Literatura y cultura: lecturas comentadas de literatura hispanoamericana actual*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, curso 4º en *Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas*, 2017-2018.

¹⁸⁷ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 99 y pp. 102-103.

Logré escribirla¹⁹⁰ en un cuento donde un nieto entrevista al abuelo sobre su experiencia en Auschwitz, mientras contempla esos cinco dígitos verdes y juntos se toman una botella de whisky. Y ya. Había logrado llevar la realidad a la literatura.¹⁹¹

Explica cómo consigue llevar la realidad – la historia del abuelo polaco – a la literatura. Pero la realidad fracasa porque el abuelo cuenta siempre fábulas sobre su pasado. No hay una realidad o bien ésta cambia de versión según el oyente y el humor del abuelo, es decir que el abuelo también usa la ficción para presentar una parte de la historia como entera y entendible. Eso se vincula con el trauma y con la memoria, tema que se aborda a través de la transmisión de los recuerdos. En cuanto a la literatura misma se usa para transmitir un mensaje que tiene que ver con la memoria:

Así, exactamente, es la literatura. Al escribir sabemos que hay algo muy importante que decir con respecto a la realidad, y que tenemos ese algo al alcance, allí nomás, muy cerca, en la punta de la lengua, y que no debemos olvidarlo. Pero siempre, sin duda, lo olvidamos.¹⁹²

En otras palabras, se escribe para contar una cosa que se considera importante por el autor, pero ésta se pierde en el meandro de ideas que se constituye durante la escritura y se esconde bajo el relato. De esta manera el mensaje hace parte de la memoria puesto que se ha olvidado y que el olvido es una parte inherente de la memoria. Esto participa en la construcción de un relato escondido: la narración gira alrededor de una idea que no alcanza y el lector tiene que percibirla gracias al relato. Emitimos la siguiente hipótesis: el autor empieza a escribir con la voluntad de contar su historia, pero mientras escribe olvida lo que quería contar exactamente, o se deja dirigir por sus personajes. Esto podría también explicar porque el autor vuelve siempre con las mismas historias, con el mismo libro: no consigue escribir lo que quería al principio.

Otra característica de la memoria, además del olvido, de la repetición y de la modificación de los recuerdos, es la pérdida de la precisión de las imágenes que dan más espacio a la invención.

Se me ocurrió que, con el paso del tiempo, una imagen, cualquier imagen, inevitablemente va perdiendo su claridad y su fuerza, aun su coherencia.¹⁹³

¹⁹⁰ La historia del abuelo en los campos de concentración de Sachsenhausen y Auschwitz, y la historia de su sobrevivencia gracias a un boxeador polaco.

¹⁹¹ HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 102.

¹⁹² *Ibid.*, p. 104.

¹⁹³ ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 42.

La memoria cambia en función de la percepción, del paso del tiempo, y se modifica más o menos según el grado de traumatismo o de importancia que se concede a un recuerdo. La pérdida de claridad es un elemento que se encuentra en otras ocasiones en el texto:

¿Llevaba puesto un anillo de oro blanco? ¿Se lo había visto o me lo estaba imaginado ahora, en el silencio de una furgoneta vacía? ¿Se había casado?¹⁹⁴

Esta última citación no es puramente metaliteraria – la asociamos con los pasajes cuya temática es la memoria –, pero ésta se liga con la inseguridad del narrador en cuanto a su percepción: aparece un quiebre de la memoria frente a su imaginación. El quiebre puede ser una duda o, al contrario, una certeza, es decir la recreación exacta de un recuerdo a partir de un estímulo externo como se observa en el fragmento que sigue:

O al menos todo era exacto al anillo en mi memoria, al anillo como yo lo recordaba o como yo quería recordarlo, en el meñique derecho y pálido y algo combado de mi abuelo.¹⁹⁵

La memoria es también la memoria oficial y sus representaciones, las cuales aparecen como artificiales a través de la mirada del narrador:

[...] que habían construido, en fin una especie de maqueta o de muestra o de parque temático dedicado al sufrimiento humano, y que yo mismo, ahora mismo, parado en el umbral de esa barraca falsa, formaba parte de todo ese teatro.¹⁹⁶

Éste, mientras visita el campo de concentración de Auschwitz, comenta la conmemoración y el turismo ligado a la memoria del Holocausto. Subraya la falsedad, tal vez la hipocresía, de la memoria oficial – que participa en la memoria colectiva – que genera los monumentos y las atracciones conmemorativas.

Después de ese breve desvío sobre la memoria, volvemos a comentarios estrictamente metaliterarios:

Podría decir que éste es un cuento que, como todo cuento, queda inconcluso o que al menos parece quedar inconcluso. Pero decir eso no sólo sería banal sino inexacto. Ese cuento, en efecto, concluye. Aunque esa conclusión se suministre en otro medio, por otro lado. Menos banal y mucho más exacto, creo, sería decir que este cuento inicia en la ciudad colonial de Antigua Guatemala, adonde yo había llegado algo tarde.¹⁹⁷

Este pasaje se refiere a la novela corta, “Epístrofe”, que se narra y a su final que se encuentra en otro medio, un libro entero, *La pirueta*. El autor retoma un esquema del comentario metaliterario que comenta el final de la historia al principio de esa, y lo juzga de “banal”. Al final del pasaje metaliterario, sin embargo, el fruto es el mismo, es decir

¹⁹⁴ HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁹⁵ ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 95.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁹⁷ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 63.

que, pese a que Eduardo Halfon se posiciona con distanciamiento, comenta el final antes de que la historia empiece, y ese comentario le permite hacer una transición fluida hacia el verdadero principio de la novela corta. Por esto el proceso del distanciamiento es irónico y consciente.

A través de fragmentos metaliterarios se vislumbra una elaboración del concepto de ficción como objeto que está en constante evolución, y como una posibilidad de reescribir la historia.

[...] mi abuelo entendía, acaso a nivel intuitivo, que una historia crece, cambia de pie, hace malabares sobre la cuerda floja del tiempo; entendía que una historia es en realidad muchas historias.¹⁹⁸

Me puse a pensar en la remota posibilidad de que fuésemos de la misma familia, y me imaginé una novela entera sobre dos hermanos polacos que creían a toda su familia exterminada, pero que de pronto se encontraban, tras sesenta años sin verse, gracias a dos de sus nietos, un escritor guatemalteco y una hippie israelí, que se habían conocido por accidente en un bar escocés en Antigua Guatemala. [...] le dije que era pediatra y mentiroso profesional.¹⁹⁹

La ficción no es una ilusión entera, es visible cuando un posible resultado es resumido por el narrador, cuya posición de escritor aparece entonces porque lo menciona. Se rompe el cuarto muro para revelar el funcionamiento del proceso de creación a través del uso de la ficción.

c. Conclusión

Después del análisis de los extractos metaliterarios distinguimos tres venas principales: la elaboración de una historia escondida, la reflexión sobre la memoria y el distanciamiento del uso de las técnicas metaliterarias. Dentro de su propia literatura, el autor conceptualiza su producción literaria, o sea, da pistas para descubrir el funcionamiento de su escritura.

Uno de los procesos de esta es el establecimiento de una historia secundaria, tal vez escondida, que el lector tiene que encontrar gracias a las pistas que deja el escritor con los comentarios metaliterarios, e incluso con las partes concerniente al abuelo. En efecto, éstas no son las más presentes en los libros, en realidad se dedica más espacio a la vida del autor. No obstante, percibimos que estos pasajes contienen un secreto: se puede que el abuelo no ha contado nunca la verdad pero alguna vez la ficción se revela más fiel a la realidad, e intentar contarla es equivocarse más que no intentar contarla. Otro mensaje

¹⁹⁸ HALFON Eduardo, *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 94.

¹⁹⁹ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 59.

que encierran estos pasajes es una muestra de una construcción identitaria en función del ámbito familiar.

Insiste en el tema de la memoria a través de diversos procesos. Primero esta se presenta con los comentarios metaliterarios porque describen explícitamente como funciona. También se vislumbra tanto mediante el tema del abuelo y de la experiencia en Auschwitz, como mediante los fragmentos autorreferenciales que abordan los estímulos externos. Finalmente se define en cualidad de reconstrucción: los recuerdos son una reconstitución como lo demuestra el extracto que trata del anillo del abuelo. Éste es una reconstrucción porque no se puede experimentar otra vez un momento ya pasado; el nieto reconstruye el anillo de su abuelo a través de otro parecido. Además considera la memoria colectiva y llega a la observación siguiente: los monumentos y los testimonios de aquel pasado traumático se pueden considerar como un teatro. Por lo tanto se observa un distanciamiento respecto a la historia y a la memoria colectiva.

Se fomenta también una memoria más personal (no es individual puesto que otros supervivientes de la Shoah tienen recuerdos parecidos, pero es personal a la relación que el abuelo entretiene con su nieto), más traumática y narrativa.

Conclusión: los núcleos traumáticos y la implicación personal

Tras el recorrido de las autorreferencias, de las resonancias y de los comentarios metaliterarios, aparecen núcleos traumáticos que vuelven de manera compulsiva, como lo determina Freud cuando define el trauma. Estos núcleos son el tatuaje y su significado, el encuentro con el boxeador polaco, la pérdida de la familia, y la historia del abuelo. También hemos observado otras repeticiones de momentos lambdas: estos no revelan un trauma pero introducen un quiebre en la literatura. Son la consecuencia de la autoficción y de una construcción con autorreferencias. Entonces la repetición es tanto un síntoma como una herramienta.

Los cuentos de Eduardo Halfon han sido escritos como objetos autónomos y tienen sus propios núcleos narrativos y elementos secundarios que configuran cada una de las historias. Lo que se nos sugiere es que algunos de ellos además permiten una lectura más amplia a modo de retablo en la que se pueden detectar vasos comunicantes o marcas hipertextuales que pueden actuar bien como núcleos comunes bien como elementos secundarios que configuran una narración más compleja, aportando una nueva lectura más amplia de la colección, al modo que hemos señalado.²⁰⁰

²⁰⁰ BARCHINO Matías, *Op. cit.*, p. 9.

El autor sobresale en el arte de manejar la forma y el tema porque no es posible considerar uno sin el otro. En efecto, el género de la autoficción permite al autor implicarse imaginativamente y psicológicamente en cuanto a la historia de su abuelo porque trae la ficción y la repetición.

Capítulo 3: La articulación entre el tema y la forma

En este capítulo analizamos la digresión, en calidad de componente de la forma, en relación con el tema. Empezaremos por profundizar en la definición de la digresión que hemos expuesta en el primer capítulo con una presentación de sus características y de sus categorías cuya base es el libro, *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, de María Paz Oliver. Luego sintetizaremos las categorías que se encuentran en cada libro para destacar las tendencias generales que se vinculan con la posmemoria, y daremos un paso más allá en su construcción: consideraremos el nexo que se establece entre la memoria y el trauma, es decir que examinaremos los signos de trauma en los discursos del abuelo y del narrador. En fin, y para cuadrar con el análisis de la construcción del hiperrelato mediante la posmemoria y la digresión, explicaremos como la forma influye la construcción temporal de la obra de Eduardo Halfon.

1. La Digresión

En el primer capítulo hemos definido la digresión, y en el capítulo presente ésta nos sirve para analizar los cuatro libros puesto que se componen en gran parte de “excursiones”. Antes de realizar el análisis, daremos las características y definiremos las diversas categorías posibles que son recopiladas en el libro de María Paz Oliver. A continuación, para cada libro, nombraremos las categorías más presentes, especificaremos la relación de las digresiones entre ellas y con las tramas principales, y para que sus intervenciones sean más visuales, las representaremos gracias a esquemas. Por último, copilaremos las tendencias generales que resaltarán del análisis.

a. Premisos teóricos

a.1. Las características

Si cuestiona la tradición literaria, la digresión hace también colapsar la determinación genérica y la trama, hasta crear una obra arborescente que se asocia a la imagen de una red²⁰¹. En el libro de María Paz Oliver, las obras analizadas muestran cierta indeterminación genérica.

²⁰¹ PAZ OLIVER María, *Op. cit.*, p. 16.

De este modo, el carácter convencional de la categoría de género es cuestionado por la digresión al modificar la cohesión de la trama y al abrirla hacia nuevos contextos, en un proceso que avanza hacia la indeterminación genérica o a lo que Ross Chambers denomina *genre-switching* (1999: 35-40). Criticando la naturaleza de los géneros literarios, la digresión realza la permeabilidad y el dinamismo de la categoría. Así, reformulando las jerarquías (central-periférico, necesario-contingente) y el orden progresivo, la digresión dificulta la interpretación genérica, de manera que esa indeterminación se transforma también en un síntoma de la expansión narrativa.²⁰²

Como la autora especifica en cuanto a la relación entre la digresión y el género, ésta es un instrumento revelador de la expansión narrativa porque dificulta la interpretación del género. La cuestión de éste en relación con la digresión se ha abordado particularmente a través de la cuestión genérica de la autobiografía. Ésta favorece la digresión y la divagación a la hora de recordar la experiencia vivida: la escritura digresiva destaca la dificultad del género para ordenar y comprender la experiencia subjetiva²⁰³. Alexis Grohmann añade que los escritos caracterizados por la digresión infieren un “efecto de verdad” y que son compuestos por una hibridez genérica²⁰⁴.

En fin lo que se consideraba como un defecto de la digresión resulta ser una calidad, la de posibilitar el desarrollo de la ficción. Según Brooks, la apertura de un “espacio dilatorio” constituye un elemento fundamental para el relato. El problema consta de su identificación, de la comprensión del funcionamiento para crear el quiebre, y de definir el límite entre lo contingente y lo necesario. Porque desarrolla la ficción, la digresión es una herramienta que permite mantener el deseo de lectura hasta el fin, hasta su consumación. De hecho, gracias a su potencial para revelar el valor emocional del discurso – porque asume matices en cuanto a la trama –, la digresión aumenta la curiosidad del lector, de tal manera que las derivaciones juegan con sus expectativas: éstas motivan su imaginación.

La digresión es el proceso que retarda el final del relato pero que cuestiona también este concepto. Entonces las diferentes digresiones infieren “un avance gradual hacia un potencial colapso de la trama, pero también una reformulación de la categoría en relación con la lectura²⁰⁵”.

²⁰² PAZ OLIVER María, *Op. cit.*, p. 46.

²⁰³ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 47.

a.2. Las categorías

Podemos clasificar las digresiones en diversos tipos de categorías que no son fijas²⁰⁶. Entre éstas, encontramos la digresión de contención, la proliferativa, la de ruptura, la constitutiva, la inversión, la disolución, y la asociación de ideas. Este punto consiste en un simple listado definiendo las categorías de la digresión.

La digresión de contención²⁰⁷ es una inserción que no provoca ningún tipo de perturbaciones mayores en la lectura o en la trama. El tiempo de la digresión de contención se subordina al del relato principal de manera que la digresión se parece a una pausa en la narración.

Otro tipo de digresión es aquella que crea una trama que prolifera hacia diversos centros transitorios, y que multiplica el potencial de la narrativa. La digresión dispone diversos núcleos que se intercalan en la trama para crear diferentes microhistorias. Estos estimulan la lectura obligando al lector a buscar una jerarquía entre ellos, que se comportan como centros y desde luego dejan de serlo. Se llama la digresión proliferativa.

La digresión de ruptura crea un efecto de quiebre en el desarrollo de la trama y ralentiza el progreso de la historia – al igual que la precedente. Estas digresiones pueden ser comentarios metanarrativos que quiebran tanto la unidad de la historia como la manera de leer los otros pasajes digresivos.

Otro modo de romper el hilo de la narración es el uso de la digresión constitutiva. Ésta determina el acto de narración como una trama en constante expansión donde los diferentes núcleos introducidos se pierden a medida que avanza la historia. Se caracteriza también por afectar la articulación del discurso.

Aquella de inversión empuja la organización de tal manera que lo secundario, o sea la digresión, se vuelve el sujeto principal de la historia. Tiene dos funciones diferentes: por un lado, desplaza el punto central de la trama hacia lo periférico y, por otro lado, mantiene la tensión para que lo que se consideraba como centro al principio quede el centro²⁰⁸.

Cuando las digresiones son incontrolables, tanto que disuelven el poder de la trama, se trata de las digresiones de disolución. Llegan al colapso de la jerarquía de la narrativa

²⁰⁶ PAZ OLIVER María, *Op. cit.*, p. 24.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

de manera que las nociones de centro y de periferia acaban por desaparecer. La ausencia de trama se transforma en el motivo de comprensión de los quiebres de este tipo de narrativa donde las digresiones sobreabundan²⁰⁹.

Luego la digresión puede también desarrollarse según el fenómeno de la asociación de ideas. Se clasifica en tres tipos de asociaciones: espacial, causal y temporal. En el primer caso, hay una pausa descriptiva que mueve el foco de la acción hacia el ámbito espacial. En el segundo caso, la digresión justifica elementos necesarios al desarrollo de la historia. Por fin, en el último caso, se trata de una asociación genealógica sobre los hechos narrados²¹⁰.

En definitiva la digresión es un recurso que tiene la capacidad de problematizar la construcción de un discurso²¹¹. Además de la articulación lógica, cuestiona la temporalidad, la relación entre la realidad y la ficción, y destaca la presencia del narrador²¹².

b. Categorización y análisis

Intentamos, gracias a una lectura acompañada de una tabla y a las definiciones de María Octavio Paz, determinar las diversas digresiones que componen los libros. Cada obra tiene una tabla²¹³ organizada con los tipos de digresiones, las páginas y un fragmento de esas. Para cada obra destacamos las tendencias generales en cuanto a las digresiones.

Para ilustrar la intervención de las digresiones en las diversas historias, empleamos esquemas sencillos. Cada historia, es decir cada cuento²¹⁴ y cada capítulo²¹⁵, es representada por un rectángulo azul claro. Los pasajes digresivos son simbolizados por rectángulos verticales de varios colores. Usamos el gris para las digresiones sobre la ficción y su papel, que pueden ser comentarios metanarrativos o metaliterarios, el amarillo para las digresiones que conciernen, de manera amplia, al abuelo judío polaco, y el azul oscuro para digresiones generales, que son comentarios o reflexiones del narrador. Otra categoría temática de las digresiones se compone también de comentarios pero sobre la narración, es decir que son comentarios que profundizan en un punto de la

²⁰⁹ PAZ OLIVER María, *Op. cit.*, pp. 26-27.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

²¹² *Ibid.*, p. 42.

²¹³ En anexo.

²¹⁴ En los casos de *El boxeador polaco*, de *Mañana nunca lo hablamos* y de *Signor Hoffman*.

²¹⁵ En el caso de *Monasterio*.

historia o lo comentan. Ésta es en naranja en la leyenda. El verde corresponde a las digresiones que son recuerdos de la infancia. No hemos establecido una escala, por esto los tamaños no son representativos de la importancia de las digresiones. Las relaciones entre éstas que se repiten o que tienen elementos comunes son representadas por flechas.

b.1. El boxeador polaco

En el *Boxeador polaco* la mayoría de las digresiones, cuando éstas se consideran en función del cuento y no en el conjunto que forman en el libro, pertenece a la categoría de las digresiones de contención: no se relacionan directamente con la acción que se narra y son momentos de pausa en la narración. Sin embargo cuando nos acercamos a los temas de esas digresiones notamos que aparecen ciertos leitmotivos que atraviesan la narrativa y se refieren al abuelo, a la ficción –por ejemplo, cómo se define y para qué sirve – y a comentarios específicos o más generales en cuanto a lo que ocurre en los relatos.

En el caso de este libro las digresiones son de inversión: dos novelas enteras, una narra la historia y otra reflexiona sobre esta narración, así como una parte de las digresiones se dedican al tema del abuelo (sea recuerdos sobre él, sea sobre su historia) y de su tatuaje. Entonces, visto la importancia dada a estos elementos, parece que la narrativa se transforma en un pretexto para tratar del trauma causado por la Segunda Guerra Mundial de la que deriva un cuestionamiento perpetuo de la identidad.

Las digresiones sobre la ficción y los comentarios, concerniente a lo que ocurre en el momento de su intervención, se asemejan a las digresiones de ruptura. Quiebran, de hecho, la lectura y el desarrollo de los relatos porque rompen las tensiones creadas en la narración comentándola.

Se debe agregar que las categorías de las digresiones son compatibles con los temas abordados. En efecto, la historia del abuelo y del boxeador polaco es la más importante visto que el cuento “El boxeador polaco” es al origen el título del libro. Por esto suponemos que tiene un lugar particular en el conjunto de los cuentos, sobre todo que ese tema tiende a posicionarse como centro. Esta inversión entra en interacción con la ficción gracias a digresiones de ruptura para revelar la relación que entretienen la realidad y la literatura.

Como especificado anteriormente, ciertos leitmotivos – aquello del abuelo siendo el más importante – aparecen. Algunas repeticiones²¹⁶ se manifiestan también en las digresiones reforzando la visibilidad y la comprensión de esas a fuera del contexto de las novelas cortas: el libro tiene que leerse en su conjunto. Juntamos las repeticiones gracias a las flechas. Así la digresión sobre el abuelo en “Fumata blanca” se refiere a los cinco dígitos, elemento fundamental, del cuento “El boxeador polaco”: las digresiones que abren y cierran esta novela corta tratan de los números del tatuaje del abuelo. La segunda y primera digresiones respectivas del tercer y cuarto cuentos conciernen al momento que se describe en la penúltima novela corta del libro. En el primer caso se “resumen” elementos del contexto de la revelación (del pasado del abuelo como preso en los campos de concentración), en el segundo se cita el elemento clave de la revelación (el boxeador polaco).

Otro elemento interesante en *El boxeador polaco* es que la última novela corta alude, ella también, al cuento clave del libro pero con otra perspectiva. “El discurso de Póvoa” cuestiona la manera de llevar la realidad a la literatura, y como la ficción, como lo demuestran los relatos del abuelo, interactúa con la comprensión de la realidad. En esta novela corta, partiendo de una invitación a un coloquio, el narrador describe cómo consigue llevar la realidad a la literatura – al hacerlo resume la historia que precede. Entonces, como lo hemos destacado en el capítulo precedente, esa historia es una parte de otro cuento. Por esto, relacionamos ese relato de manera diversa con “El boxeador polaco”.

Merece la pena subrayar en cuanto a “El discurso de Póvoa” (enteramente metanarrativo) que se relaciona con el primer cuento, “Lejano” (que trata también de literatura). Esto crea un círculo y destaca el mensaje “secundario” del libro. Las digresiones dan las claves de interpretación del libro puesto que tratan de la ficción, de la realidad y de su relación. Pero el uso de las digresiones introduce un quiebre en la búsqueda del relato secreto puesto que revela explícitamente los mecanismos y las claves.

Queremos hacer hincapié en el cambio de tipo de digresión entre esos dos cuentos: en el primero, las digresiones sobre la ficción son de ruptura (intervienen en la narración), y en el último son de inversión (quieren ser el centro). Pensamos que es posible que esto se relacione con la evolución del libro. Entre el principio y el fin, una afirmación se

²¹⁶ Cf. 1. Las autorreferencias y las resonancias (Capítulo II).

transforma en una confirmación. De hecho, en el primero, el narrador dice que toda historia esconde otra en el contexto de su clase, y en el último, expone su idea en cuanto al tema “la literatura rasga la realidad” para una conferencia. Dicho de otra manera, las digresiones de ruptura se manifiestan cuando se alude a la teoría sobre la ficción, y, al cierre del libro, se encuentran las de inversión puesto que el tema de esas es la solución del cuento: el autor ejemplifica la solución con su abuelo y su experiencia en cuanto a la literatura, pero son el principio y el final que importan en este cuento. Al final del libro, el autor ha hecho un recorrido de la ficción y ha puesto en práctica la aserción enunciada al principio.

En cuanto a las digresiones sobre la ficción, también las juntamos con flechas, pero no se trata de repeticiones puras, son más bien testimonios de una concepción coherente que el narrador revela a lo largo del libro. La primera digresión, en “Lejano”, define la ficción como una ilusión o una mentira. La segunda, que no hemos agrupada con las otras, se centra en el ser poeta o narrador, entonces no se acerca directamente al concepto de ficción. Además de ser una ilusión o una mentira, la ficción es una posibilidad de la biografía – el proceso de la autoficción aparece en este caso –, como lo demuestra la digresión de “Fumata blanca”. La última novela corta del libro alude a la relación entre la realidad y la literatura; el cuento entero se vincula con las digresiones, y además en éste hay dos digresiones sobre el papel de la ficción.

Tras la visión de las digresiones y de sus imbricaciones temáticas observamos cómo se tejan las historias entre ellas para crear un conjunto que supera los límites de los cuentos y cómo la forma, la digresión, y el fondo (los temas) se unen.

Leyenda:

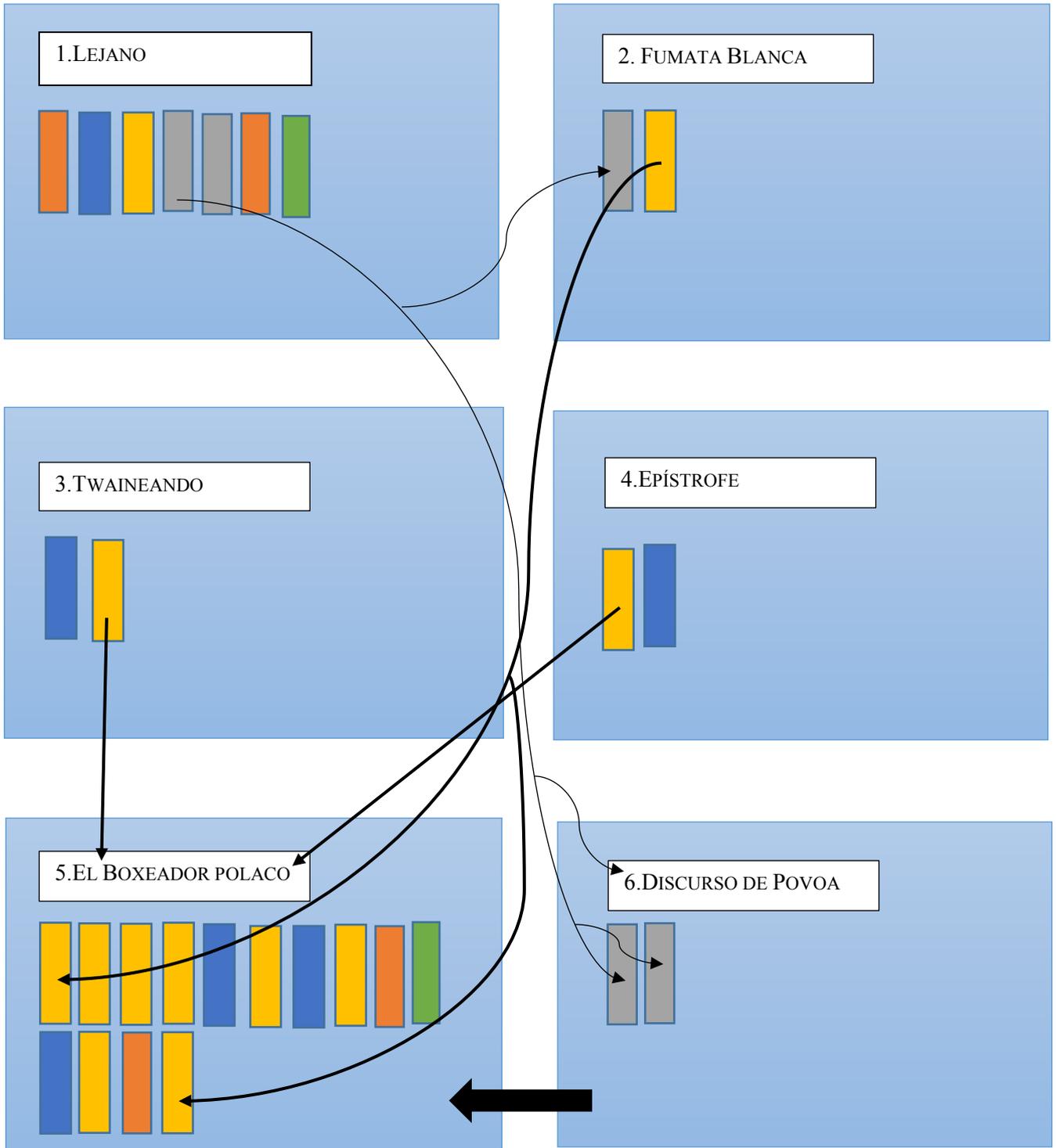
Digresión ficción

Digresión abuelo

Recuerdo (de la infancia)

Comentario general

Comentario sobre la narración



b.2. Mañana nunca lo hablamos

En este libro las digresiones que posibilitan el establecimiento de un nexo entre las novelas cortas, además del tema de la infancia en Guatemala, son aquellas que tratan del conflicto armado, el murmullo de fondo del libro.

Éste no cabe en los mismos esquemas que los otros a causa de varias razones. La primera es que la acción se ubica en otro tiempo, durante la infancia. Luego, el viaje no tiene un sitio importante en los relatos, o mejor dicho, todavía no tiene uno: se dibujan las primicias del primer viaje importante en la vida del narrador: su mudanza a los Estados Unidos a causa de los conflictos armados. La tercera razón, que deriva de la primera, es que no se hace referencias al abuelo polaco y a su pasado en Auschwitz²¹⁷, tampoco se menciona a sus cinco dígitos. Emitimos la hipótesis según la cual esta ausencia coincide con el periodo relatado, es decir que durante su infancia todavía no conocía la verdad en cuanto al tatuaje, y aún creía en las historias.

Sin embargo, aparecen similitudes en cuanto a la relación que entretienen las digresiones con el trauma, precisamos que no es tan obvio que para las digresiones posmemoriales. El periodo es, de hecho, el objeto de digresiones que justifican las tensiones perceptibles en los relatos. Podemos, además, establecer un paralelismo entre los recuerdos concernientes a la memoria de las generaciones precedentes – que se describen en el concepto de la posmemoria – y la percepción del contexto del conflicto armado por el niño. Hay un cierto distanciamiento en cuanto a ese (como a través de la mirada de un niño sobreprotegido) y se relata de la misma manera que la Segunda Guerra Mundial, es decir a través de fragmentos y de digresiones. Asimismo, se dedica una novela corta entera al conflicto porque entrena la mudanza (en “Mañana Nunca lo hablamos”). De la misma manera en *El boxeador polaco*, a lo largo de los cuentos, aparecen referencias al abuelo polaco a través de digresiones hasta el punto culminante, en la novela corta epónima del libro, que se dedica enteramente al pasado del abuelo.

Se narra con distanciamiento pero no aparecen pasajes sobre el papel de la ficción, y tampoco se refiere a la realidad en relación con la ficción. Solo aparece una duda por parte del narrador en lo que atañe a la historia de la casa de sus abuelos²¹⁸, el palacio que

²¹⁷ Se menciona un objeto que alude al pasado en Auschwitz, el anillo, pero solo se cita sin relacionarlo explícitamente a su origen.

²¹⁸ « No sé si esa historia es cierta. Probablemente no, o no tanto. Pero poco importa. » (HALFON Eduardo, « El último café turco », in *Mañana nunca lo hablamos*, *Op. cit.*, p. 81).

aparece en “El último café turco”. Eso significa que el distanciamiento no se basa en comentarios metaliterarios. Pensamos que eso tiene que ver con el abuelo. En efecto, éste contaba siempre historias sobre la realidad, y jugaba siempre con la ficción para que su pasado sea comprensible, es decir para que el espíritu humano pueda digerir las informaciones transmitidas.

El paralelismo se instaura entre las digresiones sobre el abuelo y aquellas sobre el conflicto. Comparamos también una digresión sobre el rapto del abuelo y la manifestación de los relatos relativos a la Segunda Guerra Mundial. Esa digresión es de asociación de ideas temporal y se encuentra en el cuento “La señora del gabán rojo”; el narrador relata algunos elementos sueltos que recuerda de lo que percibió durante su niñez. El distanciamiento y estos elementos se asemejan a la percepción posmemorial que tiene una generación sobre la vida de las precedentes.

Otra analogía es que el libro lleva el título del cuento clave del libro en el caso del *boxeador polaco* como en el de *Mañana nunca lo hablamos*. Ambas novelas cortas se sitúan al final del libro, ambas son epónimas del libro, y ambas llevan una conclusión al libro. En el primer caso, “El boxeador polaco” es el momento de la revelación del secreto de los cinco dígitos; es el centro de todas las digresiones posmemoriales. En cuanto al segundo caso, es el cuento donde las tensiones debidas a los guerrilleros son más perceptibles (se abordan directamente a través de descripciones del espacio, y a través de la lectura del periódico). Éste es un momento clave porque se sitúa al cruce entre la infancia en Guatemala y los principios de la adolescencia en los Estados Unidos, donde el autor pierde su español. Pero sobre todo, si prestamos atención al título en sí, “Mañana nunca lo hablamos” – últimas palabras del cuento y del libro –, se entiende mejor el mecanismo de la “transmisión” de un trauma a un niño (volveremos sobre la transmisión del trauma a la luz de la transgeneracionalidad en durante el análisis de los signos de trauma en el narrador²¹⁹). Los padres remiten al día siguiente las explicaciones, pero nunca realmente explican los motivos de sus acciones. Los niños, sin embargo, perciben los elementos “anómalos” mediante el comportamiento de sus padres como lo demuestra estos pasajes: “Ya tenía suficientes años para saber que mi mamá no siempre decía la verdad²²⁰” y “Entendí que querían sacarme de allí un rato, que mi papá y mi abuelo se

²¹⁹ Cf. 2.b.2. ... o transmisión del trauma (Capítulo III).

²²⁰ HALFON EDUARDO, « Mañana nunca lo hablamos », in *Mañana nunca lo hablamos*, *Op. cit.*, p. 127.

estaban peleando por algo, que querían hablar cosas de adultos entre ellos²²¹». La frase precedente es un comentario del narrador después que se le ha propuesto ir a comer un helado. Entonces el narrador entiende las intenciones de los padres, sin realmente discernir los motivos de los actos o de las palabras. Pues sabe que hay algo problemático pero no lo descifra todo, así se crea la memoria sobre eventos relativamente traumáticos (es decir importante) de la infancia en el caso del narrador.

²²¹ HALFON EDUARDO, « Mañana nunca lo hablamos », in *Mañana nunca lo hablamos*, *Op. cit.*, p. 128.

Digresión abuelo

Recuerdos (de la infancia)

Leyenda:

Digresión ficción

Comentario general

Comentario sobre la narración

1. El baile de la Marea



2. Polvo



3. El poder de la euforia



4. Muerte de un cácher



5. Quieto a la orilla ...



6. La señora del ...



7. El último café turco



8. Mujeres buenas ...



9. Corazón, no moleste



10. Mañana nunca lo ...



b.3. Monasterio

Las digresiones en este libro proliferan y no se articulan del mismo modo que dentro de los otros. Esta diferencia puede explicarse porque la división no se hace en novelas cortas pero en capítulos. Sin embargo, como lo dice el autor mismo, todos sus libros son recopilaciones de cuentos²²². Entonces las digresiones, que son de ruptura (insertan nuevos relatos) y que componen capítulos enteros, se parecen a novelas cortas por la importancia que toman en el libro. Como se podrá ver en el esquema, lo representamos por un cambio de color de los compartimientos que simbolizan los capítulos. Por tanto hacemos la analogía entre las digresiones y los cuentos: los capítulos dos y tres son digresiones enteras en las que se ubican otras digresiones.

A título recordatorio, resumimos la acción de cada capítulo. En el primer capítulo, el narrador plantea su viaje a Tel Aviv para asistir a la boda de su hermana. El segundo capítulo es una digresión que alude al primer encuentro con Tamara – la cual ha sido abordada por el narrador en el aeropuerto justo después de su llegada a Israel. Después se desplaza la narración a otro momento y a otro lugar: el día de muerte del abuelo polaco. Por fin, el último capítulo vuelve a Tel Aviv pero la acción se centra en Tamara y en la cuestión del judaísmo, y no tanto en la boda de la hermana bien que estos dos últimos temas sean relacionados en el fondo.

Ambos capítulos pueden justificarse gracias a la asociación de ideas: el segundo trata del primer encuentro con un personaje que interviene en el “relato principal”, el tercero se refiere a la muerte del abuelo polaco, y entonces a otros ritos judíos, que se “critican” en la acción principal, es decir que el narrador juzga la boda ortodoxa de su hermana pequeña. Si ambos capítulos digresivos se justifican gracias a la asociación de ideas, el primero y el último se componen también mayoritariamente de digresiones de este tipo. Suponemos que *Monasterio* es un libro significativo de los mecanismos del inconsciente, y entonces de la asociación de ideas, que justifica el avance de la narración.

Mientras este libro se presenta como una novela formada de capítulos, su estructura se asemeja a la de los tres otros. Considerando ambos capítulos del centro como digresiones de asociación de ideas, y porque el último capítulo, bien que se ubica en Tel Aviv, no se centra más en la acción del principio, nos enfrentamos a cuatro novelas cortas.

²²² Entrevista de Eduardo Halfón realizada por la librairie mollat el 28 de abril 2015, circa 3 minutos, <https://www.youtube.com/watch?v=1Aa9C0qMGBI> (consulta 11/06/2018).

No obstante el hilo rojo del libro es el judaísmo (y todos los elementos que se le asocian) que permite la presentación del libro como novela mediante la presencia de la asociación de ideas. En suma, *Monasterio* es “al paroxismo” de la confusión genérica entre la novela y el cuento (o novela corta) gracias al uso de la digresión.

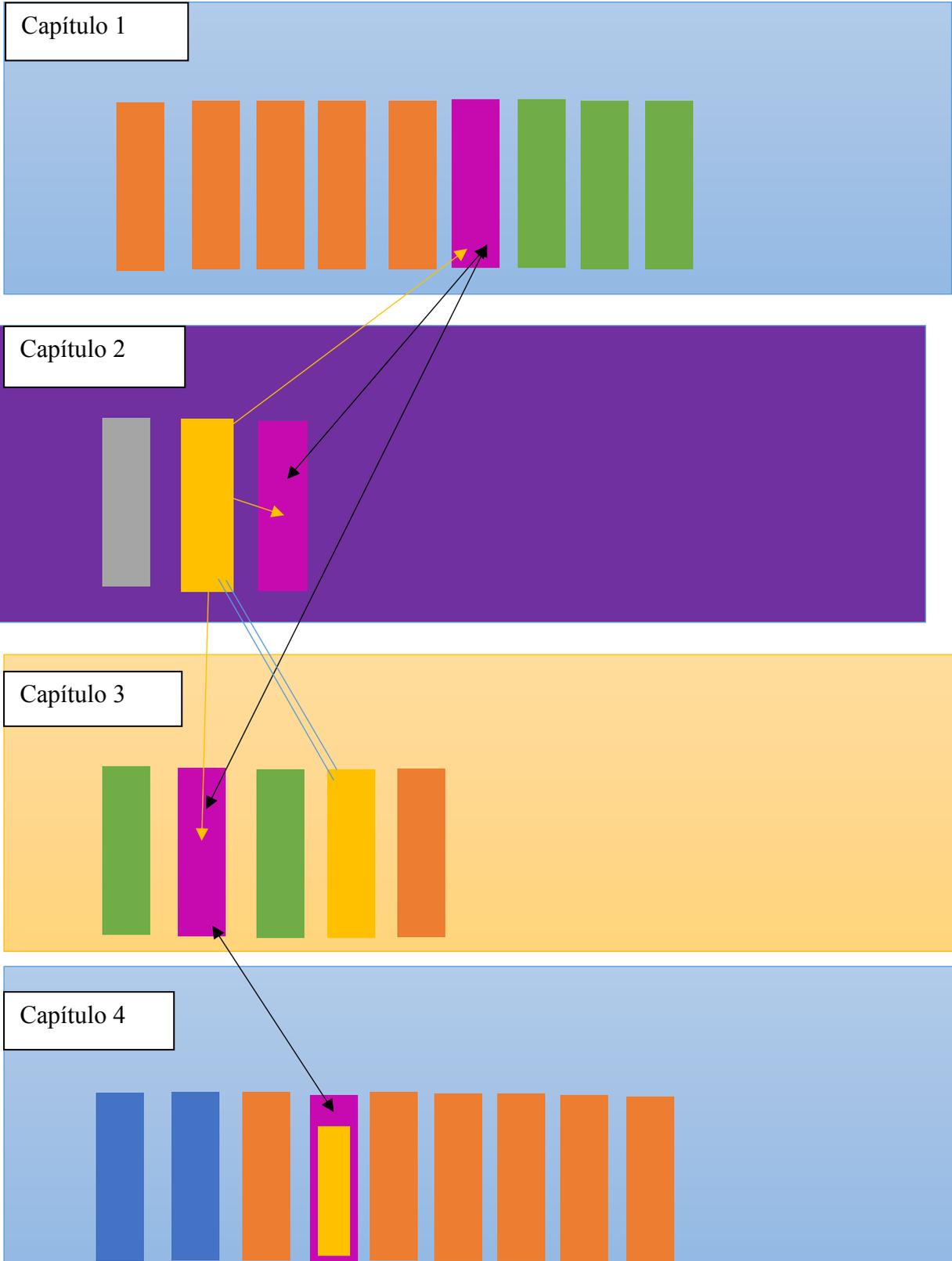
Sin embargo, además de la asociación de ideas, también se usan las digresiones de contención, que no hacen avanzar la trama, pero que comentan la narración. En *Monasterio* las digresiones que tienen un lugar importante son de ruptura, incluso de inversión. De hecho, se desarrollan diversos núcleos narrativos que tienden a volverse más importante que el asunto principal. Pero son digresiones intermitentes porque están interrumpidas por otras digresiones. Además el asunto del principio, el judaísmo, es subyacente al desarrollo de cualquier digresión.

Observamos temas recurrentes en las digresiones. Primero hay el abuelo polaco y Auschwitz (y sobre todo, se cuestiona mucho la identidad y el hecho de esconderla para sobrevivir, como es, por ejemplo, el caso de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial). Otra temática es presente: el viaje a Polonia, que se relaciona con el abuelo polaco puesto que es una especie de peregrinaje. Luego, en los comentarios sobre la narración, se alude a menudo a muros, al odio hacia los otros y al pasado de miembros de su familia bajo las implicaciones y las consecuencias que pudo tener la religión. Por último la música tiene un lugar bastante importante en el libro y aparece sobre todo en las digresiones.

En este libro, como en *El boxeador polaco*, los capítulos se conectan a través de digresiones sobre el abuelo polaco y de otras sobre el viaje del narrador a Polonia. Las del viaje son en fucsia en el esquema y ligadas por flechas; cada digresión narra un episodio del viaje, es decir que no son los mismos pasajes que vuelven cada vez, aunque haya elementos recurrentes que permiten determinar que se trata del viaje a Polonia (el gabán color rosa, y principios de frases como “en otro viaje, a otra ciudad...”). Puesto que se intercalan en el relato y porque introducen otro relato dentro de la historia de base, de tal manera que ralentiza su avance, son de ruptura. Estas digresiones se asocian con algunas de las digresiones sobre el abuelo: las del segundo y del tercer capítulo, ligadas por dos líneas azules, cuentan su reacción frente al deseo de su nieto de viajar a Polonia y como ese le entrega la dirección de su casa de Lodz al final de su vida, como un legado. La última digresión sobre el abuelo relata también esta reacción pero la citamos aparte

para subrayar el hecho de que se sitúa dentro de otra digresión sobre el viaje a Polonia: se pone de relieve el enlace entre ambos momentos. Igualmente la mencionamos aparte porque en esa se refiere al día cuando fue capturado el abuelo para ir a los campos de concentraciones, y, en el fragmento que compone la digresión sobre el viaje, se menciona el medio de transporte que elige el narrador para ir a visitar Auschwitz: un tren.

Leyenda:



b.4. Signor Hoffman

Éste es un libro de viajes. En efecto, la acción de cada novela corta se ubica en un lugar diferente. Empieza en Italia, luego la acción se ubica en Guatemala (dos cuentos), en Belice, en los Estados Unidos, y, en fin, la última historia del libro ocurre en Polonia. Las relaciones entre las diversas digresiones no son tan obvias como por el libro precedente. Además sería la síntesis o la conclusión de los otros libros, por el orden de publicación, pero también por los asuntos abordados en las digresiones que aluden globalmente a todo lo que se ha contado anteriormente. Asimismo se narra el viaje, o bien el peregrinaje, a Polonia, a Lodz, el lugar donde fue capturado el abuelo polaco.

En cuanto a las categorías de las digresiones, en “Signor Hoffman”, estas son de contención, de ruptura y de asociación de ideas, y se reparten de manera más o menos equivalente. En “Bambú”, hay dos digresiones de contención y una de asociación de ideas. En el cuento “Han vuelto los aves” se encuentran más digresiones: tres de contención así como cinco de asociación de ideas. Hallamos, otra vez, una digresión de ruptura en la novela corta “Arena blanca, piedra negra”, pero no es el único tipo de digresión que hay, también se encuentran las de contención y de asociación de ideas. En “Sobrevivir los domingos” y en el último cuento son mayoritariamente digresiones de asociación de ideas. De manera global, son éstas que abundan. De hecho, las digresiones son herramientas para ampliar, explicar, derivar sobre un tema que sea relacionado con la narración. Es decir que las digresiones son raramente a fuera de lugar; se asocian con el tema principal.

En la primera novela corta el narrador está presentado como Hoffman, pero éste aclara que se trata de un error. Eduardo Halfon viaja a Italia para visitar los campos de concentración y presentar su libro; las digresiones tratan, entre otros, de soldados que fueron capturados en los campos, de salvarse la vida y de Hiroshima. Hay otros temas pero estos son los más pertinentes.

La segunda es un retrato bastante negativo de Guatemala y esto se refleja en las digresiones ya que abordan el hecho de apartarse del mundo o de ser apartado de éste por motivo de inadaptación. En cambio, la tercera, “Han vuelto los aves”, es un retrato positivo de Guatemala. Por tanto, las digresiones se refieren al contexto histórico y a cómo cambiaron las cosas.

En “Arena blanca, piedra negra”, el narrador está de viaje a Belice. Se trata de las relaciones entre los diversos países latinoamericanos en este cuento. Pero la digresión más importante, de ruptura, concierne a su abuelo polaco y más precisamente al anillo que provoca una reminiscencia de la infancia. Otro elemento provoca una reminiscencia: el mapa de Guatemala sin Belice. Es interesante señalar que la primera digresión de esta novela corta compara la vida a un viaje puesto que toda la narrativa autoficcional aborda el tema del viaje y de la mudanza.

La quinta es la consecuencia de la correspondencia epistolar entre el narrador y Milán Rakić. Entonces se relaciona con el cuento “Epístrofe”, pero solo por el motivo. Se describe el encuentro con una amiga de Marjorie Eliot, se narra la historia de un club de jazz, y se detalla el lugar donde vive Marjorie.

El último cuento, el viaje a Polonia, es la “conclusión” del ciclo posmemorial que forman las cuatro novelas *El boxeador polaco*, *Mañana nunca lo hablamos*, *Monasterio* y *Signor Hoffman*²²³. Algunos de los comentarios sobre la narración, en esta última novela corta, se refieren a la historia de la familia del narrador. Esto se relaciona con su búsqueda de identidad y, por lo tanto, esos comentarios coinciden con el asunto de la novela corta.

En este libro las digresiones no se articulan como en *El boxeador polaco* y en *Monasterio*, es decir que no se entrelazan y no cruzan las fronteras entre los cuentos. Excepto en un caso, la segunda digresión de “Sobre vivir los domingos” alude al último cuento de manera indirecta:

Pensé en decirle que estaba allí, de paso, para recibir una plata Guggenheim – que Dios los bendiga, escribió Vonnegut o el narrador de Vonnegut –, con la cual luego, si lograba vencer mis miedos y demonios, viajaría a Polonia, a Lodz, al pueblo de mi abuelo.

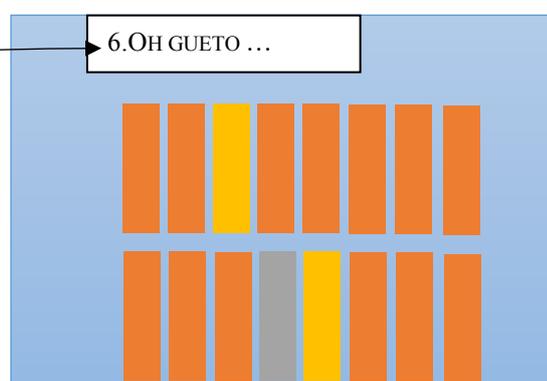
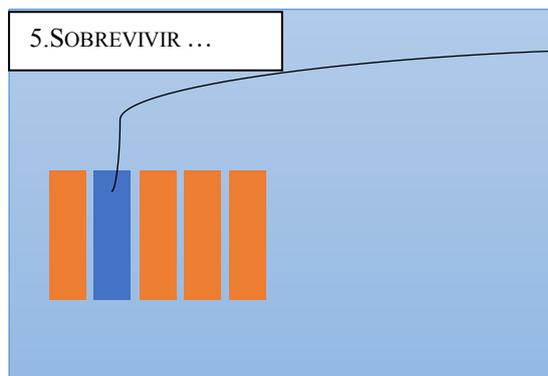
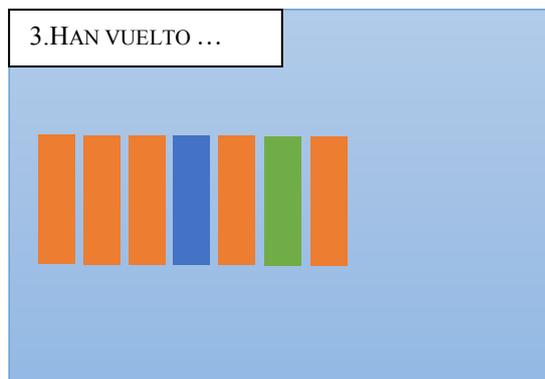
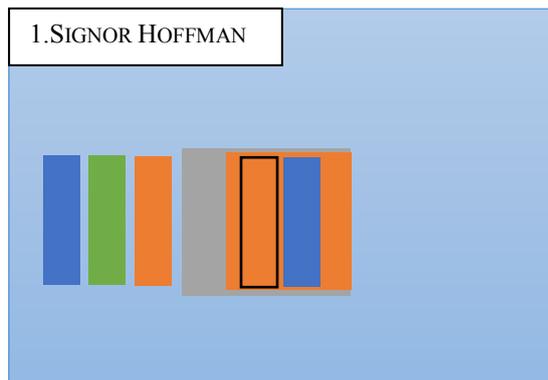
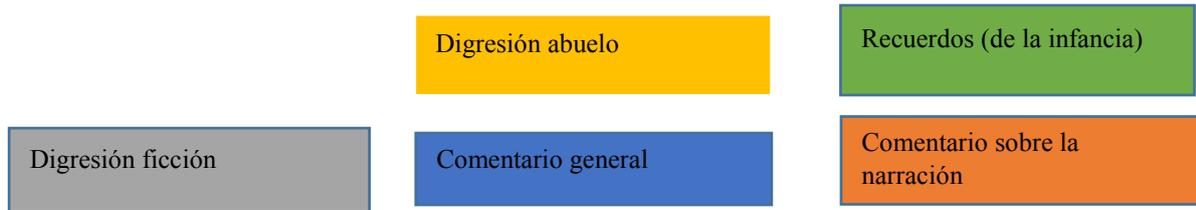
El viaje del narrador a Polonia es posible gracias al dinero de Guggenheim, pero también tiene que vencer sus miedos y demonios realizarlo. Entonces, la última novela corta significa que lo consiguió.

Merece especial atención el destacar que la búsqueda de identidad es el tema central del libro. De hecho, en éste el narrador viaja a su país de origen, Guatemala (y Belice), al país donde vivió la mayoría de su vida, los Estados Unidos, y al lugar que representa el

²²³ *La pirueta* hace también parte del ciclo en el sentido que se trata de una búsqueda de la identidad y que los mismos mecanismos y trucos se encuentran en la narración.

origen del trauma de su abuelo polaco – el lugar al origen de todas las historias que se le ha contado sobre su pasado – es decir a Auschwitz y a Lodz.

Leyenda:



c. Tendencias generales

En las digresiones de las obras destacan tendencias temáticas y formales (sobre las cuales volveremos a la luz de la repetición cuando se aborde el trauma y la memoria²²⁴). El recorrido efectuado nos permite vislumbrar aquellas que construyen el ciclo posmemorial. Empezaremos por presentar las tendencias temáticas: la desubicación, el cuestionamiento de la ficción y el pasado del abuelo.

Uno de los leitmotivos que se destaca en todas las obras es la desubicación. El narrador, en efecto, nunca se sintió en su lugar en cualquier sitio donde ha vivido²²⁵. Esta característica se traduce gracias a diversos elementos: el distanciamiento en cuanto a lo narrado; los viajes (entre los cuales él a Polonia, en forma de peregrinaje); el tratamiento de la religión; y el tratamiento de la tradición – el contraste entre el tema de la comida y el tema de la lengua.

El distanciamiento se encuentra en todas las obras, de manera diversa y en relación con otros temas. Una de sus manifestaciones es el uso de las digresiones que comentan la narración (parten de elementos que componen la acción), otra de esas apariciones es el empleo de comentarios metaliterarios. La primera, la digresión que comenta la narración, es una derivación de la trama central para centrarse en otra parte “menor”, por ejemplo:

Mientras fumaba, traté de recordar la historia de ese pedazo de muro tan solemne y tan bíblico, de ese último vestigio del templo de los judíos, de mis antepasados. Sólo pude recordar la canción de The Cure. Levantándome, aún tarareando el tema de la flauta de Robert Smith, machaqué mi cigarro sobre la grada arcilla, y bajé.²²⁶

Pensando en mi abuela materna. Hija de padres sirios, quienes huyeron de Alepo y llegaron a América y, debido a una vida itinerante y llena de naipes [...] Como si fuese un jeque poderoso, engarbado, enjoyado, fumando su narguile de oro.²²⁷

Pensando en mi abuelo paterno. De Líbano. Él y sus siete hermanos y hermanas habían huido de Beirut a principios del siglo XX [...] Allí abrió una tienda en el Portal del Comercio. Allí se hizo construir un palacio.²²⁸

Pensando en mi abuela paterna. Nacida en Alejandría, Egipto. Con sus padres y hermanas, zarpó de Egipto cuando tenía siete años. [...] Y allí quedaron. En Guatemala. Por accidente.²²⁹

Consideramos que entra en la categoría de la distanciaci3n porque estos momentos se encuentran en las digresiones: lo que se narra en estos pasajes no se relaciona de manera

²²⁴ Cf. 2.b. *Signos de trauma en el relato del narrador* (Capítulo III).

²²⁵ Entrevista de Eduardo Halfon realizada por Jordi Batallé el 7 de diciembre 2015, circa 5 minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=VUBPziaUWH4> (consulta 11/06/2018).

²²⁶ HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 31.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

²²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²²⁹ *Ibid.*

directa con la trama central, pero tampoco son “gratuitos”. Tienen un ligado con temas recurrentes de la obra, por ejemplo el origen (la genealogía) de la familia o la religión como se puede observar en los extractos.

Los pasajes sobre las “trayectorias” de los abuelos intervienen en la trama después de que el narrador haya tomado un taxi cuyo conductor, racista, quiere matar a todos los árabes. Ese, entonces, piensa en el hecho de que es tres cuartos árabe, y poco después en la narración intervienen estas digresiones sobre sus antepasados.

En cuanto a los pasajes sobre la religión se relacionan con la historia de la boda ortodoxa de la hermana del narrador; además observamos que éste se distancia del judaísmo: no se acuerda de la historia del Muro de los Lamentos y hace intervenir una canción de “The Cure”, elemento de cultura popular, para tratar de cultura bíblica. Esto sería la muestra de un distanciamiento mediante la aparición de una falta de diferenciación entre diferentes niveles de cultura, es decir que se introducen elementos característicos del posboom, en este caso la música rock, para neutralizar la referencia a la religión y a su historia. Otro ejemplo de ese mecanismo es una mención del McDonald’s al lado de una sinagoga. En definitiva, cuando se menciona una representación de la ley o del poder religioso, estos se ponen en cuestión porque son compensados por elementos “informales”.

Los comentarios metaliterarios, la segunda manifestación del distanciamiento, son rupturas en la narración para comentarla: el narrador crea un quiebre que integra una reflexión sobre el acto de la narración y sobre lo que se está narrando. El distanciamiento aparece también porque el narrador vuelve sobre los hechos para explicarlos o para explicar la razón de su comportamiento:

Cuando me contactaron para invitarme, meses atrás, yo ni siquiera sabía de la existencia de campos de concentración en Italia. [...]Y no me dijeron más. Y yo acepté la invitación, en resumen, porque fui demasiado cobarde para decirles que no.

La vuelta reflexiva rompe el hilo de la trama pero refuerza la distancia que se crea entre el narrador y lo que cuenta.

Hemos nombrado el viaje como elemento de desubicación. Ese aparece de manera directa en la primera digresión de “Arena blanca, piedra negra”:

Pensé en decirle que todos nuestros viajes son en realidad un solo viaje, con múltiples paradas y escalas. Pensé en decirle que todo viaje, cualquier viaje, no es lineal, ni circular, ni concluye jamás. Pensé en decirle que todo viaje es un despropósito. Pero no dije nada.²³⁰

El viaje refleja la desubicación porque el narrador está a menudo en movimiento, en busca de algo que sería su origen o su identidad – por ejemplo el viaje a Polonia –, que traduce en parte el hecho de que no se siente en su lugar en cualquier sitio que visita. El fragmento elegido representa esto: la vida es un viaje, una busca continua que nunca acaba, y que tal vez no tiene sentido. En suma, la vida del narrador es un viaje, o sea una desubicación perpetuar.

La religión es también una causa de su sentimiento de desubicación²³¹. Este se transcribe en la narrativa gracias al tratamiento que el narrador hace de ese tema. En *Monasterio*, algunos pasajes sobre el día de muerte del abuelo polaco son pretextos para abordar tradiciones en cuanto al judaísmo que parecen “extranjeras” al protagonista:

Era sábado. Había muerto esa madrugada de sábado, mientras él y mi abuela dormían. Prohibido, hasta el crepúsculo, hasta el final del día, tocar ni mover ese pequeño bulto sobre la cama que unas horas antes había sido mi abuelo.²³²

Frente a mi abuela había un señor calvo, gordo, de barba pelirroja y desgreñada, trajeado de negro y con una camisa color crema. Estaba sentado en una silla que evidentemente no pertenecía a allí, al dormitorio de mis abuelos, y que a lo mejor alguien había entrado esa misma mañana. El señor se ajustó la gorrita y me saludó [...] Debe ponerse esto, me dijo el señor, un tanto brusco, entregándome una gorrita blanca. Por respeto, dijo, y yo me quedé mirando la gorrita blanca en mi mano. Kipá, en hebreo. Yarmulke, en yidish (*sic*). ¿Por respeto a quién?, pensé en preguntarle. Sólo me la puse.²³³

Esas tradiciones son “extranjeras” debido a que no parecen importantes para el narrador, tampoco este último parece adherirse a estas o creer en estas. En el extracto elegido, se nombran elementos esenciales: sábado, el rabino y la gorrita, pero no están mencionados mediante una apelación religiosa – en un principio – sino “neutral”. Este fragmento demuestra que no ha integrado la religión porque pone en cuestión sus “ritos” (el hecho de ponerse la gorrita en marca de respeto) aunque los siga.

Este comportamiento, la voluntad de contestar la cual fracasa para el someterse a lo que ocurre o al silencio, se repite en diversos momentos. Es significativo de una contradicción, aparte de ser un distanciamiento, inherente a la narración de Eduardo Halfon. Más específicamente, es una tensión presente en toda su narrativa y que depende

²³⁰ HALFON Eduardo, « Arena blanca, piedra negra », in *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, pp. 75-76.

²³¹ Entrevista de Eduardo Halfon realizada por Jordi Batallé el 7 de diciembre 2015, circa 5ª minuta, <https://www.youtube.com/watch?v=VUBPziaUWH4> (consulta 11/06/2018).

²³² HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 69.

²³³ *Ibid.*, pp. 70-71.

de la búsqueda de la identidad. Efectivamente el autor cuestiona sus raíces para saber hasta qué punto su historia es relacionada con la de sus ancestros, y hasta qué punto tiene que seguir las tradiciones (generalmente las tradiciones son cosas que se siguen sin que sean puestas en cuestión, aquí están discutidas). Asimismo, en varias ocasiones rechaza su judaísmo.

Vivo en la capital, le dije en español para demostrarle que no era estadounidense y me confesó perpleja que jamás imaginó que hubiese judíos guatemaltecos. Ya no soy judío, le sonreí, me jubilé.²³⁴

Entonces, me incitó Tamara, ¿en tu sueño niegas ser judío, niegas tus raíces, tu tradición, tu herencia, niegas todo con tal de salvarte? [...] Sí, supongo, le dije. ¿Mientes? Sí, miento. Un poco cobarde, ¿no? Si, quizás, un poco. ¿Y eso no te molesta?, abriendo lo ojos. ¿Qué cosa? Pues negar tu judaísmo, mentir, hacerte pasar por otro con tal de salvarte. [...] ¿Y por qué debería molestarme?²³⁵

Se distancia de su religión sea así, sin dar explicaciones, sea para salvarse. Entonces, este distanciamiento es sintomático de la transmisión del trauma.

Sin embargo, apuntamos un último elemento, que se revela ser un contraste, en la construcción del distanciamiento. Ese es la oposición entre la “importancia” que se acuerda a la comida tradicional (tanto israelí o árabe como guatemalteca) y la “falta de interés” por la lengua religiosa. La comida, excepto cuando se relaciona directamente con una regla religiosa, siempre interviene gracias a recuerdos positivos de la infancia:

Allí se mantenía Berta, la cocinera, que mi abuela egipcia había robado de un restaurante de comida guatemalteca (El Gran Pavo), y a quien luego había adiestrado ella misma en el arte culinario árabe y el arte culinario israelí (aunque seguro que la hay, yo, afortunadamente, nunca supe la diferencia). Allí freían falafel y kibbes. Horneaban bagels, pan pita, sambuseks de queso, de espinaca, de berenjena. Hacían mujaddara (jaddara, decía mi abuelo): exquisito plato de arroz y lentejas servido con salsa de yogurt, rodajas de pepino y hierbabuena. Hacían yapraks: hojas de uva rellena de arroz con carne de ternera, piñones y tamarindo [...] Pero Berta, allí, en la cocina, también volvía a sus raíces guatemaltecas y hacía hilachas de carne y pollo en jocón y tamales y pepían y caquic y un maravillosamente espeso atol de elote.²³⁶

Desayuné con un poco de gelatina roja. Las enfermeras habían intentado darme huevos revueltos con queso derretido, jugo de naranja, bananas con miel, tostadas con mantequilla y jalea de saúco. Mi papá había mandado de casa, con Rolando, Rol, una bandejita de lebne con zaatar y un chorro de aceite de oliva y también, para acompañarlo, una rodaja de pan pita – mi desayuno favorito, muy Libanés –. Pero no quise tocar más que la gelatina roja.²³⁷

Entre las aves tendréis por abominables, y no se comerán por ser abominación, las siguientes. [...] El águila, el quebrantahuesos, el azor, empezó a enumerar lento. [...] El gallinazo, continuó, el milano según su especie, toda clase de cuervos, el avestruz, la lechuga, la gaviota [...] y el murciélago. [...] le dije que el murciélago no era un ave. Lo escuché tragar. Así está escrito me regañó secándose los labios con el dorso de la mano. El murciélago

²³⁴ HALFON Eduardo, *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 41, y *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 69.

²³⁵ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, pp. 112-113.

²³⁶ ID., *Mañana nunca lo hablamos*, *Op. cit.*, pp. 82-83.

²³⁷ *Ibid.*, p. 52.

es un mamífero, le dije. Pues así está escrito en el libro de Levítico, repitió ignorándome parapatándose en esa lectura siempre literal de los religiosos.²³⁸

Ambos primeros extractos aluden a la comida como recuerdo de infancia, se caracteriza por una abundancia y por una multiculturalidad – árabe, israelí y guatemalteca – que define el narrador. El tercero fragmento representa una regla religiosa y una restricción: un judío no come ciertas aves. En este caso, el narrador está escéptico y pone en cuestión la tradición porque no tiene sentido que los murciélagos sean considerados como aves. No se trata de una consecuencia de la transmisión de un trauma, sino más bien de una muestra del espíritu escéptico y metódico del narrador.

La comida lo ha marcado: éste presenta los platos sin hesitaciones en cuanto a sus apelaciones. La única que identificamos es que el narrador no reconoce la diferencia que hay entre la comida israelí y árabe. Este tipo de hesitación se encuentra también en cuanto a la lengua durante el viaje a Israel:

El señor de tal vez cincuenta años, calvo, gordo, pálido, sudoroso, en pantalón corto y sandalias de hule, les mostró su pasaporte y su boleto y al mismo tiempo empezó a discutir recio con ellas, quizás en hebreo o en árabe.²³⁹

Le dijimos que no gracias, y mi hermana sacudió la cabeza disgustada y dijo no sé para qué vinieron y luego murmuró algo quizás en hebreo y se dio la vuelta y se marchó enrabiada.²⁴⁰

Tamara me dijo algo en hebreo, quizás hasta luego, quizás más te vale, y se marchó con su compañera de Lufthansa.²⁴¹

Y de manera más larga, al contrario del tema de la comida, el narrador tiene un uso inseguro de las lenguas de la tradición, el hebreo, el yiddish, y no las distingue:

Así, le dije, escondido, casi enterrado debajo de tantos talit. Tales, me corrigió, usando la palabra en yídish (*sic*) en vez de la palabra en hebreo.²⁴²

El contraste entre el tratamiento de la comida y de las lenguas es elocuente en cuanto a la desubicación: ambos elementos no tienen el mismo peso en la construcción de la identidad; la lengua es más importante, mejor dicho es inherente a su construcción. Se desplaza la importancia que se acuerda a elementos constituyentes de la tradición: los nombres de los platos fluyen sin ningún problema y son recuerdos positivos de la infancia

²³⁸ HALFON Eduardo, *Monasterio, Op. cit.*, pp. 35-36.

²³⁹ ID., *Monasterio, Op. cit.*, p. 17.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

²⁴² *Ibid.*, p. 46.

que se asocian a la familia y a la casa, mientras que el uso y la comprensión de la lengua son inciertos o se asocian a desilusiones:

[...] Llegaba mi mamá, y recogía nuestra ropa, y ordenaba nuestros juguetes tirados en el suelo, y ¿ya rezaron?, nos preguntaba. Entonces cada uno, bien metido entre sus sábanas, repetía aquellas seis palabras en hebreo, aquel mismo rezo en hebreo. Deprisa, mecánico, memorizado. [...] Las mismas seis palabras en hebreo que para nosotros no significaba nada, que no tenían ningún sentido más allá de invocar la presencia de mi mamá, quien llegaba a decirnos buenas noches, a besarnos buenas noches. [...] No recuerdo en qué momento dejamos de decir aquel rezo mi hermano y yo. [...] Quizás cuando mi mamá paró de ofrecernos un beso en la noche en cambio de aquellas seis palabras, y aquellas seis palabras perdieron definitivamente todo su significado, toda su lógica.²⁴³

En este extracto se trata de una desilusión porque el rezo de la infancia no se asocia a una fe profunda, sino más bien a un rito que no tiene nada que ver con el uso de la lengua hebrea cuando se pierde ese rito, las palabras pierden el poco de sentido que tenían. Además es una desilusión porque perdura el recuerdo de la comida mientras que el recuerdo de las palabras, del rezo en este caso es más amargo.

Esta “inseguridad” y mezcla de la lengua se encuentra en la totalidad de la obra de Eduardo Halfon, y es el reflejo de su propia “multiculturalidad”. De hecho, su madre es una judía con orígenes polacas y su padre es un judío con antepasados sirios. Eso hace que Eduardo Halfon es sefardí y askenazí. Dicho de otra manera la mezcla de las lenguas religiosas, pero también del español y del inglés (como lengua fuerte), viene de su busca identitaria.

En definitiva el distanciamiento, los viajes y el tratamiento de la religión así como de la lengua crean el tema de la desubicación en la obra y éste es una consecuencia de la construcción identitaria del autor en relación con el trauma. De hecho su identidad en calidad de judío es problemática porque ésta es al origen del pasado traumático del abuelo polaco, y su identidad en calidad de guatemalteco se cuestiona también puesto que es judío, y que Guatemala es un país católico, de donde huyó a causa de conflictos (entonces “pierde” el español a favor del inglés).

La segunda temática que se destaca entre los temas de las digresiones es el cuestionamiento de la ficción. Eduardo Halfon deja claves a lo largo de su obra para que el lector reconstruya una definición de la ficción que le ayudará a entender mejor la obra que está leyendo. La ficción es una herramienta que esconde una historia detrás de otra, y en este caso esconde más que otro relato, esconde toda una concepción de su propio

²⁴³ HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

papel. Esto tiene como consecuencia que el autor hace visibles los mecanismos de la ficción: en su narrativa en ningún momento pretende trampear con el lector puesto que lo advierte del papel de la ficción. Entonces, Eduardo Halfon retoma el concepto de la literatura de Piglia, pero lo hace explícitamente visible.

En fin, el último tema que se aborda en las digresiones es el pasado del abuelo: Auschwitz, el boxeador polaco y el tatuaje son elementos que aparecen cuando se desarrolla el pensamiento del nieto. El contexto en el que se encuentran varía, pero el medio – la digresión – no. Otro tema de las digresiones, que son de ruptura dado que vuelven para ampliar el desarrollo de esa historia hasta ser una novela corta entera (“Oh gueto mi amor” en *Signor Hoffman*), es el viaje a Polonia (que reaparece mediante la mención del gabán color rosa). Esas son vinculadas con el tema del abuelo porque son la conclusión del ciclo: después de la muerte del abuelo polaco, el narrador viaja a Polonia para ver el lugar donde fue raptado su ancestro. Allí Madame Maroszek le ayuda y le regala unos libros que contienen los testimonios de judíos que vivieron en el gueto de Lodz.

[...] acaso lo importante, para alguien como madame Maroszek, no era dónde escribimos nuestra historia, sino escribirla. Narrarla. Dar testimonio. Poner en palabras nuestra vida entera. [...] Aunque tengamos que narrarla sin nombre o con un nombre inventado y escrito en una enorme bitácora.²⁴⁴

Este fragmento interviene después de que el narrador recibiera el regalo de Madame Maroszek y se sitúa al cierre de *Signor Hoffman*. Este libro podría ser el último del ciclo posmemorial formado en parte por las digresiones sobre el abuelo polaco; esa conclusión, al final, sobre la importancia de escribir su historia no parece gratuita. Esta sería una posible interpretación de la obra de Eduardo Halfon: poco importa la manera de contar su historia, con fábulas o mediante la ficción, lo principal es contarla y es lo que ocurre en la presente narrativa.

La comparación con la bitácora merece que le prestemos atención porque podría describir la literatura de Eduardo Halfon: el narrador informa a los lectores las direcciones posibles (mediante la asociación de ideas, los comentarios metanarrativos, y el uso de las digresiones que sean de contención, de ruptura, o de otro tipo) para encontrar los relatos escondidos.

²⁴⁴ HALFON Eduardo, *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 143.

Esas digresiones, sobre el abuelo, son los núcleos que ligan los libros entre ellos: permiten que las novelas cortas sean componentes de un conjunto más amplio, es decir de un ciclo, que no es un ciclo tradicional en este sentido de que no son libros que siguen una temporalidad lineal. Es un rizoma que problematiza la vida del narrador, que cuenta su historia.

Las tendencias no solo conciernen a los temas, sino también la forma: ciertos tipos de digresiones son dominantes. Su uso entrena un cuestionamiento de los límites de la forma del cuento y de la novela, y es el medio principal para tratar del trauma. Otra característica de las novelas de Eduardo Halfón es el flujo de consciencia (*stream of consciousness*): muchos pasajes se dedican al pensamiento del narrador. Esto también es un factor de digresión.

En los cuatro libros analizados en esta tesina, ciertos tipos de digresiones abundan: de contención, de ruptura, y el desvío, es decir la que resulta de la asociación de ideas. Las digresiones que pertenecen a la primera categoría citada aparecen en casi todos los cuentos y capítulos: se insertan en la narración principal, sin perturbar su tiempo (las digresiones de contención son pasajes sin duración de tiempo), y la completan debido a que no rompen la unidad de la trama. Las digresiones de rupturas, al contrario de las precedentes, ralentizan el avance de la trama: son el síntoma de una trama que se interrumpe y desarrollan un relato paralelo a la narración principal. Intervienen en algunos cuentos pero sobre todo en la novela *Monasterio* con el tema del viaje a Polonia, que actúan en cada capítulo, y con los capítulos dos y tres, que retardan la narración de la acción a Tel Aviv. En fin las digresiones que resultan de asociación de ideas son las más presentes. En efecto, la digresión, en la concepción de Bayard, es un enlace inconsciente que “responde a un interés estético deliberado, o una simulación o inclinación realista que añade cierta dosis de verosimilitud al discurso para reproducir la lógica del pensamiento²⁴⁵”. Entonces, esas digresiones son la consecuencia de la construcción de una narrativa en primera persona y es lógico que minan la narrativa del autor guatemalteco.

Aunque estas digresiones (de asociación de ideas) sean las más presentes en la obra de Eduardo Halfon, cuando se observan sin tener en cuenta las fronteras de los cuentos y de los libros, notamos que las digresiones son de la categoría “constitutiva”. De hecho

²⁴⁵ OCTAVIO PAZ Maria, *Op. cit.*, p. 31.

éstas afectan la articulación del discurso que forman los cuatro libros y, en consecuencia, introducen el cuestionamiento de los límites que existen entre diversos libros de un mismo autor. Más precisamente se cuestiona la necesidad de las fronteras puesto que la digresión constitutiva – que descentra progresivamente los diversos relatos al segundo plano, sin hacerlos desaparecer, para crear “un cierto estilo y ritmo marcado por la libertad asociativa²⁴⁶” – las cruza. Entonces se relacionan todas las historias entre ellas, pero no lo consiguen mediante una sucesión de acciones temporales o a través de un personaje secundario cuya historia está profundizada en otro libro. Se relacionan a través de un personaje principal y de su abuelo, considerando el tema de manera muy amplia, y gracias a las digresiones constitutivas.

Sin embargo, las digresiones se relacionan recíprocamente con los relatos: éstas, cuyo tema es la ficción dan claves en cuanto a la lectura de los relatos principales, los cuales, a su vez, ayudan a la interpretación de las digresiones constitutivas. Quiere decir que los relatos principales sirven de modelos cuando las claves les han sido aplicadas: lo más importante es contar su historia, poco importa el medio, y es lo que hace el abuelo polaco como el autor. Además, gracias a todos esos elementos, las fronteras que existen entre los diversos relatos se vuelven “inútiles” puesto que estos tienen que ser leídos en su conjunto, y porque, con las digresiones sobre el abuelo, todos los libros forman un hiperrelato.

El tratamiento de los núcleos traumáticos se desarrolla mediante la digresión. Ésta es la última característica formal que observamos después del análisis de las categorías de las digresiones. Además, el autor usa la repetición para subrayar estos núcleos. Queremos especificar que los tres elementos que participan en la construcción del ciclo (la desubicación, el cuestionamiento de la ficción y el pasado del abuelo) son el testimonio del autor en cualidad de desubicado. Éste transmite su posición en el mundo, y esos son pretextos para tratar de la historia del autor, de cómo consigue llevar ésta a la literatura y de cómo juega con las reglas de los géneros que practica.

2. El trauma y la memoria: repetición en la forma

Después del panorama de los diversos tipos de digresiones que se encuentran en el corpus analizado, entramos más aún en el análisis. Lo enfocamos en los signos de trauma

²⁴⁶ OCTAVIO PAZ Maria, *Op. cit.*, p. 26.

en el discurso del abuelo y en el del narrador. Para realizar esta tarea en cuanto al primero, procederemos de la manera siguiente: examinaremos el tipo de memoria que lo caracteriza y como éste está justificado por el trauma. Por lo que se refiere al discurso del narrador procedemos de otra manera: recordaremos que la repetición es un signo de trauma, consideraremos la repetición en cuanto a la digresión, y observaremos como el trauma interactúa con la memoria.

a. Signos de trauma en el discurso del abuelo

El abuelo encarna la memoria narrativa y no la memoria traumática como lo podríamos esperar. De hecho, sus fábulas no son la manifestación de repeticiones compulsivas y de una inflexibilidad del recuerdo. Al contrario, demuestran fluidez y variabilidad en las versiones que da de su pasado. Pero esto no quiere decir que no hay signos de trauma. Una primera muestra de su presencia es el silencio:

Me hubiese gustado preguntarle qué sintió cuando finalmente, tras casi sesenta años de silencio, dijo algo verídico sobre el origen de ese número.²⁴⁷

Este tiempo sin hablar realmente de su pasado es sintomático de un trauma psicológico: el drama no se puede representar y queda sin ser enunciado²⁴⁸.

Otra forma de plasmación de su presencia es que el abuelo, después del campo de concentración, se negó a pronunciar una sola palabra en su lengua materna. Esto tiene que ver con la posición de Polonia durante la Segunda Guerra Mundial: tuvo que “traicionar” a los judíos.

Jamás volvió a pronunciar una sola palabra en polaco. Los polacos, me decía, nos traicionaron.²⁴⁹

Como lo resumimos en el capítulo sobre “la génesis de la pregunta”, Polonia era una reserva inmensa de judíos, y a causa de su posición particular entre Alemania y Rusia se construyeron allí los campos de concentración. Además, el gobierno no tomó muchas iniciativas para prestar asistencia a los judíos. Así que el abuelo echa la culpa a Polonia, y rechaza voluntariamente su identidad polaca dejando de hablar su lengua. Ese quiere tanto olvidar sus orígenes que impide a su nieto viajar a su país natal.

²⁴⁷ HALFON Eduardo, *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 85.

²⁴⁸ JACQUES Paul, « Trauma et culture. De la mémoire collective à la reconstruction psychique », in *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 2, n° 17, 2001, p. 190.

²⁴⁹ HALFON Eduardo, *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 118.

En este caso, el silencio es coherente con la memoria narrativa porque no es total y porque es su forma de aguantar la experiencia. En efecto, el abuelo contaba historias en cuanto a su tatuaje. Esto significa que reescribe su pasado para reapropiárselo. Es comparable a la *survivance*, concepto de Janine Altounian, que se define por una necesidad de compartir, crear relaciones y símbolos para sobrevivir²⁵⁰.

Asociamos las ficciones sobre el pasado con la variabilidad de la memoria narrativa. El narrador evoca la historia del tatuaje que su abuelo le contaba durante su infancia y menciona que hacía bromas en cuanto a sus cinco dígitos. También cita la versión que le contó mientras le entrevistaba, y alude a otra “oficial” que fue publicada en un periódico.

Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. Su manera de tacharlos, supongo, de prohibírmelos.²⁵¹

[...] mientras mi abuelo evitaba su número, y lo escondía, y hacía bromas con él para no reconocerlo...²⁵²

Fue en Auschwitz. [...] Al día siguiente, dos alemanes me sacaron del calabozo, me llevaron con un joven judío que me tatuó este número en el brazo y después me dejaron en una oficina donde llevó a cabo mi juicio, ante una señorita, y yo me salvé diciéndole a la señorita todo lo que el boxeador polaco me había dicho que dijera y no diciéndole a la señorita todo lo que el boxeador polaco me había dicho que no dijera.²⁵³

[...] vi a mi abuelo fotografiado en su salita de cuero color manteca, mostrando esos cinco dígitos verdes y pálidos y diciendo, en una entrevista, que se salvó en Auschwitz debido a – tuve que leerlo dos veces –: sus habilidades como carpintero.²⁵⁴

Además de los episodios en cuanto al origen del tatuaje, la variabilidad se halla en otros pasajes, por ejemplo el “orden” de los campos de concentración donde fue llevado el abuelo y la historia del anillo.

A veces nos decía que suplicó ante ellos hasta quedarse con su anillo. A veces nos decía que forcejeó con ellos hasta quedarse con su anillo. A veces nos decía que luchó contra ellos hasta quedarse con su anillo. La versión variaba dependiendo del paso de los años, o de su nostalgia, o de su estado de ánimo, o del carácter de la persona que estuviese preguntando (mi abuelo entendía, acaso a nivel intuitivo, que una historia crece, cambia de pie, hace malabares sobre la cuerda floja del tiempo; entendía que una historia es en realidad muchas historias). Había comprado ese anillo en el 45, le gustaba decirnos, en Nueva York, su primera parada en ruta a Guatemala después de ser liberado del campo de concentración de Sachsenhausen.²⁵⁵

²⁵⁰ JACQUES Paul, *Op. cit.*, p. 190.

²⁵¹ HALFON Eduardo, *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 61.

²⁵² *Ibid.*, p. 81.

²⁵³ ID., *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, p. 94.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 102.

²⁵⁵ ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, pp. 94-95.

A la lectura de este pasaje, se entiende que el último campo de donde sale es Sachsenhausen. Con todo, cuando el abuelo cuenta como se salvó la vida en Auschwitz, explica que llegó allí después de haber sido “el encargado” en Sachsenhausen²⁵⁶. Otra variación se manifiesta mientras el narrador cita todos los campos donde fue su abuelo durante seis años: Sachsenhausen, Neuengamme, Buna Werke y Auschwitz²⁵⁷.

La memoria narrativa participa en la construcción del abuelo como figura de continuidad – discontinuidad a causa de la variabilidad. Esta elaboración se consolida porque este personaje es a la base de unos de los centros neurálgicos (el nudo posmemorial). El abuelo puede ser entonces una síntesis de los elementos que caracterizan la posmemoria. Efectivamente, se vincula con la historia familiar, problematiza la memoria a causa de sus fábulas, y trae la fotografía aunque sea de manera muy parsimoniosa.

Sacó primero una vieja foto en blanco y negro de mi abuelo: joven, delgado, vestido en traje y corbata, montando una bicicleta en alguna calle desierta de Berlín, a finales del 45, poco después de ser liberado del campo de concentración de Sachsenhausen; no sonríe, pero su expresión es ligera. Luego sacó una segunda foto, también en blanco y negro, también vieja y dañada, de la familia de mi abuelo en un estudio fotográfico de Lodz, posiblemente hecha justo antes de que la guerra los separara (es la única foto que mi abuelo logró conservar de sus dos hermanas y su hermano menor y sus padres, y que mantuvo siempre colgada a la par de su cama): todos lucen serios, preocupados, casi asustados, como si entendieran que ésa sería la última imagen que se harían juntos, como si supieran lo que está a punto de sucederles, como si en sus rostros grises se anticipara ya toda la tragedia.²⁵⁸

En suma, el estatuto del abuelo como figura de la posmemoria comprueba, además de los otros signos, que el trauma está presente en el relato.

b. Signos de trauma en el discurso del narrador

Eduardo Halfon, como lo hemos especificado varias veces y como lo demostramos en la presente tesina, construye un hiperrelato. Uno de los medios que lo permite es la repetición. Pensamos que es la consecuencia de dos singularidades del autor. Primeramente, como el mismo se define y se presenta en diversas entrevistas, es ingeniero de formación y que es muy metódico en su manera de abordar una temática. Luego, la segunda particularidad tiene su origen en el trauma, y entonces en la historia, que relata en su narrativa. En este punto intentaremos demostrar estas dos vertientes.

²⁵⁶ HALFON Eduardo, *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 88-89.

²⁵⁷ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 107.

²⁵⁸ ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, p. 117.

b.1. La repetición como deformación profesional...

No podemos empezar el análisis de la repetición como prueba o consecuencia de un espíritu metódico sin abordar el tema del *ethos*²⁵⁹ del autor. Efectivamente, es Eduardo Halfon que se presenta como ingeniero y como poseedor de un carácter lógico y sistemático. Además, estamos en una situación particular debido a que el género del corpus es el de la autoficción, por tanto el autor, el narrador y el protagonista son diversas entidades que se superponen. Entonces, el discurso literario del autor y la imagen producida en los medios de comunicación, por ejemplo en entrevistas, que no se confunden generalmente, tienen semejanzas en este caso.

Esa metodología y esa sistematización no son únicamente construcciones del discurso exterior o interior al texto, son también constitutivas de la narrativa del escritor. De hecho, la repetición, recurso abordado en el capítulo sobre las autorreferencias, es el fruto de una obra pensada cuyas resonancias no son gratuitas. Ejemplificamos con el viaje que el narrador hace a Polonia. No es necesario que el nombre del país sea escrito en el pasaje para que el lector entienda que se trata de éste: se crea un sistema de asociaciones entre, por ejemplo, los grupos el “gabán color rosa” o “vestido con el gabán rozado”, “a otra ciudad”, “otro viaje” en *Monasterio*, y, cuando, en *Signor Hoffman*, el “gabán color rosa” aparece en el texto, se crea una conexión con el libro precedente. Con esta ejemplificación observamos que la elección de las palabras importa y que estas se llenan de sentido en el seno de la escritura del autor porque crean relaciones.

Además de la repetición, el espíritu metodológico se verifica en el libro *Monasterio* porque tiene un hilo conductor aunque cada capítulo tenga una acción diversa. Para volver al proceso, la expresión escrita no es la única forma bajo la cual se manifiesta. De hecho, las publicaciones tienen configuraciones semejantes: el primer y el último libro del ciclo se componen de seis cuentos, y en ambos los últimos tratan del abuelo, de su pasado y de las consecuencias del trauma en el presente. Asimismo, en *Signor Hoffman*, el cuento es la conclusión del que se sitúa en *El boxeador polaco*. Esto demuestra que una forma de repetición acompaña una lógica del suspense. El formato trae también ese mecanismo: los libros se parecen porque los temas, los motivos y los personajes vuelven y se

²⁵⁹ Se trata de las imágenes del «yo» que se construyen a partir de un discurso: GALLINARI Mellianro Mendes, « La “clause auteur”. L’écrivain, l’*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, <http://journals.openedition.org/aad/663> (consulta 29/07/2018).

entrelazan en los cuentos. Ciertamente se trata de publicaciones en el entorno de la creación de un hiperrelato a través de la digresión y de la repetición.

En fin, el emitir las informaciones poco a poco, sin que la construcción temporal sea cronológica pero que, a pesar de todo, el texto sea comprensible, le incumbe a una lógica interna a la constitución de la historia que se narra. El guatemalteco ha mejorado la fórmula que algunos autores, entre otros los de policiales, emplean. Esa cambia según el autor pero siempre la aplica de manera mecánica. Eduardo Halfon usa también un esquema pero todos sus libros no son copias conformas entre ellos. Se completan. En eso es minuciosa su escritura porque cada obra detiene nuevos elementos que permiten profundizar en el hiperrelato.

b.2. ... o como transmisión del trauma

Antes de demostrar como las repeticiones en el texto de Eduardo son el síntoma de un trauma, volvemos sobre la transgeneracionalidad y algunos de los diferentes componentes del trauma, basándonos en el trabajo *Daño transgeneracional: consecuencias de la política de represión en el cono Sur*²⁶⁰.

Cuando hemos abordado el trauma en el discurso del abuelo, hemos subrayado el silencio que rodea su experiencia pasada. Según Yael Danieli, en *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, ese ha sido causado, entre otros, por los Estados Unidos donde se mudó la mayoría de los judíos después de la liberación de los campos de concentración. En efecto, reinaba una actitud general de negación o de indiferencia en cuanto a la experiencia traumática. Igualmente, los psicólogos no escucharon o no otorgaron credibilidad a las víctimas del Holocausto, y les aconsejaban olvidar el pasado. Este silencio es un factor de transmisión del trauma: los dañados no pudieron vivir el duelo y por ello los problemas psicológicos se volvieron crónicos, favoreciendo la creación de un legado a las generaciones posteriores. De tal manera que Danieli concluye que “el silencio, los ‘secretos de familia’ y mitos constituyen algunos de los mecanismos más efectivos en la transmisión del impacto del trauma a la segunda y tercera generación²⁶¹”.

²⁶⁰ BRINKMANN Beatriz, et. al. (ed.), *Daño transgeneracional. Consecuencias de la represión política en el Cono Sur*, Santiago: Gráfica LOM, 2009, <http://www.cintras.org/textos/libros/librodanotrans.pdf> (consulta 12/07/2018).

²⁶¹ Cita de DANIELI Yael, *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, New-York: Plenum Press, 1998, p. 676 en BRINKMANN Beatriz, et. al., *Op. cit.*, p. 59.

La transmisión del trauma se hace al menos en tres generaciones. Es lo que la psicoanalista argentina Haydée Faimberg explica cuando elige poner

en el centro de la escena la lógica narcisista de la relación objeto, en la que los “padres internos”, identificándose así de la identidad positiva de éste (*apropiación*), mientras que expulsarían activamente en el niño todo lo que rechazan, definiéndolo por su identidad negativa (*intrusión*). Regidos por la lógica yo/ no yo, placer/ displacer, no habría espacio psíquico disponible para que el niño desarrolle su propia identidad, libre del poder alienante del narcisismo de los padres, quienes a su vez se encuentran insertos inconscientemente en su propio sistema familiar. Ello explica que en este tipo de identificaciones estén presentes al menos tres generaciones.²⁶²

Para ella, el trauma se transmite porque los padres moldean la identidad de los hijos rechazando la identidad negativa del objeto en ellos y esto llega a su clivaje. La historia de los padres pasa en la constitución de los hijos.

Otra manera para describir la transmisión, y de sus consecuencias psíquicas, es que para cada generación el trauma toma forma diversa. En la primera sería un secreto inconfesable; en la segunda se transformaría en lo innombrable, es decir que el secreto se intuye pero el contenido queda ignorado; y, en fin, en la tercera, se volvería existente pero mentalmente inaccesible²⁶³.

Cuando miramos atentamente el caso de Eduardo Halfon, observamos una situación “confusa”: para el narrador, el secreto, es decir el trauma, es existente, pero, al contrario de lo expuesto antes (el guatemalteco pertenece a la tercera generación²⁶⁴), es mentalmente accesible puesto que entrevista a su abuelo para que le cuente lo que pasó en los campos de concentración. Además, suponemos que conoce la historia del Holocausto gracias al enseñamiento de las escuelas. Sin embargo no está totalmente accesible porque no ha vivido la experiencia, y no puede creer en todo lo que le explica su abuelo visto que éste usa la ficción para compartir su pasado traumático.

Ahora que las bases de la transmisión del trauma están establecidas, abordamos la repetición como signo de trauma inspirándonos de la teoría freudiana del trauma y de la compulsión de repetición que éste desarrolla en el texto “Erinnern, Wiederholen und

²⁶² FAIMBERG Haydée citada en BRINKMANN Beatriz, et. al., *Op. cit.*, pp. 178-179.

²⁶³ *Ibid.*, p. 178.

²⁶⁴ Se considera que la primera generación es la de los padres víctimas de un trauma, entonces, los hijos pertenecen a la segunda generación, y los nietos a la tercera.

Durcharbeit²⁶⁵” en 1914. La repetición se define como una acción física, no mental, e inconsciente.

Tal vez podemos ver la literatura como lugar de curación, es decir que la escritura podría ser una terapia: “la repetición es la transferencia del pasado olvidado, no solo en el médico sino en todas las demás áreas de la situación actual²⁶⁶”. Entonces la escritura es la situación actual en la que el trauma “olvidado” (porque está inaccesible mentalmente pero es existente para el nieto) se repite. Nosotros observamos dos manifestaciones de la repetición: una temática y otra formal.

Los elementos que vuelven son el boxeador polaco, el tatuaje y la dirección en Lodz. Ya hemos mencionado otros elementos que se repiten varias veces en los libros analizados y que forman núcleos traumáticos. No obstante pensamos que estos tres demuestran la repetición como síntoma de la transmisión del trauma a la tercera generación porque se enlazan con el pasado del abuelo. Por ello nos centramos en estos en el presente punto.

La mención del boxeador polaco es correlativa a la referencia al campo de Auschwitz porque es donde ese salvó la vida del abuelo. En total, aparece doce veces²⁶⁷ entre las cuales ocho se ubican en el cuento “El boxeador polaco”. Pensamos que si este personaje vuelve tanto es porque posee un carácter ficcional fuerte, es decir que esa historia, que el abuelo cuenta a su nieto, pertenece más a la ficción que a la realidad. De hecho, el boxeador polaco es un héroe desconocido, misterioso y enmascarado (el abuelo no pudo ver su cara a causa de la oscuridad), que obra durante la noche para salvar a los demás y que desaparece una vez su misión cumplida. Igualmente la realidad del boxeador polaco está destruida por otra versión: la de las habilidades de carpintero del abuelo. Esa versión se vuelve una “diversión” para no contar la verdad sino una realidad posible. Desvía la atención pero haciendo esto, captiva la mirada sobre el nudo problemático: ¿Qué tuvo que hacer para sobrevivir? Pero la respuesta es inaccesible. Entonces, es la versión del boxeador que el autor elige transmitir en sus textos. También podemos establecer un paralelismo entre el boxeador polaco y el autor puesto que ambos emplean palabras en vez de puños para defenderse o para aprenderlo a los demás.

²⁶⁵ Es el título original, pero nos basamos en una versión traducida y publicada en una revista bastante reciente: FREUD Sigmund, *Op. cit.*

²⁶⁶ « [...] la répétition est le transfert du passé oublié, non seulement sur le médecin mais également sur tous les autres domaines de la situation présente [...] » (*Ibid.*, p. 17).

²⁶⁷ En *Signor Hoffman*, p. 116, en *Monasterio*, pp. 106-107, en *El boxeador polaco*, p. 56, p. 69 y pp. 94-95 (8).

En cuanto al tatuaje, hacemos hincapié en una particularidad que se observa en un extracto donde el narrador, en un bar escoses, orina y piensa en su abuelo. Este pasaje es interesante debido a que se encuentra en *El boxeador polaco* y en *Monasterio*, pero el extracto que se publica en el segundo libro es ligeramente más amplio porque el autor desarrolla más el mecanismo de la asociación de ideas. Efectivamente en el primer libro, se menciona el tatuaje del abuelo súbitamente mientras que orina el narrador, sin que haya la presencia de un elemento desencadenante. En el segundo, el narrador describe más el ámbito en el que se sitúa:

Mientras orinaba me percaté de que, pese a estar un poco borracho, ya lucía una flácida erección. Había un charco oscuro junto a mis pies. Una vieja bombilla colgaba del techo. La pared frente a mí, del otro lado del único inodoro, estaba llena de un colorido grafiti. Frases y dichos y nombres y hasta poemas. Mi mirada de inmediato buscó lo tachado, lo prohibido, y recordé los lienzos de Jean-Michel Basquiat, que en ellos escribía y luego tachaba algunas palabras, para que éstas, dijo, se vieran más; el solo hecho de estar vedadas, dijo, obliga a querer leerlas. Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. Su manera de tacharlos, supongo, de prohibírmelos.²⁶⁸ (subrayamos)

Lo subrayado es lo que se lee también en *El boxeador polaco*: el escritor detalla más en el libro que publica seis años después. Introduce una referencia a Jean-Michel Basquiat que permite entender la relación del narrador, en cualidad de nieto, con el tatuaje de su abuelo y que justifica su obsesión por el: porque le fue prohibido, le llamó la atención.

No sería improbable emitir la hipótesis siguiente: el autor profundiza en el significado de los recuerdos. En este caso, asocia claramente la imagen del tatuaje del abuelo con la de la “prohibición”: la verdad del tatuaje se esconde detrás de historias, pero en realidad este proceso la hace más visible. De este modo se confirma lo que hemos avanzado anteriormente: la escritura es una terapia. El autor señala los mecanismos de defensa de su abuelo y determina cómo estos pasaron a ser parte de su identidad: es escritor de ficciones que cuestiona la identidad y lo relaciona con el trauma familiar.

Por lo que se refiere a la dirección en Lodz, se cita una vez en *El boxeador polaco*²⁶⁹, tres veces en *Monasterio*²⁷⁰ y una vez en *Signor Hoffman*²⁷¹. Son siempre las mismas proposiciones que la integran al texto: “calle Zeromskiego”, “cerca del mercado Zielony

²⁶⁸ HALFON Eduardo, *Monasterio, Op. cit.*, pp. 61-62.

²⁶⁹ ID., *El boxeador polaco, Op. cit.*, p. 94.

²⁷⁰ ID., *Monasterio, Op. cit.*, pp. 62, 80 y 108.

²⁷¹ ID., *Signor Hoffman, Op. cit.*, p. 120 y 129.

Rynek”, “cerca del parque Poniatowski”; y tres veces se añaden “esquina de las calles Zeromskiego y Persego Maja”, “número 16” y “planta baja de un edificio”.

Pensamos que la dirección tiene tanta importancia porque, al principio, era prohibida por el abuelo. No quería que su nieto vaya a viajar a Polonia. Es solamente al final de su vida que le entrega un pequeño papel amarillo con la dirección exacta. Por esto el lugar de vivencia aparece en la narrativa al mismo tiempo que el recuerdo del fin de la vida del abuelo, del papel amarillo, y de Auschwitz. El hecho de que su dirección le fue prohibida exacerbó la voluntad de viajar allí y ha creado un recuerdo más fuerte en cuanto al día de la entrega de esa dirección.

El otro tipo de manifestaciones de la repetición es formal: la asociación de ideas. A veces, está enfatizado por el uso de palabras introductoras, en general es el verbo “pensar”²⁷² o la expresión “iba a decirle”²⁷³. Pero no es siempre necesaria la presencia de estas palabras para subrayar el nexo que existe entre las diferentes ideas narradas en los cuentos. Por ejemplo, en la novela corta “El boxeador polaco”, empieza con una digresión de tipo asociación de ideas:

69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, sobre su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo. Y eso creí mientras crecía. [...] Pero sobre todo me gustaba aquel número. Su número. [...] Verdes y misteriosos hasta hace poco.²⁷⁴

Es un prelude para plantear todas las “implicaciones” del nudo traumático que constituye este número, es decir que resulta ser una fuente de historias imaginadas por el nieto. Podemos establecer una conexión con la implicación personal del narrador y con la inaccesibilidad mental del acontecimiento. Pero sobre todo, ese comienzo es un desvío que posibilita la existencia de la novela corta en relación con el uso de la digresión. No se rompe totalmente la construcción posmemorial, es decir que se vincula siempre con la interrupción.

Otro ejemplo de la asociación de ideas es la dirección de la casa en Lodz. En *Signor Hoffman*, en “Oh Gueto mi amor”²⁷⁵, el narrador está en Polonia. Durante el relato se intercalan unas digresiones entre las cuales una que expone las reacciones del abuelo frente al deseo de su nieto de viajar a Polonia así como las explicaciones en cuanto a esas.

²⁷² HALFON Eduardo, *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 44, 56 y 69; ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, pp. 62, 80, 87 y 107; ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, pp. 115-116.

²⁷³ ID., *Monasterio*, *Op. cit.*, p. 106 y *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, pp. 115-116.

²⁷⁴ ID., *El boxeador polaco*, *Op. cit.*, pp. 83-84.

²⁷⁵ ID., *Signor Hoffman*, *Op. cit.*, pp. 117-120.

Está enmarcada en el texto por estrellas y acaba con la dirección. Entonces, hay un marco textual que permite determinar la presencia de la digresión y este marco es una forma que se repite en ese libro (el autor se queda en el esquema de las repeticiones). Ésta es de tipo temporal y causal porque justifica el viaje a Polonia y es una analepsis del día en el que el abuelo le entregó el papel amarillo.

En suma, se usa un esquema basado en la repetición para integrar los elementos traumáticos que son heredados. Ésta, compulsiva, es una muestra del trauma y de la escritura como medio para siempre profundizar en la cuestión de la identidad, y especialmente en la cuestión de la identidad en relación con los antepasados.

3. La construcción del tiempo: consecuencia de la forma

Cuando consideramos la construcción temporal pensamos en la experiencia de un sujeto en forma de trama y en como esta se traduce en la narrativa. En efecto, los relatos, aparte de recoger los hechos, los disponen, para crear tensiones, entre un principio y un final que no se debe parecer a una simple sucesión sino a una totalidad significativa²⁷⁶. Esta organización es incierta en nuestro corpus: hay puntos de referencias – por ejemplo, sabemos que el viaje a Polonia ocurre después de la muerte del abuelo o que el autor viajó a Belgrado²⁷⁷ antes de asistir a una conferencia en Póvoa do Varzim –, pero la mayoría de los cuentos son fotografías de un momento preciso sin tiempo, casi sin hito, ni cronología establecida entre estos.

La construcción de la obra procede de la suma de relatos evocativos de momentos puntuales que se insertan en un relato más global y autoficticio, que destacan las tendencias generales señaladas anteriormente. Pero no hay linealidad. Existen varias razones al origen de su ausencia: los cuentos traen diversos esquemas narrativos porque cada uno tiene su historia independiente cuyo protagonista es el autor. Éste narra momentos de su vida y a través de las digresiones se intercalan otras historias que tienen también el autor como protagonista pero que se refieren a otros momentos de su vida.

La misión del lector es comparable a aquella del receptor descrita por Marie Carcassonne, especialista en lingüística, en su trabajo “Sens, temps, et affect dans des

²⁷⁶ KAEMPFER Jean, MICHELI Raphaël, « La temporalité narrative », in *Méthodes et problèmes*, Genève: Département de français moderne, 2005, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn010000> (consulta 04/08/2018).

²⁷⁷ Este viaje se narra en *La pirueta*.

récits de vie recueillis en interaction”. Ese co-construye el relato de vida a través de la suma de los episodios puntuales²⁷⁸ y de los “elementos que se dibujan *implícitamente* entre los diferentes periodos evocados²⁷⁹” de tal manera que, como lo teoriza Umberto Eco²⁸⁰, se establece una “cooperación interpretativa”. De hecho, el lector de Eduardo Halfon ordena “ciertos eventos y/ o supone lo que no ha sido aclarado²⁸¹” entre los diversos relatos más puntuales para llegar a una interpretación y para descubrir el relato global.

La mayoría de los relatos, que narran momentos fotográficos, no pertenece a un tiempo determinado, pero sigue un esquema “tradicional”: desarrolla una sucesión lógica y cronológica de los hechos. Sin embargo algunos poseen comentarios metaliterarios y pasajes posmemoriales que crean lo implícito (o sea la consecuencia de la transmisión del trauma que es la investigación continua del autor por la identidad, que rige sus desplazamientos). Asimismo, esas novelas cortas contienen, mediante la digresión o la enunciación del abuelo, hitos y los introducen en el relato global. Todo esto permite al lector construir una cronología, bien que incompleta, entre los diversos cuentos.

Lo implícito está subrayado por los comentarios metaliterarios y por los pasajes posmemoriales. El relato global contiene él de la transmisión del trauma, que pide más esfuerzos en cuanto a su organización. Esta transmisión transcurre tanto el tiempo de la experiencia como el tiempo de la narración. De hecho, la particularidad de nuestro corpus es la intervención de las digresiones en la organización de los relatos, las cuales se relacionan con la posmemoria como lo hemos determinado.

Por consiguiente pensamos que la construcción temporal en la narración refleja la posmemoria: esta trae los hitos en la desorganización temporal porque el tiempo del abuelo hace irrupciones en el tiempo del narrador. De hecho, algunos pasajes son momentos entre el narrador y el abuelo (entonces hay un vínculo directo con la memoria del narrador), otros, digresivos, son irrupciones de los nudos traumáticos (sin nexo directo con la experiencia del narrador).

²⁷⁸ CARCASSONNE Marie, « Sens, temps, et affects dans des récits de vie recueillis en interaction », in *Vox Poetica. Passion et narration*, 2007, p. 2, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00665486/document>, (consulta 04/08/2018).

²⁷⁹ Cita: « [...] éléments qui se dessinent « en creux » entre les différentes périodes évoquées [...] » (*Ibid.*, pp. 2-3).

²⁸⁰ ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris: Grasset, 1985.

²⁸¹ Cita: « [...] certains événements et/ou suppose ce qui n'a pas été explicité [...] » (CARCASSONNE Marie, *Op. cit.*, p. 3).

El autor con esta *puesta en intriga* de su vida hace una *puesta en afectividad*. Ya que la temporalidad narrativa se caracteriza también por su dimensión afectiva²⁸²: esa resulta de la relación del narrador con sus recuerdos. Esta hipótesis se vincula con aquella de Paul Ricoeur según la cual “existe entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana una correlación que no es puramente accidental, pero que presenta una forma de necesidad transcultural²⁸³”. Entonces Eduardo Halfon cuando cuenta su historia, cuando narra su vida, cuando trata del trauma, comparte su versión del tiempo, como lo percibe y lo hace humano.

Merece especificar que la afectividad del tiempo, si es característica de toda puesta en intriga, está reforzada por la posmemoria porque pide la implicación psicológica e imaginativa del autor. Por esto, hemos intentado concederle un valor especial en la construcción temporal del hiperrelato: conduce a la construcción no lineal del relato global que si posee una cronología pero que no es dada directamente al lector (la cronología de las historias no siguen la cronología de las publicaciones, y dentro de los libros, los cuentos no son ordenados cronológicamente).

Así, gracias a la posmemoria y a las claves de lectura, hemos establecido una ordenación de los libros que componen el corpus: primeramente la infancia con *Mañana nunca lo hablamos* donde se plasman el fin de los años 70' y el principio de los años 80' en Guatemala²⁸⁴; posteriormente *El boxeador polaco* seguido de *Signor Hoffman*; y finalmente *Monasterio*.

En realidad no se pueden ordenar las tres últimas publicaciones porque cada una contiene un cuento que ocurre después o antes de eventos que están relatados en los otros libros. Sin embargo, en cada libro hay una novela corta, o un capítulo, al que se otorga más importancia. De este modo, es el cuento que narra la entrevista del abuelo con el narrador que parece clave en *El boxeador polaco* (es la novela corta epónima). En *Signor Hoffman* es el último cuento, “oh gueto mi amor”, que ocupa un lugar especial: es el

²⁸² CARCASSONNE Marie, *Op. cit.*, p. 1.

²⁸³ Cita: « [...] il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle » (RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983, p. 105).

²⁸⁴ Aparecen en el texto las menciones siguientes: « Era final de los años setenta y era de lo más normal, entonces, que pasearan por allí dos soldados sosteniendo sus grandes fusiles negros. » (HALFON Eduardo, *Mañana nunca lo hablamos*, *Op. cit.*, p. 50); « Era uno de los pocos restaurantes familiares en la Guatemala de los años setenta... » (p. 73); « Era el principio de los años ochenta en Guatemala, y no era extraño que las personas desaparecieran. » (p. 106); « Era el verano del 81. » (p. 118).

peregrinaje del narrador en Lodz, ciudad de infancia de su abuelo y se menciona el fin de la vida de este último. Así se puede determinar que *El boxeador polaco* es anterior a *Signor Hoffman*. En cuanto a *Monasterio*, es el lugar, Tel Aviv que se destaca por ser más presente en esta novela, y mientras el narrador está allí alude al “gabán color rosa” que señala el viaje a Polonia. Por esto podemos determinar que *Monasterio* es posterior en el tiempo a *Signor Hoffman*.

Por lo que se refiere a una cronología más precisa, podemos clasificar, con certitud, cuatro cuentos/ capítulos de dieciséis que componen el conjunto de estas tres obras: “El boxeador polaco”, el capítulo tres de *Monasterio*, y “Oh gueto mi amor”. Hemos procedido con deducciones: en el primer cuento citado, el abuelo todavía está vivo; el capítulo tres relata el día cuando muere el abuelo polaco; y en el último cuento mencionado, el abuelo está muerto.

Conclusión

La obra de Eduardo Halfon es muy interesante de estudiar para su riqueza así como para su complejidad temática y formal. Algunos de los elementos más llamativos son la construcción en forma de hiperrelato y la presencia de pasajes posmemoriales. Unos de sus libros han sido destacados por la crítica, y entre estos hemos elegido cuatro para componer el corpus: *El boxeador polaco*, *Mañana nunca lo hablamos*, *Monasterio* y *Signor Hoffman*. Nuestro postulado ha sido que la construcción se vincula con la posmemoria y por tanto con la transmisión de un trauma. Nuestra hipótesis ha sido que el medio entre ambas es la digresión. Asimismo, hemos subrayado la posición en el campo literario del autor, "la desubicación", como consecuencia de aquella transmisión. Expresar una problemática concisa ha sido difícil porque todos los elementos que la componen se imbrican y se relacionan entre ellos pero no recíprocamente. Por consiguiente, parecía útil exponer todos los conceptos al origen de las características que han sido analizadas en esta tesina.

Hemos empezado por su posicionamiento en el campo literario porque se determina en función de elementos intra- y extraliterarios. Nos ha permitido abordar las cuestiones del judaísmo (su herencia familiar) y de los géneros practicados (el cuento y la novela) que constituyen la "desubicación". Posteriormente hemos presentado el concepto de Marianne Hirsch, la posmemoria, que se define como la relación de las generaciones posteriores con una experiencia traumática experimentada por sus antepasados y que pasa a ser parte de sus recuerdos. Sin embargo, hemos hecho hincapié en la consideración de Beatriz Sarlo: la posmemoria es un concepto interesante en cuanto a la implicación personal, es decir imaginativa y psicológica, por parte del sujeto. Finalmente, hemos abordado el tema de la digresión porque es nuestro instrumento más concreto del análisis. Ésta se caracteriza por ser un desvío que no concierne directamente al asunto principal pero que tiene un nexo con él. Además introduce un quiebre en la literatura y trae la indeterminación genérica. En el caso de Eduardo Halfon, se usa tanto que borra las fronteras materiales: se difuminan las diferencias entre las antologías de cuentos y las novelas así como entre los diversos libros.

Para profundizar en el vínculo entre el trauma, la repetición y la implicación personal, abordamos el género practicado por el escritor: la autoficción. Una de sus características formales es la reescritura. Por tanto, en el corpus, se observan varias autorreferencias y

resonancias que se parecen a repeticiones. Aquellas, compulsivas, se vinculan con el trauma, según Freud, y éstas en la obra del guatemalteco entran en las categorías temáticas del abuelo polaco (el tatuaje, el boxeador polaco y Auschwitz) y de la concepción de la ficción (que es un truco para representar una realidad mucha y variada, que puede servir para esconder historias y que se destruye cada vez que se crea otra). Con estos elementos ya se plasman la repetición como signo de trauma y la repetición en relación con el abuelo. Por lo que se refiere a la implicación imaginativa y psicológica del narrador así como del autor (ambas entidades se asemejan en la autoficción), la primera se demuestra por la práctica de la ficción. Su concepción parece ser heredada del abuelo: siempre contaba fábulas para hablar de su pasado porque, como lo describe Janine Altounian, necesitaba crear símbolos y relaciones para sobrevivir. Es decir que destruía una realidad a fin de construir otra. Sin embargo, en ambos casos, del abuelo como del autor, no importa que se trate de la “verdad”, el objetivo es transmitir una historia comprensible. La segunda forma de implicación, la psicológica, se demuestra por el ejercicio de reescritura y de reapropiación de los hechos del pasado.

Finalmente nos hemos interesado por la digresión propiamente dicha. En efecto, porque nuestra hipótesis ha sido que el medio entre los elementos posmemoriales y la construcción del hiperrelato es la digresión, parecía necesario categorizar todas que se encuentran en el corpus. De esta manera hemos destacado las digresiones de asociación de ideas y constitutiva como mayoritaria. La primera categoría se justifica por la definición misma de la digresión y se aplica a menudo a los elementos posmemoriales. La segunda categoría se explica por la construcción en forma de hiperrelato. En efecto, las digresiones en relación con la posmemoria, bien que estén presente al menos una vez en cada libro, no son las únicas que participan en su formación: puesto que la digresión difumina las fronteras materiales de los libros hasta cuestionar el estatuto del cuento, del capítulo y de la novela, todas las historias contadas y todos los elementos, que aparezcan en el relato principal o secundario, tienen la misma importancia.

Hemos también estudiado la digresión como signo del trauma porque es una forma de la repetición en los temas que aborda (el boxeador polaco, el tatuaje, Auschwitz, la dirección en Lodz) y en su manera de manifestarse. De hecho, las mismas expresiones introductorias se emplean para introducir las digresiones cuyo asunto es el tatuaje del abuelo ("pensé en..."), y son las mismas frases que componen aquellas concernientes al boxeador polaco, a Lodz y a Auschwitz. En cuanto a la implicación personal, se vincula

también con la digresión porque esta última influye en la construcción temporal del hiperrelato que refleja una *puesta en afectividad*, es decir una manera de apropiarse el tiempo mediante la organización de la trama.

Especificamos también que todas estas características participan en el posicionamiento de Eduardo Halfon en el campo literario en cualidad de desubicado y tal desubicación es una consecuencia de la transmisión del trauma. Efectivamente, el distanciamiento, los viajes, y el tratamiento de la religión, que se han observado durante el análisis de las digresiones, traducen una relación ambigua del autor con los componentes de su identidad.

El análisis puede parecer repetitivo pero es porque los mismos elementos de la narración sirven para abordar las diversas características estudiadas: la posmemoria, la ficción, la repetición y la digresión. Asimismo el análisis realizado en la presente tesina podría prolongarse y extenderse tanto del punto de vista del corpus como del enfoque de investigación. Por ejemplo, el estudio de otros libros podría enriquecer e incluso matizar nuestras conclusiones.

A través de esta tesina, hemos intentado mostrar que el mundo real así como el ficcional están inextricablemente entrelazados cuando se aborda el trauma (a veces la ficción es más fiel a la realidad que la propia historia). Éste es tanto individual como universal porque la desubicación del autor depende en parte de un trauma histórico. La Shoah, un evento histórico, muy documentado tiene repercusiones en la construcción literaria e identitaria de un nieto de un sobreviviente de Auschwitz. Sin embargo, esta observación se puede leerse al revés: la literatura tiene consecuencias en cuanto a la construcción que uno (el lector como el autor) se forja de la vida y del mundo.

Eduardo Halfon, parte de lo íntimo para hablar del mundo. La lectura de su obra no debe limitarse a una interpretación de la transmisión del trauma de la Segunda Guerra Mundial en su familia, concierne más bien un asunto aún más universal: la construcción de una identidad en reacción a otras identidades que le rodea. Esta obra es entonces intemporal.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Obras analizadas

- HALFON Eduardo, *El Boxeador polaco*, Valencia: PRE-TEXTOS, 2008.
- – –, *Mañana nunca lo hablamos*, Valencia: PRE-TEXTOS, 2011.
- – –, *Monasterio*, Barcelona: Libros del Asteroide S.L.U., 2014.
- – –, *Signor Hoffman*, Barcelona: Libros del Asteroide S.L.U., 2015.

Obras citadas

- LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, Torino: F. De Silva, 1947.
- LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris: Gallimard, 2006.
- LOWRY Lois, *Compte les étoiles*, Bruxelles: L'école des loisirs, 1990.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris: Grasset, 1985.

Bibliografía secundaria

Libros

- BAER Alejandro, *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil, 1992.
- BRINKMANN Beatriz, et. al. (ed.), *Daño transgeneracional. Consecuencias de la represión política en el Cono Sur*, Santiago: Gráfica LOM, 2009, <http://www.cintras.org/textos/libros/librodanotrans.pdf> (consulta 12/07/2018).
- COHEN Esther, *Los narradores de Auschwitz*, México: Editorial Finco, 2008.
- CORRAL Will H., DE CASTRO Juan E., BIRNS Nicholas (ed.), *The Contemporary Spanish-American novel. Bolaño and after*, Bloomsbury: New York – London – New Delhi – Sydney, 2013.
- FUGUET Alberto, GÓMEZ Sergio (ed.), *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.
 - – –, « Presentación del País McOndo », pp. 1-7.

- GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- GRELL Isabelle, *L'autofiction*, Paris: Armand Colin, 2014.
- GROJNOWSLI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris: Dunod, 1993.
- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Albin Michel, 1994.
- HIRSCH Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge – London: Harvard University, 1997.
- – –, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia university Press, 2012.
- HUYSENEN Andreas, *Present Past. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris: Dunod, 1993.
- – –, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin, 2004.
- MINCZELES Henri, *Une histoire des Juifs de Pologne. Religion, culture, politique*, Paris: la Découverte, 2011.
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, t. 1: *La République*, Paris: Gallimard, 1984.
- – –, *Realms of Memory, Rethinking the French Past*, New York: Columbia University Press, 1997.
- OVIEDO José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4: *De Borges al presente*, Madrid: Alianza editorial, 2012.
- PAZ OLIVER María, *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Leiden – Boston: Rodopi, 2016.
- PETIT Laurent, *La mémoire*, Paris: Presses universitaires de France, 2006.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000.
- – –, *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983.
- SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- SULEIMAN Susan Rubin, *Crisis of Memory and the Second World War*, Cambridge, Harvard University press, 2008.

- TORO Vera, SCHLICKERS Sabine, LUENGO Ana (ed.), *La obsesión del Yo. La auto(r)ficción de la literatura española y latinoamericana*, Vervuert: Iberoamericana, 2010.
- WESSLER Eric, *La littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam – New-York: Rodopi, 2009.

Artículos

- « Toponymie rurale et mémoire narrative (Vallée d'Aoste) », in *Rives nord-méditerranéennes*, n° 11, 2002, pp. 15-31, <https://journals.openedition.org/rives/116> (consulta 23/05/2018).
- ADLER Karin, « La répétition chez Freud », in *Psychanalyse*, vol. 1, n° 38, 2017, pp. 61-72.
- *América. Cahiers du CRICCAL*:
 - BROICHHAGEN Vera, « “Cristal invisible”. Comienzos, poética y exilio en Julio Cortázar », n° 40 (*La biographie en Amérique latine*), 2010, pp. 219-233, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2010_num_40_1_1915 (consulta 21/07/2018).
 - DELPRAT François, « Introduction. La mémoire au danger de l'histoire », n° 31 (*Mémoire et culture en Amérique latine*), vol. 2, 2004, pp. 5-6, http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2004_num_31_1_1636?q=tensions+histoire+et+m%C3%A9moire (consulta 16/07/2018).
 - FERRO Roberto, « Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado », n° 34 (*Les modèles et leur circulation en Amérique latine*), vol. 2, 2006, pp. 101-110, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1750 (consulta 25/07/2018).
 - GARCÍA MÉNDEZ Javier, « La forme de la nouvelle exemplaire chez Cortázar », n° 18 (*Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours. Poétique de la forme brève. Conte, nouvelle*), t. 1, 1997, pp. 227-235, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_18_1_1259 (consulta 21/07/2018).
 - PIGLIA Ricardo, « El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento », n° 2 (*Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-*

américain), 1987, pp. 127-130, www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1987_num_2_1_907 (consulta 25/07/2018).

- ANDREW BARASH Jeffrey, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricoeur », in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 2, n° 50, 2006, pp. 185-195.
- BARCHINO Matías, « Los cuentos de Eduardo Halfon. Hiperrelato y autoficción », in *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, n° 6, 2013, pp. 1-13 <http://docplayer.es/16033196-Los-cuentos-de-eduardo-halfon-hiperrelato-y-autoficcion.html> (consulta 18/07/2018).
- BEAU Francis, « L'organisation des connaissances au cœur de la démarche scientifique. Organiser une mémoire pour comprendre et savoir, puis agir et décider avec sagesse », in *Organisation des connaissances. Epistémologie, approches théoriques et méthodologiques*, n° 39, 2012, pp. 77-103. <https://journals.openedition.org/edc/3885> (consulta 23/05/2018).
- BOKANOWSKI Thierry, « Traumatisme, traumatique, trauma », in *Revue française de psychanalyse*, n° 3, vol. 66, 2002, pp. 745-757.
- CARCASSONNE Marie, « Sens, temps, et affects dans des récits de vie recueillis en interaction », in *Vox Poetica. Passion et narration*, 2007, pp. 1-29, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00665486/document> (consulta 04/08/2018).
- CHANADY Amaryll, « Une métacritique de la métalittérature. Quelques considérations théoriques », in *Etudes françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, pp. 135-145.
- FREUD Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », in *Libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 1, n° 9, 2004, pp. 13-22, <https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2004-1-page-13.htm> (consulta 28/07/18).
- GALLINARI Melliandro Mendes, « La “clause auteur”. L'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009, <http://journals.openedition.org/aad/663> (consulta 29/07/2018).
- HIRSCH Marianne, « The Generation of Postmemory », in *Poetics Today*, vol. 1, n° 29, 2008, pp. 103-128, <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103-128/20954> (consulta 12/04/2017).

- JACQUES Paul, « Trauma et culture. De la mémoire collective à la reconstruction psychique », in *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 2, n° 17, 2001, pp. 189-198.
- MALLE Carine, et al., « La force de la mémoire collective dans la mémoire autobiographique », in *Revue de neuropsychologie*, vol. 10, 2018, pp. 59-64.
- MARTIN Jean Clément, « Histoire, Mémoire et Oubli. Pour un autre régime d'historicité », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 47, n° 4, 2000, pp. 783-804.
- MAYERS Oren, « Musées historiques et américanisation de l'Holocauste », in *Le Temps des médias*, vol. 5, n° 2, 2005, pp. 92-114.
- MIGNOLO Walter, « La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales », in *Revista Chilena de Literatura*, n° 47, 1995, pp. 91-114.
- NOIRIEL Gérard, « Histoire, mémoire, engagement civique », in *Hommes et Migrations*, n° 1247, 2004, pp. 17-26.
- OLMOS Alberto, « Las teorías de Ricardo Piglia. Un recordatorio por Crítica y ficción, Formas breves y El último lector », in *Buensalvaje*, n° 3, 2014, pp. 4-5.
- ORIGGI Gloria, « Mémoire narrative, mémoire épisodique. La mémoire selon W. G. Sebald », in *Fabula-LhT*, n° 1, 2006, <http://www.fabula.org/lht/1/origgi.html> (consulta 23/05/2018).
- ORTIZ WALLNER Alexandra, « Una escritura más allá de las fronteras. La narrativa f(r)iccional de Eduardo Halfon », in *Hispanorama*, n° 144, 2014, pp. 34-38, http://otrolunes.com/35/wp-content/files/2015/01/OrtizWallner_EHalfon.pdf (consulta 18/07/2018).
- PALOU Miguel Ángel, URROZ Eloy, et. al., « Manifiesto Crack », in *Literal. Revista de Cultura*, n° 70, 2000, pp. 1-10.
- QUILEZ ESTEVE Laia, « Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria general », in *Historiogafias*, n° 8, 2014, pp. 57-75.
- SEED Patricia, « Colonial and Postcolonial Discourse », in *Latin American Research Review*, n° 26, vol. 3, 1991, pp. 181-200.
- VALBUENA BRIONES Ángel Julián, « Cortázar y el surrealismo », in *Bulletin Hispanique*, vol. 76, n° 3-4, 1974, pp. 316-334, www.persee.fr/dac/hispa_0007-4640_1974_num_76_3_4155 (consulta 21/07/2018).

- VIDAL-NAQUET Pierre, « Le couple histoire-mémoire face à la Shoah », in *Hommes et migrations*, 1992, pp. 15-16.

Entrevistas y documentos vídeos

- Entrevista de Eduardo Halfon realizada por Jordi Batallé el 7 de diciembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=VUBPziaUWH4> (consulta 11/06/2018).
- Entrevista de Eduardo Halfon realizada por la librerie mollat el 28 de abril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=1Aa9C0qMGBI> (consulta 11/06/2018).

Páginas web

- « “Duelo”, de Eduardo Halfon, recibe el I Premio de las librerías de Navarra », in *La Lectura es un Placer*, <http://elplacerdelalectura.com/2018/02/duelo-de-eduardo-halfon-recibe-el-i-premio-de-las-librerias-de-navarra.html> (consulta 18/07/2018).
- « A literatura rasga a realidade », in *Póvoa de Varzim. Câmara Municipal*, <http://www.cm-pvarzim.pt/noticias/a-literatura-rasga-a-realidade> (consulta 18/05/2018).
- « Eduardo Halfon ganador XV Premio literario Bodegas Olarra & Café Bretón », in *rioja2*, https://www.rioja2.com/n-35829-705-Eduardo_Halfon_ganador_XV_Premio_literario_Bodegas_Olarra_amp_Cafe_Breton/ (consulta 18/07/2018).
- « El álgebra lineal del escritor guatemalteco Eduardo Halfon », in *La Nación*, <https://www.nacion.com/viva/cultura/el-algebra-lineal-del-escriptor-guatemalteco-eduardo-halfon/R46Q5D2CDJCHBTGLZNS7LUNBQ/story/> (consulta 12/12/2017).
- « Histoire », in CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, *Trésor de la Langue Française*, <http://www.cnrtl.fr/definition/histoire> (consulta 28/05/2018).
- « La pirueta (premio de novela corta Jose Maria de Pereda 2009) », in *Casa del Libro*, <https://www.casadellibro.com/libro-la-pirueta-premio-de-novela-corta-jose-maria-de-pereda-2009/9788492913220/1694103> (consulta 18/07/2018).
- « Lista de participantes », in *Póvoa de Varzim. Câmara Municipal*, <http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/pelouro->

cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-d-escritas-2008/lista-de-participantes (consulta 18/05/2018).

- BORRÁS Manuel, « Esa luz que nos habla », in *Guatemala*, 16 noviembre 2008, <http://otrolunes.com/35/files/2015/01/elperiodico-guatemala-Esa-luz-que-nos-habla-Manuel-Borras-16-11-2008.pdf> (consulta el 18/07/2018).
- ESMEIN Camille, « Appel à contribution pour un ouvrage collectif. La digression », in *Fabula. La recherche en littérature*, https://www.fabula.org/actualites/la-digression_13448.php (consulta 01/06/2018).
- KAEMPFER Jean, MICHELI Raphaël, « La temporalité narrative », in *Méthodes et problèmes*, Genève: Département de français moderne, 2005, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnintegr.html#tn010000> (consulta 04/08/2018).
- LAURENT Louise, « Le Guatémaltèque Eduardo Halfon reçoit le prix Roger Caillois 2015 de littérature latino-américaine », in *Nouveaux Espaces Latins. Cultures & Idées de l'Amérique latine & des Caraïbes*, <http://www.espaces-latins.org/archives/37028> (consulta 18/07/2018).
- MEMORIA VIRTUAL GUATEMALA, « Grupos Afectados », <http://www.memoriavirtualguatemala.org/es/categor%C3%ADas-de-biblioteca/grupos-afectados> (consulta 01/06/2018).
- ORTIZ WALLNER Alexandra, « Selección de textos críticos. Sobre su vida y obra », in *Revista Hispanoamericana de Cultura*, <http://otrolunes.com/35/unos-escriben/seleccion-de-textos-criticos-sobre-eduardo-halfon/> (consulta 18/07/2018).
- RAWICZ Daniela, « Andreas Huyssen, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, FCE-Instituto Goethe, 2002, 285 pp. », in *Latinoamericanos*, n° 21, 2002, pp. 215-218.
- RIVAS Ascensión, « Duelo. Eduardo Halfon », in *El Cultural*, 01 septiembre 2017, <https://www.elcultural.com/revista/letras/Duelo/39961> (consulta 18/07/2018).
- UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM, « Lodz », in *Holocaust Encyclopedia*, <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005071> (consultado 31/05/2018).

- VALLE Amir, « Dossier Eduardo Halfon. Liminario », in *otroLunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, <http://otrolunes.com/35/unos-escriben/eduardo-halfon-dossier/> (consulta 10/07/2018).

Asignaturas

- BECERRA Eduardo, « Tema 3: *Respiración artificial* », in *17578: Literatura y cultura: lecturas comentadas de literatura hispanoamericana actual*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, curso 4º en *Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas*, 2017-2018.
- OCASAR José, « Tema 1: Posboom », in *17573: Literaturas poscoloniales latinoamericanas*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, curso 4º en *Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas*, 2017-2018.
- TERUEL José, « Tema 3: el cuento », in *17572: Literatura española contemporánea*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, curso 4º en *Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas*, 2017-2018.

Anexo 1 [tabla de las digresiones en *El boxeador polaco*]

Tipo de digresión	Página	LEJANO
Contención	11-12.	No sé qué hacía enseñándoles literatura a una caterva de universitarios, en su mayoría, analfabetos. [...] Y supongo que, de cierto modo, viendo todos los años su misma mirada tan soberbia e ignorante, los entendía perfectamente, y casi les daba la razón, y reconocía en ellos algún rastro de mí mismo.
	14.	Estoy generalizando [...] pero el mundo sólo se entiende a través de generalizaciones.
	16.	Después pensé fugazmente en los chisquetazos blancos de aquel muro tan negro de Auschwitz que me había mencionado mi abuelo polaco.
	20.	Es curiosa la ficción, ¿no? Un cuento no es más que una mentira. Una ilusión. [...] La literatura, escribió Platon, es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar es más inteligente que quien no se deja engañar.
	29-30.	Los nombres de los pueblos guatemaltecos jamás dejan de asombrarme. [...] una mezcla de sutiles vahos indígenas y toscas frases de conquistadores españoles igualmente toscos y un imperialismo draconiano que se impone de una manera irrisoria y brutal, pero siempre recalcitrante.
	20.	Es curiosa la ficción, ¿no? Un cuento no es más que una mentira. Una ilusión. [...] La literatura, escribió Platon, es un engaño en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar es más inteligente que quien no se deja engañar.
	21.	... y luego le iba a decir que no me sentía poeta, pues un poeta, en mi opinión, tiene que sentirse así, nacer así, en cambio un narrador puede ir formándose poco a poco, pero no logré decirle nada.
Asociación de idea - Espacial - Causal - Temporal	11. espacial (en el sentido de que se trata de una descripción)	Varios estaban medio dormido. Otros hacían dibujitos. Una muchacha demasiado flaca [...] Y desde el más profundo mutismo, me llegó un retintín de cuchicheos y risas contenidas y chicles masticados y, entonces, como todos los años, me pregunté si esa mierda en verdad valía la pena.
	14. causal (justifica el comentario que se hace sobre el estatuto social de Juan Kalel)	Como en muchas universidades privadas latinoamericanas, la gran mayoría del alumnado de la Universidad Francisco Marroquín proviene de familias adineradas [...] Se podría afirmar sin ningún titubeo que esta actitud desdeñosa y pedante es aún más marcada, aún más obvia, en los alumnos de primer año, a los que yo, con indisputable fatiga, recibía en mi curso.
	34. temporal (asociación temporal entre dos elementos)	Una vez de niño, había visitado Iximché con la familia de un amigo de la escuela [...] me iba dando sorbitos amargos de agua quina.
Tipo de digresión	Página	FUMATA BLANCA
Contención	42.	... me puse a pensar en la remota posibilidad de que fuésemos de la misma familia, y me imaginé una novela

		entera sobre dos hermanos polacos que creían a toda su familia exterminada, pero de pronto se encontraban, tras sesenta años sin verse, gracias a dos de sus nietos, un escritor guatemalteco y una hippie israelí, que se habían conocido por accidente en un bar escocés que no era ni siquiera escocés en Antigua Guatemala.
	44.	Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que, como el mismo me decía, no olvidará su número de teléfono. Y sin saber por qué me sentí levemente culpable.

Tipo de digresión	Página	TWAINIENDO
Contención	56. (en el cuento mismo)	Pensé en mi abuelo y en la botella de whisky que nos tomábamos mientras él me hablaba de Sachsenhausen y de Auschwitz y del Boxeador polaco.
Ruptura	54.	Así son los coloquios multidisciplinares: poco o nada disciplinados. Cada cual tira hacia su propia disciplina. Incluyéndome.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	56. Temporal (refiera a otro cuento del libro)	Pensé en mi abuelo y en la botella de whisky que nos tomábamos mientras él me hablaba de Sachsenhausen y de Auschwitz y del Boxeador polaco.

Tipo de digresión	Página	EPÍSTROFE
Contención	69.	..., y yo de inmediato desordené sus palabras y pensé en el boxeador polaco peleando cada en Auschwitz, luego pensé en mi abuelo peleando con las palabras polacas.
Ruptura	78-79.	... y yo, juzgándolo valeroso ante semejante sopa, sólo podía pensar en cómo algunos huyen de sus antepasados mientras que otros los añoran de una forma casi visceral; en cómo unos corren del mundo del padre mientras que otros lo claman y piden a gritos; en cómo yo no podría situarme lo suficientemente lejos del judaísmo, mientras que Milan jamás estaría lo suficientemente cerca de los gitanos.

Tipo de digresión	Página	EL BOXEADOR POLACO
Contención	85.	Me hubiese gustado preguntarle qué sintió cuando finalmente, tras casi sesenta años de silencio, dijo algo verídico sobre el origen de ese número. [...] quizás a que la verdadera historia detrás de esos cinco dígitos no fuera tan fantástica como todas mis versiones de niño.
	87.	Calló de nuevo y me pareció que su discurso era como un sosegado oleaje. A lo mejor porque la memoria es también pendular. A lo mejor porque el dolor únicamente se tolera dosificado.
	87.	Quería pedirle que me hablará [...] de todo aquello que le había sucedido antes del treinta y nueve, antes de Sachsenhausen.
	88.	Era la primera vez que escuchaba a mi abuelo decir mierda, y la palabra, en ese momento, en ese contexto, me pareció hermosa.
	91-92.	Me solía decir mi abuelo que yo tenía la edad de los semáforos, porque el primer semáforo del país se había instalado en no sé qué intersección del centro el mismo día que yo nació. [...] me imaginé a mí mismo metido en un

		pequeño frasco de vidrio, bien revuelto entre un montón de niñitos celestes y niñitas rosadas, mi nombre grabado en bajorrelieve (igual que la palabra Bayer en las aspirinas que me tomaba de vez en cuando y que tanto me sabía a yeso), [...]
	95.	Una vez más, me quedé viendo el número de mi abuelo,69752[...] pero ya sólo logré imaginarme una cola eterna de individuos, todos desnudos, todos enflaquecidos, todos llorando y rezando el Kaddish en absoluto silencio, todos piadosos de una religión cuya fe está basada en los números mientras esperaban en cola para ser ellos mismos numerados.
Ruptura	90.	Inició otra vez el murmullo sobre las tejas y yo me puse a pensar en esas dos o tres papas insípidas y sobrecozidas y, adentro de un mundo demarcado por alambre de púas, tanto más valiosas que cualquier lúcido diamante.
	95.	Nunca supe si mi abuelo no recordaba las palabras del boxeador polaco, o si eligió no decírmelas, o si sencillamente ya no importaban, si habían cumplido ya su propósito como palabras y entonces habían desaparecido para siempre junto con el boxeador polaco que alguna noche oscura las pronunció.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	83-84. Temporal: se trata de una asociación genealógica de los eventos.	69752. Que era su número de teléfono. Que lo tenía tatuado allí, sobre su antebrazo izquierdo, para no olvidarlo. Eso me decía mi abuelo. [...]Así jugaba con su número. Clandestinamente. Hipnotizado por aquellos cinco dígitos verdes y misteriosos que, mucho más que en el antebrazo, me parecía que él llevaba tatuados en alguna parte del alma.
	85-86. Causal	Desde que empezó con problemas cardíacos, mi abuelo se tomaba dos onzas de whisky a mediodía y otras dos onzas antes de la cena. No más. Salvo en ocasiones especiales, claro, como alguna fiesta o boda o partido de fútbol o aparición televisiva de Isabel Pantoja.
	86. Temporal	... y yo recordé una vez que, de niño, lo escuché diciéndole a mi abuela que ya necesitaba comprar más Etiqueta Roja, el único whisky que él tomaba, cuando yo recién había descubierto más de treinta botellas [...] Por si hay guerra, Oitze.
	89. Temporal	Mi abuelo mantenía sus propias manos impecables. [...] hasta que ambas manos la absorbían por completo y mi abuelo entonces se volvía a colocar el anillo de piedra negra que usaba en el meñique derecho, desde hacía casi sesenta años, en forma de luto.
	92-93. Causal	[...] inmóvil y calladito mientras esperaba que alguna señora llegase a la clínica del doctor (la observé ancha y deforme a través del cristal, como en uno de esos espejos ondulados de circo) [...] Por ejemplo: la imagen claustrofóbica del calabazo oscuro y húmedo y apretado y harto de susurros donde estuvo encerrado mi abuelo, sesenta años atrás, en el Bloque Once, en Auschwitz.
	95. Temporal	[...] y yo recordé que él se negaba a hablar en polaco, que él llevaba sesenta años negándose a decir una sola palabra en su lengua materna, en la lengua materna de aquellos que, en noviembre del treinta y nueve, decía él, lo habían traicionado.

Tipo de digresión	Página	DISCURSO DE PÓVOA
Inversión	99.	Hace algunas semanas, recibí por correo electrónico el tema de esta conferencia, “La literatura rasga la realidad”, una frase muy hermosa pero que al final me dejó igual de confundido. [...] mis pensamientos regresaron a la película de Bergman y me percaté de que allí mismo, en el final de la película, estaba mi respuesta. Ése, sin embargo, es el final de estos quince minutos, y es mejor iniciar por el principio.
	103-104.	Algo así estaba razonando y cavilando durante aquella fría madrugada de insomnio, a punto de entender o al menos encontrar alguna cosa importante, cuando de pronto, ya fumándome un cigarro en la cama, recordé a Ingmar Bergam. [...] Así, exactamente, es la literatura. Al escribir sabemos que hay algo muy importante que decir con respecto a la realidad, y que tenemos ese algo al alcance, allí nomás, muy cerca, en la punta de la lengua, y que no debemos olvidarlo. Pero siempre, sin duda, lo olvidamos.

Anexo 2 [tabla de las digresiones en *Mañana nunca lo hablamos*]

Tipo de digresión	Página	EL BAILE DE LA MAREA
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	16-17. Temporal	No dijo más y yo me quedé observando al viejo indígena pescando en precario equilibrio con la marea, con las olas, y me estremeció comprender que mi padre había tenido entonces mi edad antes de que un soldado naval [...] Quería preguntarle a mi padre quién sería yo sin mi padre.

Tipo de digresión	Página	POLVO
Contención	21.	Siempre me agradó esa perfección numérica.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	22. Causal	Aunque trabajaba de ingeniero en una fábrica coreana de la Petapa, mi tío Benny mantenía siempre a la vista, en ese espacio del carro justo encima de los asientos traseros, su casco rojo de bombero voluntario. [...] Sólo hacía falta encontrar mi propio uniforme.
	23. Espacial	Más allá de algunas grietas en las paredes, nuestra casa se había dañado poco. Y el desorden de las primeras horas – macetas y lámparas tumbadas, libros caídos [...] Todo había amanecido velado por una capa de polvo muy fino, muy blanco, como si alguien, durante la noche, hubiese decidido esparcir un bote entero de talco.
	26. Espacial	Había árboles y postes de luz caídos en las calles. Los semáforos seguían apagados. Demasiados papeles revoloteaban en el aire igual que coloridas maripositas.
	30. Temporal	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 [...] para que no se le cayera un enorme y escurridizo casco de bombero.

Tipo de digresión	Página	EL PODER DE LA EUFORIA
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	39. Temporal	Pensé en romper éste, acaso triturarlo en pedacitos que podría repartir en todos los basureros de la casa. [...] Pensé en mi primo Daniel que, tras varias oportunidades, había sido enviado a una escuela militar en Estados Unidos. Y sentí un dolor intenso en la garganta.

Tipo de digresión	Página	MUERTE DE UN CÁCHER
Contención	46.	Así hablaba el profesor Ochoa. En plural.
	52.	Desayuné poco de gelatina roja. Las enfermeras habían intentado darme huevos revueltos con queso derretido, jugo de naranja, bananos y miel, tostadas con mantequilla y jalea saúco. [...] Pero no quise tocar más que la gelatina roja.
	57.	Poca imágenes me gustaban tanto como aquella, tan promisoría, tan limpia, tan pura, tan resplandeciente de verdes y cafés y blancos.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	50. Causal	Era final de los años setenta y era de lo más normal, entonces, que pasearan por allí dos soldados sosteniendo sus grandes fusiles negros.

Tipo de digresión	Página	QUIETO A LA ORILLA DEL LAGO
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	63. Causal	Siempre mantenía su puerta abierta. Quizás porque no había ninguna ventana. Ni mucha luz.
	64. Espacial	Sentado en el borde de su camastro (no había espacio para una silla), movió los pies descalzados un poco hacia atrás. Noté que sus uñas eran cortas, inmundas. Llevaba arremangados hasta medio tobillo unos pantalones de lona casi blanca y muy gastada. Su camisa estaba abierta, desbotonada, y logré ver en su pecho, entre la apertura de aquella camisa blanca y vieja que algún día había sido de mi papá, un escaso mechón de vello negro.
	64-65. Temporal	Se llamaba Rolando, pero decíamos Rol. [...] Yo, en cambio, permanecía atento a sus historias. A veces inventadas. A veces repetidas. A veces mágicas. A veces, y sin dudas mis favoritas, sobre su infancia en el lago de Amatitlán.

Tipo de digresión	Página	LA SEÑORA DEL GABÁN ROJO
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	73-74. Espacial	Era uno de los pocos restaurantes familiares en la Guatemala de los años setenta, y quizás el único capitalino que abría los domingos a mediodía. [...] y que todo allí estaba grande o al menos era grande desde mi reducido horizonte de niño: el grosor de las mesas de caoba, las sillas forradas con piel blanquinegra de vaca, [...] y todos estaban igualmente uniformados: pantalón negro, camisa blanca de manga larga, corbatín negro.
	76. Temporal	Yo tenía casi nueve años y sabía algunos detalles del secuestro de mi abuelo: detalles sueltos, deshilvanados, irracionales. Sabía que había sucedido cuatro años antes de que yo naciera, en el 67. Sabía que los secuestradores, debido a la piel de mi abuelo tan pálida que hasta parecía rosada, habían bautizado aquel rapto “La Operación Tomate”. Sabía [...] Y sabía poco más. Pero a esos secuestradores 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. Jamás me imaginé a una señora. Mucho menos a una señora hermosa, emperifollada, tan soberbia en su gabán rojo.

Tipo de digresión	Página	ÚLTIMO CAFÉ TURCO
Contención	81.	No sé si esa historia es cierta. Probablemente no, o no tanto. Pero poco importa. Toda casa tiene su historia, y toda casa para alguien es un palacio.
	82.	Pero ésta es la historia de una casa. Es de la casa de mis abuelos de los que quiero hablar.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	81. Espacial	Mis abuelos vivían en un palacio. [...] y construirle esa misma casa en un enorme terreno que recién había comprado sobre la avenida Reforma
	81. Temporal	Aunque no lo recuerdo, por supuesto, conocí la casa de mis abuelos a los nueve días de haber nacido. [...] y de repente proyectando una sutil fuente de orina cuando me desnudan las manos heladas del rabino.
	82-83. Espacial	Quisiera poder describir su aroma. [...] Pero Berta, allí, en la cocina, también volvía a sus raíces guatemaltecas [...] todas las noches, en una pequeña jarrilla de cobre, Berta le preparaba a mi abuelo su café turco con semillas tostadas de cardamomo ...

	83. Causal	Decía mi abuelo del café turco: negro como el infierno, fuerte como la muerte, dulce como el amor. [...] era un rito, una cadencia, un capricho, un hechizo, un punto final a cosas dulces y amargas, la última de las cuales coincidió con la visita de una prima argentina, llamada Berenice.
	85. Causal	De él sólo recuerdo tres cosas. Uno: que era un viejo muy amable, muy dulce, y un puntual feligrés de películas de vaqueros. [...] muy enfermo, muy raquíto, siempre acompañado por una enfermera y siempre en in camisión color crema, murmurando incoherencias y tendido boca arriba aquel camastro blanco ...
	87 Espacial	Allí, en el descansillo, había una mesita de cedro con rosas frescas y una balanza de bronce y fotografías enmarcadas: por si acaso, suponía yo, le era difícil a uno decidir si continuaba subiendo por la derecha o por la izquierda y quería permanecer un rato en el descansillo, descansando.

Tipo de digresión	Página	MUJERES BUENAS Y MUJERES MALAS
Contención	97.	La respuesta era simple supongo.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	97-98. Temporal	Una tarde, rondando en nuestras bicicletas por la colonia El Campo, mi hermano y yo habíamos encontrado una caja de cartón en un terreno baldío. [...] Escondimos las revistas secas y tiesas entre somier y colchón de ambas camas – aún dormíamos en el mismo cuarto –, y prometimos no decir nada, nunca, a nadie.

Tipo de digresión	Página	CORAZÓN, NO MOLESTE
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	105. causal	[...] (hace poco encontré uno metido en un baúl de cosas infantiles que me obligó a recordar, tantos años después, esta historia de Anderson) ...
	106. Temporal	Era el inicio de los ochenta en Guatemala, y no era extraño que las personas desaparecieran. Había aumentado la violencia – especialmente en la capital – entre el gobierno militar y los varios grupos guerrilleros.
	109. Espacial	Desde mi perspectiva de niño, la oficina de mi papá era inmensa. Quedaba en alto. [...] y a la derecha había dos largos sofás de cuero negro, separados por una mesita.

Tipo de digresión	Página	MAÑANA NUNCA LO HABLAMOS
Contención	123.	Eran caricaturas en inglés y programas infantiles en inglés que, cada sábado, él nos grababa de la televisión matutina norteamericana. Yo ya me sabía esos vídeos de memoria, de principio a fin, incluidas las cancioncitas de los comerciales (<i>My Bologna Has a First Name</i>) y las tonadillas de los mensajes educativos (<i>Conjunction Junction, What's Your Function</i>).
	134.	... 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 hubiese algo básico o algo esencial.
	137.	Quizás no me oyó. O quizás no sabía la respuesta. O quizás nunca regresaríamos.
Asociación de idea : - Espacial - Causal	121. Espacial	Decíamos Miami pero no era Miami, sino un suburbio bastante más al norte llamado Plantation, donde mis papás tenían un apartamento muy pequeño, ubicado a la orilla de

- Temporal		una cancha de golf, y que usábamos durante las vacaciones.
	126. Causal	Ni idea de dónde saqué esa cifra. Me la inventé, probablemente. Sospeché o presentí que ya no volvería a ver a Oscar y que lo mejor sería dosificarle la noticia, mentirle un poco, ocultarle algunos detalles, como por ejemplo que ya no tendríamos una casa a donde volver.
	128. Causal	Entendí que querían sacarme de allí un rato, que mi papá y mi abuelo se estaban peleando por algo, que querían hablar cosas de adultos entre ellos.
	129. Espacial	El burrito gris comía pasto, su carruaje a un lado, vacío. Una niña rubia brincaba miedosa [...] Atrás de mí cerca del carrusel, un niño descalzo y sin camisa de más o menos mi edad, barría el piso con una escoba de petate.

Anexo 3 [tabla de las digresiones en *Monasterio*]

Tipo de digresión	Página	CAPÍTULO 1
Contención	31.	Mientras fumaba, traté de recordar la historia de ese pedazo de muro tan solemne y tan bíblico, de ése último vestigio del templo de los judíos, de mis antepasados. Sólo pude recordar la canción de The Cure. Llevantándome, aún tarareando el tema de la flauta de Robert Smith, machaqué mi cigarro sobre la grada arcilla, y bajé.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	14-15. Causal	Llevaba ella casi dos años viviendo y estudiando la Torá y otros textos rabínicos en una yeshivá de mujeres en Jerusalén. Al principio todos pensamos que era nada más una leve fiebre sionista o hebraica [...] En algún momento, sentados los cinco alrededor del comedor de la casa de mis padres, mi hermana nos anunció tajante que, según ella, según sus nuevos maestros y rabinos ortodoxos, nosotros cuatro no éramos judíos. [...] Vaya, le respondí a mi hermana, al menos en eso sí estamos de acuerdo.
	28-29. Temporal	Pensando en mi abuela materna. Hija de padres sirios, quienes huyeron de Alepo y llegaron a América y, debido a una vida itinerante y llena de naipes [...] Como si fuese un jeque poderoso, engarbado, enjoyado, fumando su narguile de oro.
	29. Temporal	Pensando en mi abuelo paterno. De Líbano. Él y sus siete hermanos y hermanas habían huido de Beirut a principios del siglo XX [...] Allí abrió una tienda en el Portal del Comercio. Allí se hizo construir un palacio.
	29. Temporal	Pensando en mi abuela paterna. Nacida en Alejandría, Egipto. Con sus padres y hermanas, zarpó de Egipto cuando tenía siete años. [...] Y allí quedaron. En Guatemala. Por accidente.
	33-34. Temporal	En otro viaje, a otra ciudad, disfrazado en un femenino gabán rosa, también toqué el último vestigio de lo que fue el muro del gueto de Varsovia. [...] sus espaldas anchas, sus brazos fornidos, sus rostros mugrientos y sudados, sus manos ya teñidas para siempre de rojo.
	38-39. Temporal	...¿ya rezaron?, nos preguntaba. Entonces cada uno, bien metido entre sus sábanas, repetía aquellas seis palabras en hebreo, aquel mismo rezo en hebreo. [...] Quizás cuando mi mamá paró de ofrecernos un beso en la noche a cambio de aquellas seis palabras perdieron definitivamente todo significado, toda su lógica.
	41-42. Temporal	... recordé de pronto la única vez que toqué en un concierto de heavy metal [...] Llegué a un terreno baldío y lancé la boina entre unos arbustos, lejos, con fuerza, como si estuviese lanzando hacia la noche mi honor o mi culpa.
	49-50.	La recordé de niña. Su mirada enorme de niña, su nariz pequeña y respingada, sus lindos rizos negros. [...] Un gato negro, enmarcado en el borde de nuestro palco privado, casi se cayó del susto al oír los alaridos de pánicos de mi hermana, y tuvo que salirse del personaje y susurrarle a mi hermana que por favor no gritara, que no era un gato de verdad sino un hombre cualquiera, un hombre común y corriente, un hombre nada más disfrazado de gato.

Tipo de digresión	Página	CAPÍTULO 2
Contención	59.	... me puse a pensar en la remota posibilidad de que fuésemos de la misma familia, y me imaginé una novela entera sobre dos hermanos polacos que creían a toda su familia exterminada, pero de pronto se encontraban, tras sesenta años sin verse, gracias a dos de sus nietos, un escritor guatemalteco y una hippie israelí, que se habían conocido por accidente en un bar escocés que no era ni siquiera escocés en Antigua Guatemala.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	57-62 [...]65-66 Temporal	Cuando la conocí, en un bar escocés, tras no sé cuántas cervezas y casi una cajetilla de Camel sin filtro, Tamara me había dicho que a ella le gustaba que le mordieran los pezones, y duro. [...] que en ellos escribía y luego tachaba algunas palabras, para que éstas, dijo, se vieran más; el solo hecho de estar vedadas, dijo, obliga a querer leerlas. [...] La voz chillona de Bob Dylan sonaba a lo lejos. Tamara estaba cantando. Yael había llenado de nuevo mi vaso y coqueteaba con un tipo que parecía escocés [...] La abracé fuerte, sintiendo algo que no puede nombrar pero que es tan recio y tan obvio como la Fumata blanca del pontificado en una oscura noche de invierno, y sabiendo muy bien que yo no regresaría al día siguiente.
	62. Temporal	Luego me lavé las manos pensando en mi abuelo, en Auschwitz, en los cinco dígitos verdes tatuados en su antebrazo que durante toda mi niñez creí que estaban allí para que, como él mismo me decía, no olvidara su número de teléfono. [...] Para qué quiere usted ir a Polonia, me decía. No debe ir usted a Polonia, me decía. Los polacos, me decía, nos traicionaron.
	63-65. Temporal	Bar Mleczny Familijny. Eso vi en otra ciudad, ante otro bar, pintado en letras de oro en el vidrio de la puerta principal. [...]Y entrando en calor mientras comía ya plato tras plato (lo mejor: ese postre, que resultó una versión polaca de crepas o blintzes), por fin comprendí que toda mi cena había costado poco menos de dos dólares. La gran matemática del socialismo.

Tipo de digresión	Página	CAPÍTULO 3
Contención	85-86.	El señor indígena dibujaba el ocaso, repitió Shlomo, una mano sobre mi hombro, la otra dibujando algo invisible en el aire. [...] A nosotros, que éramos diez o quince turistas, hasta se nos olvidó ver el ocaso en la selva y nos quedamos viendo a ese señor indígena dibujándolo con sus crayones de colores. In creíble, ¿no? Para nosotros se volvió más interesante el artista y su arte que el ocaso mismo.
Ruptura	69-72. [...] 76-77. [...] 80. [...] 81-85. [...] 86-87.	El cuerpo de mi abuelo era un bulto sobre la cama. Yo podía verlo desde el umbral, rígido, boca arriba, pequeño, tapado de pies a cabeza con su propio edredón cuadriculado negro y corinto. [...]Se me ocurrió que a lo mejor era el nuevo rabino, pues en una comunidad judía tan pequeña como la de Guatemala (cien familias, suelen decir) los rabinos son importados. [...] Mi abuela me soltó la mano y se movió un poco y el edredón negro y corinto también se movió un poco y yo pensé con espanto que estaba por ver el rostro ya muerto

		<p>de me mi abuelo. [...] Lejos, en el comedor y en la sala, se oían los murmullos crecientes de las primeras visitas. [...]</p> <p>El rabino estaba hablándole a mi abuela (que ni se enteraba) de Noé y del diluvio [...] Rostros grises, insulsos, para mí demasiado distantes. [...]</p> <p>El rabino ahora estaba hablándole a mi abuela (que ni se enteraba) sobre no sé qué pacto de Dios (Hashem repetía) tras el diluvio [...] Mi abuela seguía medio tosiendo en el pañuelo. Shlomo volvió fugazmente su mirada, como para callarla. [...]</p> <p>Shlomo sonreía sucio entre su barba rojiza. [...] y entonces me alejaba rápido del pequeño bulto que había sido mi abuelo y salía corriendo del cuarto y de la casa y ya afuera en la calle, ya muy lejos de todo, por fin me quitaba la gorrita blanca y la dejaba tirada en un basurero.</p>
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	72-73. Causal o Temporal	<p>Recuerdo de niño a un rabino de Miami Beach, más serio que ortodoxo, que siempre estaba moqueando y con un pañuelo húmedo en la mano y que hacía todos los rezos en inglés. [...] Sin dejar de sonreír, me citó una frase del libro del Génesis: Vete de tu tierra, y de tu familia, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré. Lech l'cha, me dijo en hebreo, con un guiño, y eso fue todo.</p>
	73-76. Temporal	<p>Allí, ante mí, en otra ciudad, en un monumental pilar blanco de la iglesia de la Santa Cruz, estaba el corazón de Chopin. [...] Yo me quedé sentando unos minutos, viéndolas desaparecer entre el bullicio de peatones, fumando en mi gabán color rosa, y escuchando cómo emanaba; desde las profundidades del granito negro, acaso desde las profundidades de Varsovia misma, una pésima grabación de la marcha fúnebre de Chopin.</p>
	77-80. Temporal	<p>Recuerdo cuando de niño le pregunté a mi papá qué hacían esas personas tumbadas sobre un viejo colchón. [...] Y yo agarraba fuerte la mano de mi papá. Y no soltaba la mano de mi papá porque la palabra luto seguía horrorizando, porque la imagen del luto seguía horrorizando, porque estaba absolutamente convencido de que, bien escondido bajo alguna sábanas blancas, se revoloteaba y sacudía el fantasma del muerto.</p>
	80-81. Temporal	<p>Pensé en la última vez que le había dicho a mi abuelo que quería viajar a Polonia, a Lodz, y en su reacción casi violenta, y para qué quiere usted ir a Polonia [...] Y allí, entonces, en una lápida del cementerio judío de Turín, quedaron cincelados su nombre y su número: su nombre de pila y su otro nombre más siniestro. Ambos supongo, se quiera o no, partes intrínsecas de su identidad.</p>

Tipo de digresión	Página	CAPÍTULO 4
Contención	94-95.	<p>Iba a responderle que Paul Wittgenstein, tras perder el brazo derecho durante la primera guerra mundial (Qué tipo de filosofía será requerida para sobre ponerse a eso, escribió su hermano Ludwig), no sólo aprendió a tocar piano con una mano [...] un genio es aquel que más se asemeja a sí mismo.</p>

	99-100.	Pensé en muros chinos y muros alemanes y muros estadounidenses. Pensé en muros sagrados de templos y en muros húmedos y enmohecidos de mazmorras. [...] Un muro nunca es más grande que el espíritu del hombre que éste encierra. Pues el otro sigue allí. El otro no desaparece. El otro soy yo. Yo, y mi espíritu. Yo, y mi imaginación. Yo, y mi racimo de globos negros.
	103-104.	Me dijo, sonriendo, restregando cristales invisibles entre sus dedos, que los sacerdotes egipcios se abstendían de comer sal porque creían que aumentaba el deseo sexual. [...] Me dijo que para los judíos la sal era un pacto, y un convenio, y una superstición, y un castigo, y una ruina, y una permanencia, y una bendición, y una desgracia, y también un secreto.
Ruptura	105-107. [...]109.	Nadie baja la mirada. Eso pensé en otro viaje, caminando mi primera tarde por las grises calles de Varsovia, vestido con un gabán color rosa, aún desvelado, aún con la misma ropa arrugada y sucia [...] El oficial del aeropuerto seguía observándome en ese eterno segundo de silencio, acaso confundido, acaso esperando a que yo completara aquella frase. Y yo entonces abrí un poco la boca, como para motivar a las palabras. Pero las palabras, caprichosas, insolentes, no querían motivarse. [...] sentí la frialdad del papel amarillo y pensé en las manos de mi abuelo, pálidas y pulcras y dibujando sombreros y jugando con piezas de dominó. [...] El oficial polaco seguía observándome con firmeza. [...] Sentí algo amargo en la boca. El sabor, se me ocurrió al marcharme, del pusilámene.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	107-108. Temporal	Mi abuelo había sido capturado por soldados de la Gestapo frente a su casa de Lodz, en noviembre del 39, mientras él y sus amigos y su novia jugaban una partida de dominó. [...] Allí en ese doblado papel amarillo, en esos últimos garabatos de su puño y letra que yo ahora – de pie en el aeropuerto de Varsovia – aferraba como un talismán, estaban los ejes de la historia de mi abuelo, una historia que, de algún modo, también era la mía. Al final, nuestra historia es nuestro único patrimonio.
	114. Causal	Había un judío en Guatemala que se llamaba Peter [...] y así, enmascarado, camuflado, mintiendo, logró salvarse. Ya en Guatemala, hasta su muerte, hasta en su lápida, siempre se llamó Peter.
	114. Causal	El bisabuelo judío de un amigo [...] al llagar a Argentina, decidió conservar el nombre de su verdugo y salvador. Neuman.
	115. Causal	La familia del escritor polaco Jerzy Kosinski [...] Y así se salvó, fingiendo ser parte de una familia católica, disfrazado de monaguillo, adoptando ya para siempre – hasta su muerte en una bañera de Nueva York, cincuenta años después – el apellido Kosinski.
	116. Causal	Mi abuelo polaco, mientras estaba preso en el Bloque Once de Auschwitz [...] los guardias inmediatamente le abrieron el portón principal de Auschwitz (Arbeit Marcht Frei), y disfrazado de su enemigo, fingiendo, mintiendo, logró liberarse.
	117-118. Causal	Me dijo que un día de invierno, ya vestido de niña, había viajado con sus padres a un monasterio en medio de un bosque [...] Tras días o semanas viviendo en el monasterio, le dije, su nombre verdadero se había borrado.

Anexo 4 [tabla de las digresiones en *Signor Hoffman*]

Tipo de digresión	Página	SIGNOR HOFFMAN
Contención	13.	Me gusta el mar como imagen. Como idea. Como pensamiento. Como parábola de algo misterioso y a la vez evidente; de algo que al mismo tiempo promete salvarnos y amenaza matarnos. El mar, en fin, como una vecina desnuda y relumbrante en su ventana nocturna: desde lejos.
	32.	Otra vez empezaba a invadirme el sueño, y sin darme cuenta me puse a soñar con los dos soldados en el campo de concentración de Hamburgo; con los dos soldados caminando de la mano por callejuelas y aldeas y campos de trigo o cebada; con los dos soldados vapuleados, sucios, escuálidos, pero ya para siempre tomados de la mano; con los dos soldados ya para siempre en una banca frente al mar.
	34.	¿Qué podía decirle? ¿Cómo explicarle todo lo que estaba sintiendo? ¿Cómo poner en palabras una emoción tan llena de vida, y de muerte, y de amistad, y de odio? ¿Cómo encontrar y usar las palabras justas sin traicionarlas?
Ruptura	26-27. [...] 36.	Estaba sentada en la banca del pequeño salón, viendo la película en blanco y negro en las tres pantallas. [...] A mí me decía desde la banca que para salvarme tenía que quitarme la barba, que un judío jamás se deja crecer la barba mientras vive su padre, que llevar barba era una falta de respeto hacia mi padre, hacia ella, hacia el pueblo judío. Y yo, confundido y triste, pero mirando hacia la cámara como si ésta fuese un espejo, me rasuraba la barba con una antigua navaja de afeitar. [...] Mi madre, desde su banca, seguía intentando salvarme.
	30-31. [...] 31. Temporal [...] 35-36.	Era un soldado italiano, dijo, que fue capturado por los alemanes en el 43, tras la firma del armisticio entre Italia y los aliados, y pasó los siguientes dos años como prisionero de guerra en un campo de concentración en Hamburgo. [...] Me dijo mi nonno que durante todo el camino hacia Italia, no sé cuántos días o semanas o meses caminando juntos, los dos hombres jamás se soltaron la mano. [...] Ellos luego dejaron de verse muchos años, dijo. Pero el final de sus vidas, ambos ya viejos y jubilados [...] Como si al final de sus vidas de nuevo se necesitaran para sobrevivir, para seguir sobreviviendo un poco más. [...] Las manos de los dos soldados italianos seguían bien aferradas en el pasado, mientras cruzaban un campo dorado de trigo o cebada y llegaban juntos a la orilla del mar.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	17-18. Temporal	...o quizás era yo quien estaba ya en otro lugar, pensando en otras bombas, pensando en Hiroshima, soñando con Hiroshima, recordando que hacia poco, de viaje en Hiroshima, una chica japonesa llamada Aiko me había llevado a visitar la escuela primaria Fukuromachi [...] No quise o no pude marcharme de la escuela hasta que Aiko terminó de leerme, en japonés y en inglés, cada una de las breves historias blancas sobre ese muro de humo negro.

	24-25. Temporal	Cuando me contactaron para invitarme, meses atrás, yo ni siquiera sabía de la existencia de campos de concentración en Italia. [...] Y no me dijeron más. Y yo acepté la invitación, en resumen, porque fui demasiado cobarde para decirles que no.
--	--------------------	---

Tipo de digresión	Página	BAMBÚ
Contención	42.	Se me ocurrió que, con el paso del tiempo, una imagen, cualquier imagen, inevitablemente va perdiendo su claridad y su fuerza, aun su coherencia. [...] Dijo Cicerón que si un hombre pudiera subir al cielo y contemplar desde ahí todo el universo, la admiración que le causaría tanta belleza quedaría mermada si él no tuviera a alguien con quien compartirla, alguien a quien contársela.
	45.	Pensé que la única opción que le quedaba a una familia pobre e indígena era apartarlo del mundo, sacarlo del mundo, construyéndole una jaula de bambú. [...] este muchacho era prisionera de algo, acaso de la maldad, acaso de la bebida, acaso de la demencia, acaso de la pobreza, acaso de algo mucho más grande y profundo.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	40. Causal	Yo tampoco pierdo cualquier oportunidad para distanciarme del país, tanto literal como literariamente. Crecí fuera. Paso largas temporadas fuera. Lo escribo y describo desde fuera. Soplo humo sobre mis orígenes guatemaltecos hasta volverlos más opacos y turbios. No siento nostalgia, ni lealtad, ni patriotismo, pese a que, según le gustaba decir a mi abuelo polaco, la primera canción que aprendí a cantar, cuando tenía dos años, fue el himno nacional.

Tipo de digresión	Página	HAN VUELTO LOS AVES
Contención	57.	... y yo pensé brevemente en la palabra solidaridad, una palabra que para mí, hasta ese momento, no había sido más que una palabra vieja, gastada, en desuso, una palabra de otra generación.
	59-60.	... - así le decían los Martínez, el italiano, pero nunca supe si no querían revelarme su nombre, o si no les gustaba pronunciarlo en voz alta, o si habían decidido borrarlo de sus memorias, blanquearlo de sus memorias como si fuera una palabra grosera pintada con aerosol en un muro público.
	71.	... se me ocurrió de pronto una pregunta prohibida, una pregunta casi bíblica, una pregunta que jamás debe pronunciarse, una pregunta que sólo puede ocurrírsele a alguien que no tiene hijos. Y tragué amargo.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	50-51. Temporal/ Causal	Una zona del país notoriamente peligrosa y violenta: desde unos años, a causa del narcotráfico; durante las décadas del conflicto armado, por los abusos y las masacres militares [...] Los revolucionarios no ganaron esa última batalla, pero sí lograron establecer paz y libertad en la región, y en 1922, en honor a ellos, y ya con Estrada Cabrera fuera del poder – antes de morir, había sido declarado demente por el Congreso y obligado a renunciar –, el nombre del pueblo fue cambiado oficialmente por a La Libertad.
	51-52. Causal	Me la había imaginado mucho mayor. [...] La primera cooperativa de la región, formada en 1965 por un grupo de

		hombres con pequeñas parcelas de café, incluyendo su padre, Juan Martínez.
	63-64. Temporal	Y una vez más me puse a pensar en mi propio hermano, y mi propia hermana, y nuestro propio baile de hermanos [...] Las de adultos, cuando el arma principal ya no era el puño, sino el silencio. Y la más reciente, la más dura, antes de la boda ortodoxa de mi hermana, en Israel.
	52. Espacial	Se llamaba Hitler. Seguía desparramado en las baldosas del piso de la cocina, frente a la leña que chispaba y crujía y calentaba el comal. [...] descubrí un corto y negro bigote omo dibujado encima de un hocico blanco.

Tipo de digresión	Página	ARENA BLANCA, PIEDRA NEGRA
Contención	75-76.	Pensé en decirle que todos nuestros viajes son en realidad un solo viaje, con múltiples paradas y escalas. Pensé en decirle que todo viaje, cualquier viaje, no es lineal, ni circular, ni concluye jamás. Pensé en decirle que todo viaje es un despropósito. Pero no dije nada.
	84.	Sentí algo en las rodillas. Acaso impotencia. Acaso una devastadora soledad. Acaso el pánico de estar ingresando, poco a poco, a una extensa telaraña de estafadores.
Inversión	93-96.	... y aún mirándola, pensé en el infarto que mi abuelo polaco había sufrido al final de los años setenta. Yo era muy niño entonces, pero aún recuerdo el llanto descontrolado de mi mamá a recibir la llamada del hospital. [...] Era una piedra negra cualquiera, en una montura dorada cualquiera. Pero una noche, alguien se metió a esa oficina y logró abrir la caja fuerte y robarse todo su contenido, incluido el anillo de piedra negra de mi abuelo. [...] O al menos todo era exacto al anillo en mi memoria, al anillo como yo lo recordaba o como yo quería recordarlo, en el meñique derecho y pálido y algo combado de mi abuelo. [...] sin jamás saber el ladrón que en una pequeña piedra negra aún se podía oír el murmullo de todas esas voces, de tantas voces, entonando en coro el rezo de los muertos.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	77-78. Temporal	Tras secarme la frente con la mano, me puse a mirar un inmenso mapa de Guatemala colgado en la pared, justo detrás del oficial de migración, y recordé cuando de niño, en los años setenta, había ganado un premio en el colegio por hacer el mejor dibujo del mapa nacional. [...] Aún no puedo ver un mapa del país sin pensar que Guatemala, de un modo más que figurativo, quedó decapitada.
	79. Causal	Todos los países centroamericanos recién habían firmado un convenio permitiendo el libre paso fronterizo a sus ciudadanos; todos, claro, salvo Belice.
	90-91. Causal	(me enteraría después de que el nombre de la aldea, Fallabón, viene de un fuego y estallido que hubo allí cerca, en un almacenamiento de madera, en 1950; es un anglicismo, derivado de las palabras en inglés para fuego y estallido: fire y boom).

Tipo de digresión	Página	SOBREVIVIR LOS DOMINGOS
Contención	106.	Quizás con la voz temblorosa o más ronca o un poco quebrada. Quizás con la voz obstruida y falsa de un ventrílocuo.

Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	102. Causal	Marjorie Eliot, se llama, dijo. Lleva años abriendo la puerta de su apartamento cada domingo, todos los domingos, sin descanso ni vacaciones, desde un domingo en 1992, cuando murió su hijo.
	102. Causal	Pensé en decirle que estaba allí, de paso, para recibir una plata Guggenheim – que Dios los bendiga, escribió Vonnegut o el narrador de Vonnegut –, con la cual luego, si lograba vencer mis medios y demonios, viajaría a Polonia, a Lodz, al pueblo de mi abuelo.
	103. Temporal	Algo sabía yo de la historia de St. Nick’s Pub. [...] Y finalmente, desde los sesenta, St. Nick’s Pub.
	104-105. Temporal	El edificio número 555 de la avenida Edgecombe tiene varios nombres. [...] Como la cantante Lena Horne, Como la escritora Zora Neale Hurston. Como el actor y activista político Paul Roberson. Como la pianista Marjorie Eliot.

Tipo de digresión	Página	OH GUETO MI AMOR
Contención	123.	Y de pronto, mirándolo todo indefenso y encorvado ante mí, se me ocurrió que no era que no oyese bien mi nombre, sino que éste le sonaba demasiado ajeno, demasiado desconocido, que mi realidad, en fin, no entraba en la suya.
	128-129.	Pensando que un nombre, cualquier nombre, es así de trascendente, y así de caprichoso, y así de ficticio, y que todos, eventualmente, nos convertimos en nuestra propia ficción.
Ruptura	140-144.	... después de la guerra, en una casa abandonada del gueto, alguien encontró un viejo ejemplar ilustrado similar a ése, de esa misma novela, <i>Les Vrais Riches</i> , del escritor francés François Coppé, y en cuyos márgenes estaba escrito a mano [...] No se sabe exactamente, me dijo. Tampoco se sabe su nombre. [...] ...después de la guerra, en el 61, mientras unos trabajadores escavaban cerca del Crematorio III de Auschwitz, desenterraron el diario de un judío de Lodz [...] Sólo se sabe, por las hojas contables que sobrevivieron al entierro y al gas, que el escrito tenía una esposa y tres hijas. [...] ... después de la guerra, un judío del gueto de Lodz llamado Jo Wajsblat [...] (me enteraría luego de que casi treinta años después de sobrevivir el gueto de Lodz, y los hornos de Auschwitz, y el campo de concentración de Braunschweig, Yankala Herszcowitz, ya de vuelta en Lodz, se suicidó una noche de invierno, con gas) [...] Gueto, pequeño gueto, oh gueto mi amor. [...] Estaba por interrumpirla y preguntarle por qué un regalo tan extraño [...] Aunque tengamos que ponernos de rodillas y excavar un hoyo con las manos, en secreto, al lado del crematorio, hasta asegurarnos de poder dejar nuestra historia en el mundo, aquí en el mundo, bien enterrada en el mundo, antes de volvernos ceniza.
Asociación de idea : - Espacial - Causal - Temporal	111. Temporal	Un amigo francés, en un café de Saint-Nazaire – ubicado dentro de la antigua e inmensa base que los nazis, durante la guerra, habían usado para el almacenaje de submarinos –, fue el primero en hablarme de ella.

115-116. Temporal	Iba a decirle que en Varsovia había tocado los ladrillos del último vestigio del muro del gueto, entre las calles Sienna y Zlota, y que no sentí nada. [...] Iba a decirle que en Auschwitz, o más bien frente a Auschwitz, mientras almorzaba una hamburguesa muy mala en un comedor cualquiera, dos turistas adolescentes, probablemente estadounidenses, probablemente en un viaje escolar, se manoseaban debajo de la mesa justo delante de mí con la locura e indiscreción de lo prohibido, sus manos perdidas entre la ropa, sus rostros sonrojados y ardiendo de ese fuego que encandila y calienta y quema por primera vez.
117-120. Temporal o causal	Siempre que le comentaba a mi abuelo que quería viajar a Polonia, a Lodz, al barrio donde el había nacido y crecido y donde fue capturado por soldados [...] Un último legado a un nieto, quien lo recibe de la mano misma de su abuelo, como si en ese momento, durante esa última cena, estuviese recibiendo la totalidad de su herencia.
120-122. Temporal	Yo aún sabía muy poco de ella. Sabía que su nombre completo era Agnieszka Maroszek. [...] ella primero me dijo que no sabía, luego me dijo que no le extrañaba tanto, que así de incoherente era todo durante la guerra.
122. espacial	Cada cosa en el Hotel Savoy parecía anacrónica. Los camastros eran de otro siglo, estilo rococó o falso rococó. [...] Adentro del ascensor se mantenía siempre – aparentemente a cualquier hora – un mismo viejito en uniforme negro y gorro negro y sentado en un banco de madera y quién sólo hablaba polaco.
124-125. temporal	...el gueto de Lodz había sido el primero abierto por los alemanes, en noviembre del 39, y el último liquidado, en agosto del 44. [...] Me dijo que los alemanes, sin embargo, tuvieron que huir de Lodz antes de poder fusilar a esos últimos 840 judíos, quienes entonces se salvaron. Pero sus tumbas, excavadas por ellos mismos, me dijo, aún permanecen abiertas.
126 Causal	A finales del siglo XVIII, dijo madame Maroszek, tras más de cien años de autonomía, Polonia volvió a caer bajo dominio prusiano, y muchas familias judías de Varsovia se vieron obligadas a registrarse oficialmente por primera vez. Familias judías campesinas, entiéndase, que nunca antes habían usado apellido formal. Y el trabajo de Hoffmann, entonces, era dárselos. Nombrarlos, dijo, oficialmente.
127. Causal	Me explicó que antes de cenar, con el estómago vacío, Hoffmann les daba a los judíos nombres más serios [...] estos nombres, todos imaginados por Hoffmann, se volvieron reales al nomás ser pronunciados y luego escritos en una bitácora, y como reales se fueron propagando por el mundo.
127-128. Causal	... a mí se me ocurrió toda una escena en donde E.T.A. Hoffmann, una tarde de mal humor o pereza, decidía darle su propio nombre a un judío barbudo de un shtetl [...] Toda una historia, toda una tradición, todo un pueblo, en una sola letra. O en la ausencia de una sola letra.
128. Temporal	Yo le dije que no estaba seguro, que de hecho era sólo la mitad del apellido original (la segunda mitad la cortó un oficial de migración de Ellis Island, por capricho), pero que, según contaba mi abuelo paterno, mi abuelo libanés, Halfon venía de una palabra del hebreo antiguo que significa aquel que cambia de vida.

	132-133. Causal	¿Por qué había viajado a Polonia? ¿Por qué mi insistencia en rastrear los pasos de un abuelo? ¿Qué creía que iba a comprender al conocer ese apartamento, cuya apariencia posiblemente ya nada tenía que ver con aquel apartamento de septiembre de 39? ¿Qué buscaba en realidad? ¿Acercarme a un abuelo, a una tradición? ¿Husmear entre los últimos huesos y fósiles de una truncada historia familiar?
	135. Causal	Le dije que mi bisabuelo, Shmuel, nacido en un shtetl cerca de Lublin llamado Chodel, había sido sastre ahí en Lodz, ... [...] Luego le dije que mi bisabuela, Masha, había sido lavandera de ropa para la gente del barrio, ... [...] ... mis bisabuelos habían sido deportados a Auschwitz durante la liquidación final del gueto, en agosto del 44, y que ambos murieron ahí, en Auschwitz, tal vez de hambre, o tal vez fusilados, o tal vez en las cámaras de gas.
	139. Espacial	Afuera lloviznaba suave. Los andenes de la estación estaban casi vacíos. De tanto se escuchaba el metálico traqueteo de algún viejo tren que llegaba, de algún viejo tren que partía.

