

Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato

Por Armando Octavio VELÁZQUEZ SOTO*

INCONTABLES SON LOS ESPACIOS construidos y poblados por la literatura; desplegados en la sucesión de palabras que los forman, los lugares de la ficción se muestran al mismo tiempo que se constituyen como el imposible círculo de manos concebido por Maurits Cornelius Escher. Soportados por la descripción que se sustrae al tiempo narrativo, esos espacios son más que simples marcos para el desarrollo de las acciones: cada elemento que contienen desempeña una función en la significación del relato. Los lugares de la literatura no se circunscriben a una extensión figurada o verbal, algunos son breves como habitaciones mientras que otros representan universos enteros; ciertos espacios caben en una frase, en tanto que otros requieren cientos de páginas para conformarse. Asimismo, la referencialidad de los lugares ficcionales conoce distintas modalidades, desde aquellos que intentan representar con el mayor apego sitios existentes en nuestro mundo, hasta los que se alejan en grado superlativo de cualquier coordenada reconocible. Basta una breve hojeada al *Diccionario de lugares imaginarios*, de Alberto Manguel y Gianni Guadalupi, para observar las casi infinitas variaciones de estos últimos. Dentro de las paradojas posibilitadas por la descripción, en algunos casos los lugares se muestran desapareciendo, como el hogar paulatinamente clausurado en “Casa tomada” de Julio Cortázar.

Al sur de nuestro continente existe una ciudad imposible doblemente imaginada, cuyos habitantes experimentaron a lo largo de la saga su comienzo, incendio y transformación final; surgida en las páginas de *La vida breve* (1950), Santa María es el espacio ficcional ideado por el demiurgo onettiano Juan María Brausen, protagonista de dicha novela y futuro hacedor de casi todos los relatos del ciclo sanmariano. Al igual que la mayoría de los espacios ficcionales, Santa María se conforma en un conjunto de descripciones, cada una de las cuales añade información y modifica la manera en la

* Profesor de Teoría de la literatura y del Seminario de investigación en el Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <varkilasik@hotmail.com>.

que está distribuida y organizada la ciudad, sin embargo, una de las peculiaridades de este espacio se relaciona con su origen: Santa María proviene del recuerdo y está anclada en la memoria. Instigado por la convalecencia de su esposa, Brausen acepta escribir un guión por encargo de Julio Stein, su único “amigo”; el principio de la historia inventada por Brausen es difícil de aprehender, los personajes son proyecciones de él mismo y de su mujer, y la trama aparece fragmentada, dispersa en acciones carentes de un eje que las estructure. Lo único cierto es el espacio, la ciudad irrumpe para no salir jamás: “Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio del médico. El médico vive en Santa María, sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; *pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río. Sé que hay junto a la ciudad una colonia suiza*”.¹

En las descripciones posteriores Brausen no dirá más de su primera estancia en Santa María, pero al apelar al recuerdo pareciera buscar un asidero firme para la ciudad que empezará a transformarse cada vez que sea nombrada; de esta manera, el recuerdo se presenta como una huella, la marca garante que permite las certezas que comienzan con una afirmación: “sé”. El vínculo entre el espacio y la memoria, apenas tocado por Onetti en esta obra, y el recuerdo como una marca son las concepciones más antiguas que la cultura occidental posee sobre la memoria; sin embargo es necesario precisar que cuando se habla de la marca y del espacio, en realidad se alude “a las metáforas de la tablilla de cera y el almacén de la memoria”,² provenientes de la filosofía y la retórica, respectivamente. A pesar de los siglos transcurridos, ambas nociones han cabalgado con el tiempo, primero opuestas entre sí de forma casi irreconciliable y después en pugna con otras concepciones de la memoria.

Santa María, la ciudad que Brausen recuerda, se irá configurando a lo largo de la novela como el lugar en el que se desarrolla la trama del guión encargado por Stein; los protagonistas de la historia ideada por Brausen no sólo reproducen físicamente a él mismo y a su esposa, también el mutuo hastío, la frustración marital y un cierto hartazgo existencial se perciben en Díaz Grey y Elena Sala, el médico y la morfinómana que nunca se materializarán en la página escrita porque el demiurgo onettiano es incapaz de llevar

¹ Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Barcelona, Sudamericana, 1999, p. 18. Las cursivas son mías.

² Harald Weinrich, *Leteo: arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999, p. 222.

sus ideas por el cauce de la pluma o la máquina. Sólo imagina el encuentro de sus personajes, la estrategia para hacerse de las drogas, la muerte final de la mujer y la sobrevivencia de Díaz Grey más allá incluso de esta novela. La ciudad que Brausen elige para instalar su relato pareciera ser la misma en la que pasó un día de verano; sin embargo esto resulta imposible porque cuando decide huir de Buenos Aires llega a una Santa María que cuenta entre sus habitantes al doctor Díaz Grey y a otros personajes que imaginó para el guión nunca escrito. De esta manera la ciudad que tiene una colonia de suizos, concebida como un universo metadieético al interior de la diégesis inicial de *La vida breve*, se transforma en el espacio ficcional privilegiado de la narrativa de Onetti.

La ciudad imaginada y reconstruida a través del recuerdo, los personajes de la metadiégesis que en cierto momento cobran conciencia de su propia ficcionalidad y la huida final del protagonista al mundo que nunca pudo escribir, evidencian que en *La vida breve* Juan Carlos Onetti despliega una serie de estrategias narrativas orientadas a cuestionar no sólo el difuso límite entre ficción y realidad, sino también el estatuto mismo de lo que entendemos por esta última. Aunada a las estrategias mencionadas, al final del capítulo “Primera parte de la espera” aparece un breve y desolador ejercicio de autoficción; Brausen renuncia a su trabajo e instala una agencia de publicidad alquilando la mitad de una oficina a un hombre “con una voz grave, invariable y perezosa”: “se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...] Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal”.³ Partiendo de esta descripción del escritor ficcionalizado, Dorotea Muhr rastrea distintos “retratos” de Onetti hechos por otros autores que lo conocieron, en casi todos ellos es posible apreciar la manera en que se superponen el contacto directo con el escritor y el recuerdo de este fragmento del relato, con lo que pareciera que la autoficción llevada a cabo en la novela se impuso para crear la leyenda negra del uruguayo.⁴

Las diversas estrategias narrativas desarrolladas en *La vida breve*, aunadas a la importancia inicial de la memoria para el despliegue del

³ Onetti, *La vida breve* [n. 1], p. 204.

⁴ Véase Dorotea Muhr de Onetti, “Se llamaba Onetti”, en Rose Corral, ed., *Presencia de Juan Carlos Onetti: homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 17-22.

relato metadieгético, son los asideros de los que parto para vincular las nociones teóricas de metaficción y ficciones de memoria en relación con un conjunto de narraciones de autores latinoamericanos. La complejidad para conceptualizar la metaficción ha dado lugar a una amplia red de posturas ponderadas en múltiples trabajos, por lo que posteriormente sólo me referiré a los aspectos imprescindibles para mi investigación; por otra parte, la noción de ficciones de memoria es relativamente reciente en el campo de los estudios literarios, a pesar de que abre una importante vía para estudiar desde una perspectiva distinta la forma en que la literatura aborda los procesos de memoria y la reconstrucción del pasado no necesariamente histórico, debido a esto perfilaré algunas características de las ficciones de memoria para relacionarlas con la metaficción en el análisis de algunos relatos literarios.

Birgit Neumann esboza las líneas generales de un enfoque que parte de los llamados *Cultural memory studies* para dar cuenta de los relatos que tratan la representación literaria de los procesos de memoria.⁵ Siguiendo a esta autora, la memoria y el acto de recordar han sido un tema importante en literatura puesto que en numerosas obras se evidencia la preocupación por la presencia del pasado en el presente, las relaciones entre ambos tiempos y las múltiples maneras en que la memoria actúa en la formación de la identidad. En las ficciones de memoria es posible aludir a dos tipos generales de ficción: el primero de ellos designa las historias individuales o colectivas que se cuentan sobre el pasado para responder la pregunta ¿quién soy?, en este caso Neumann las denomina *ficciones* en la medida en que están relacionadas con la imaginación para reconstruir un pasado que responda a necesidades presentes; el segundo alude a las narraciones literarias o no referenciales, las cuales se asumen dentro de una tradición literaria como obras artísticas antes que como otro tipo de discurso.⁶ La distinción operada por la autora se debe a que en el ámbito anglosajón *fiction* se refiere a cualquier construcción en y por el lenguaje, mientras que en la tradición grecolatina las distintas reelaboraciones de “ficción” coinciden en vincularla al quehacer literario, al mundo del “como si” aristotélico.⁷

⁵ Véase Birgit Neumann, “The literary representation of memory”, Astrid Erll, ed., *Media and cultural memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, pp. 333-343.

⁶ *Ibid.*, p. 334.

⁷ Véase Françoise Perus, comp., *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, México, UNAM-IIS, 2009, pp. 32-40.

En las ficciones de memoria literarias, a las cuales me abocaré en lo sucesivo, el proceso de recuerdo es evocado a partir de una “mimesis de memoria” en la cual ciertas formas narrativas (analepsis, narración homodiegética, entre otras) representan el trabajo de la memoria. Hablar de una mimesis no significa la imitación de recuerdos ya existentes, sino de la producción en el acto discursivo del pasado que se pretende relatar. La representación literaria de la memoria está prefigurada por la manera de recordar de los grupos vivos, los llamados *marcos de memoria* descritos por Maurice Halbwachs, pero al interior de la obra se crean nuevos modelos en relación con los ya dados. Las distintas “fases” de la mimesis de memoria están estrechamente relacionadas con la triple mimesis de Paul Ricoeur, en la cual, de manera sumamente general, se pasa de un tiempo prefigurado a uno configurado a través de la trama que finalmente refigura el tiempo en la lectura;⁸ la refiguración de la mimesis de memoria puede modificar la forma en que los lectores entienden el pasado y, por lo tanto, transformar los marcos de memoria dentro de los que surge.

De acuerdo con Neumann, las ficciones de memoria son contadas por un narrador que observa el pasado, propio o de otros, tratando de darle un significado desde un punto de vista presente; de esta manera, el recurso narrativo más usual en la representación literaria de la memoria es la retrospectión o analepsis, la cual permite relatar en el presente de la narración sucesos que ocurrieron con anterioridad. Relacionado con ello, en las ficciones de memoria se da la copresencia de distintas temporalidades en las que el pasado y el presente se mezclan en múltiples y complejas maneras. La serie de analepsis que conforman el relato puede estar organizada cronológicamente en un intento por rellenar el lapso que existe entre el evento pasado, tomado como punto de partida del proceso de memoria, y el momento presente en el que se empieza a recordar. Sin embargo, en un intento por representar la experiencia subjetiva del tiempo, en algunas ficciones de memoria contemporáneas las analepsis no se presentan en forma cronológica.⁹

La dificultad para apropiarse del pasado usualmente se evidencia a través de lo que Booth llamó “narrador no fidedigno”,

⁸ Véase Paul Ricoeur, “Tiempo y narración: la triple ‘mimesis’”, en *id.*, *Tiempo y narración* 1. *Configuración del tiempo en el relato histórico*, 5ª ed., Agustín Neira, trad., México, Siglo XXI, 2004, pp. 113-168.

⁹ Neumann, “The literary representation of memory” [n. 5], p. 336.

las incongruencias, ambigüedades y contradicciones de los eventos contados se deben a las propias limitaciones del narrador y muestran que en las ficciones de memoria aparecen los procesos de selección, apropiación y falsificación de recuerdos con la intención de formar un pasado útil para el momento actual, de forma tal que la trama de esos relatos tiende a presentar distintas versiones sobre un mismo hecho. Otro de los recursos de las ficciones de memoria es la manera en que se describe el espacio, edificaciones o parte de ellas, como sótanos y áticos, que representan de manera visual ciertos recuerdos o la manera de acceder a ellos: usualmente, un espacio ordenado indica una fácil aprehensión del pasado, mientras que un espacio desordenado sugiere que aprehender el pasado es difícil o incluso imposible. La conformación de la trama a base de analepsis, la conflictiva situación narrativa y las diversas maneras de representar el espacio son tan sólo algunas de las estrategias narrativas empleadas en las ficciones de memoria para construir el relato. Otro rasgo fundamental de estas narraciones es la problematización explícita de la memoria al interior de la historia: el narrador o los personajes se preguntan qué es la memoria, si es posible o no confiar en ella, para qué reconstruir una historia con base en los recuerdos etc. Cabe destacar que estos cuestionamientos encuentran su correlato en las ya mencionadas estrategias narrativas, de manera tal que la memoria no sólo funge como un tema de la historia contada, sino también es uno de los ejes rectores en la codificación de la estructura de la obra.

A pesar de las dificultades en torno de la metaficción, se han identificado algunas características básicas presentes en los relatos agrupados dentro de esta clasificación. Carlos Lens enfatiza que en la metaficción se da una ruptura del pacto ficcional que conduce a una “renegociación” de los términos del mismo: el quiebre no es tan abrupto como para abandonar la lectura de la obra, pero sí lo suficientemente decisivo como para cuestionar un conjunto de nociones vinculadas a lo que se considera literatura, la manera de leer, interpretar etc. Para Lens la renegociación se da en los siguientes apartados: identificación del autor con el narrador, con lo cual se anula una de las distinciones básicas planteadas por los estudios literarios; invocaciones al lector explícito para recalcar la artificialidad de lo que se está leyendo; desestimación de la figura del autor, un “segundo autor”, el narrador o los personajes se oponen a los dictados del autor con el propósito de restarle importancia y cuestionar su papel de creador; interacción entre

distintos niveles diegéticos, un plano diegético irrumpe en otro aboliendo la barrera que los separa, como lo ocurrido en *La vida breve* o en “Continuidad de los parques”; finalmente, la puesta en duda de los límites entre ficción y realidad encuentra una de sus manifestaciones a través de la autoficción, el autor real o algunos de sus datos biográficos “aparecen” en el relato ficcional, ya sea en un personaje o en varios.¹⁰

Partiendo de los elementos estructurales empleados en las ficciones de memoria y de los términos renegociados en la metaficción puede observarse que ambas estrategias narrativas no se excluyen mutuamente, de hecho su presencia conjunta en textos narrativos es más frecuente de lo que podría pensarse. Con base en la breve caracterización de las ficciones de memoria y del repaso sumario de la metaficción es posible continuar el trabajo sobre *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti. Anteriormente señalé la relevancia fundacional de la memoria para la creación de Santa María y del guión encargado a Brausen. Asimismo, presenté algunos aspectos del relato que nos permiten vincularlo con la metaficción: la presentación de dos niveles diegéticos y su posterior cruce, la autoficcionalización del autor y sus repercusiones extratextuales, las reflexiones sobre la escritura y la imposibilidad de construir una historia, además de la conciencia de la propia ficcionalidad de algunos personajes metadieгéticos, son sólo algunos de los elementos presentes en esta obra orientados a desestabilizar una lectura cimentada en un pacto de lectura estable y no problemático. Las rupturas realizadas por Onetti repercuten incluso fuera de esta obra, en novelas y cuentos posteriores los personajes son conscientes de ser creaciones de Dios-Brausen, quien también es el caudillo fundador de la ciudad, recordado por la estatua ecuestre que ocupa la plaza principal de Santa María. El paso del Brausen-personaje al Brausen-escritor y, finalmente, al Dios-Brausen-fundador nos recuerda el camino inverso emprendido por Onetti, quien pasa de la omnipotencia creadora a subarrendar parte de su oficina a una de sus creaciones, con lo cual tenemos a un autor ficcionalizado frente a un personaje elevado a potencias divinas. Por otra parte, a pesar de que Santa María viene del recuerdo, en *La vida breve* no aparecen otras estrategias narrativas vinculadas a las ficciones de memoria; en esta

¹⁰ Véase Carlos Lens San Martín, “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, *Boletín Hispánico Helvético* (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos), núm. 17-18 (primavera-otoño de 2011), pp. 225-239.

novela no se cuestiona la manera en que interactúan el recuerdo y el olvido, las descripciones son precisas y el pasado se asume sin muchos miramientos, de tal manera que la memoria no llega a convertirse en un eje estructurador de la obra.

En el volumen de cuentos *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, está uno de los relatos paradigmáticos de la conjunción de metaficción y ficciones de memoria; “Funes el memorioso” presenta la reconstrucción de un lejano diálogo entre el narrador y el singular personaje que yace postrado en su cama. En el primer párrafo del cuento aparece una enumeración que introduce algunas características del “cronométrico” Funes y describe ciertos elementos que lo rodeaban. Las partes de esa enumeración inician con un “lo recuerdo” o “recuerdo” al que sigue el elemento rememorado: la mirada contemplativa, el rostro, las manos, la ventana de la casa, su voz de orillero antiguo. Al terminar esta primera descripción del personaje, el narrador enfatiza que en toda su vida no vio a Funes “más de tres veces” y explica el motivo de sus líneas: “Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes. Mi deplorable condición de argentino”...¹¹ De esta manera el texto que leemos, un cuento, se caracteriza al interior de sí mismo como un homenaje póstumo a la figura de Funes, además de adjudicarse una objetividad mayor que la de otros testimonios incluidos en el volumen laudatorio: el narrador es argentino y por esta razón su texto no será excesivamente elogioso.

A la presentación le sigue la narración del primer encuentro con Funes y su extraordinaria capacidad para saber la hora exacta en cualquier momento del día o la noche; más adelante el narrador refiere que debe ir en busca de Ireneo para recuperar un par de libros que le había prestado. Ése es el encuentro definitivo, el suceso que da lugar a la historia contada; sin embargo, el narrador nos advierte lo siguiente:

Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Éste (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indi-

¹¹ Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *id.*, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2004, p. 124.

recto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche.¹²

La puesta en escena de los motivos de la escritura, la posible identificación del autor ficcional y el autor real, el cuestionamiento de las propias capacidades narrativas, las limitaciones inherentes a ciertas formas discursivas y las apelaciones al lector, son estrategias que buscan evidenciar la artificialidad del texto entre manos: un cuento para los lectores reales o un escrito laudatorio para los lectores explícitos aludidos en dos ocasiones. A la par de la puesta en marcha de los cuestionamientos metaficcionales, emerge una trama centrada en las ilimitadas capacidades de Funes, quien ha sustituido la facultad de saber la hora en cualquier momento por una percepción y memoria casi infinitas. Al acercarse a la habitación indicada por la madre de Funes, el narrador lo oye pronunciar “un discurso o plegaria o incantación”, después se entera que el fragmento escuchado forma parte de uno de los libros que le prestó para que aprendiera el “arduo latín”: la cita hecha por Ireneo corresponde a la *Historia natural* de Plinio, concretamente al capítulo dedicado a la memoria.

Funes repite para el narrador, en latín y en español, los casos de memorias prodigiosas enumerados por Plinio; al lado del rey persa Ciro y de Mitridates, poseedores de una vasta “memoria natural”, aparecen los nombres de dos de las figuras más importantes dentro de la historia del “arte de la memoria”: Simónides y Metrodoro, dueños de las “memorias artificiales” más amplias de todos los tiempos. De acuerdo con la versión más extendida de la historia, el poeta Simónides de Ceos descubrió su potencial para recordar después de presenciar el derrumbe de un palacio. Durante el banquete dado por Scopas —noble de Tesalia—, Simónides recitó un poema en honor a su anfitrión, aunque también incluyó un largo pasaje dedicado a Cástor y Pólux. Al finalizar la recitación, Scopas dijo al poeta que sólo le pagaría la mitad del precio convenido y que el resto podía exigírselo a los dioses. Poco después, Simónides tuvo que salir de la estancia para atender el llamado de un par de jóvenes, quizá Cástor y Pólux, gracias a lo cual se salvó de morir aplastado por los escombros; su calidad de sobreviviente se vio engrandecida cuando pudo identificar los cuerpos irreconocibles de los demás comensales sólo por el lugar que ocupaban en el palacio. De este

¹² *Ibid.*, pp. 129-130.

suceso surgieron los principios que permitieron a Simónides aplicar la relación entre objetos y espacio al aprendizaje eficaz y veloz de los discursos, bastaba vincular ciertas palabras con determinados lugares para lograr recordar todo lo que debía pronunciarse sin la ayuda del soporte escrito.¹³ Por su parte, Metrodoro de Escepsis es mencionado por Cicerón y Quintiliano como el dueño de una memoria casi mágica; Metrodoro eligió como su lugar de la memoria un diagrama de los doce signos del zodiaco, en él identifico hasta ciento veinte sitios para depositar lo que quería recordar.¹⁴

Los cuatro personajes enumerados por Funes representan dos formas de una memoria prodigiosa: la que se obtiene naturalmente y la que se logra a través de la práctica y la disciplina. Por otra parte, la memoria de Funes desconoce la fatiga, el exceso y el aburrimiento; al mismo tiempo, es incapaz de generalizar, de permitirse abstracciones, en suma, de pensar. El “capacísimo recipiente de la memoria” como dice San Agustín en sus *Confesiones*, en el caso de Funes es producto de un accidente, obra del azar que lo dejó tullido y, al mismo tiempo, le permitió percibir y recordar sin límites. Si el objetivo de Henri Bergson en *Materia y memoria* es distinguir la percepción pura de la memoria pura, en Funes ambas facultades son indisociables: Ireneo percibe los detalles precisos de objetos evanescentes y los recuerda claramente, además de recordar cada vez que recordó algo y establecer comparaciones entre recuerdos que poco o nada tienen que ver. Del infatigable Funes proviene una confesión que evidencia la paradójica relación que guarda con su memoria: “Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia de ustedes. Y también, hacia el alba: Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras*”.¹⁵ Al igual que en “Los inmortales”, el giro propuesto por Borges nos permite concebir el absurdo de la desmesura en ciertas aspiraciones humanas: tanto la vida como la memoria infinitas no sólo escapan a la capacidad de comprensión basada en la finitud, sino que de ser viables estarían vinculadas a la postración: cualquier tentativa de acción llevaría implícita la posibilidad de hacerse en un futuro sin fin, o de no hacerse debido a la magnitud de la tarea o a su inutilidad.

¹³ Véase Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ Borges, “Funes el memorioso” [n. 11], p. 131. Las cursivas son del original.

La percepción y la memoria de Funes están siempre en acción por lo que le resulta muy difícil dormir, para poder hacerlo vuelve su rostro a una zona de casas desconocidas: “Funes las imaginaba negras, compactas, hechas de tiniebla homogénea [...] También solía imaginarse en el fondo del río, mecido y anulado por la corriente”.¹⁶ Con base en la experiencia del tiempo, Aristóteles distingue entre memoria, percepción e imaginación: la memoria es de las cosas pasadas, la percepción de las presentes y la imaginación lo es del futuro, o de lo que podría ocurrir, a través de la conjetura o la adivinación;¹⁷ en este sentido, la imaginación de Funes puede concebir muy pocas cosas, las casas que desconoce aparecen informes y oscuras, imposibles de percibir y de recordar: el espacio en tinieblas se presenta como una metáfora del olvido. De igual manera, el río imaginado por Ireneo no nos remite al del incesante cambio propugnado por Heráclito, nos conduce a las aguas negras donde los muertos sacian su sed en el inframundo, al Leteo, el río que es la fuente del olvido.¹⁸ Harald Weinrich nos recuerda que Mnemosine, diosa de la memoria y madre de las nueve musas, encuentra su opuesto en Lete, la deidad femenina del olvido; Lete pertenece a la estirpe de Nix, la noche, y su madre es Éride, la discordia; el mito de Lete se confunde con el del Leteo, y es el de este último el que prevalece en el tiempo. Por otro lado, Weinrich señala las correspondencias entre el arte de la memoria y la estructuración de *La divina comedia* de Dante, enfatizando que las descripciones del Infierno lo construyen como un espacio en tinieblas y confuso, la ausencia de luz simboliza la ausencia misma de Dios, de forma tal que el oscuro Infierno puede concebirse como “el olvido de Dios”.¹⁹ De esta forma, tanto las tinieblas homogéneas como el río imaginados por Funes son imágenes que conducen al olvido, un don que ha sido negado a Ireneo.

La tematización de la memoria realizada por Borges en “Funes el memorioso” excluye sistemáticamente la palabra “olvido”, sólo en dos ocasiones aparece “olvidar” y es en su segunda aparición donde se evidencia por qué Funes no es “muy capaz de pensar”: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”,²⁰ la gran

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷ Aristóteles, *De la memoria y el recuerdo*, Buenos Aires, Aguilar, 1973, p. 45.

¹⁸ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 146.

¹⁹ Véase Weinrich, *Leteo: arte y crítica del olvido* [n. 2], pp. 24 y 54ss.

²⁰ Borges, “Funes el memorioso” [n. 11], p. 135.

memoria de Ireneo es, precisamente, lo que le impide pensar. A diferencia de los personajes enumerados por Plinio, la memoria de Funes es incapaz de seleccionar sus recuerdos, de discernir entre la multitud de imágenes que percibe a cada momento. En este relato Borges muestra que la supuesta oposición entre memoria y olvido es falsa, la desaparición de los recuerdos es la contraparte necesaria de la conservación; la memoria es un proceso en el cual actúa tanto la conservación como el olvido. Así como hay memorias disfuncionales dominadas por el olvido, la de Funes aparece avasallada por la conservación, en cierta manera es una memoria irracional, “es como un vaciadero de basuras”. Las estrategias metaficticiales empleadas en este relato se vinculan con muchos de los recursos de las ficciones de memoria. El tema de “Funes el memorioso” funciona como uno de los ejes estructurantes del cuento, es posible identificar el empleo de la narración analéptica, ciertas contradicciones en el narrador y una clara distinción entre las formas de describir el espacio: tanto el narrador como Funes describen los lugares sin problemas, sólo los sitios desconocidos, metáforas del olvido, son indescriptibles.

La relación entre literatura y memoria se transforma a lo largo del tiempo porque las nociones de memoria no permanecen estáticas, se modifican. De acuerdo con investigaciones realizadas en diversas disciplinas, recientemente los aportes de las neurociencias han sido fundamentales en la resignificación de la memoria. Temporalmente ubicada en el Chile de la década pasada, *Estrellas muertas* (2010) de Álvaro Bisama narra diversas historias de vida que se desarrollan en los años inmediatos al fin de la dictadura. Los narradores, y también personajes del relato, son una pareja de esposos que esperan en el café Hesperia a que abran una oficina pública para continuar con los trámites del divorcio que terminará con su vida en pareja; mientras beben o comen algo, ella hojea las páginas del periódico *La Estrella de Valparaíso* y se encuentra con la fotografía de una mujer envejecida que lleva las manos atadas mientras un grupo de policías la rodea. La esposa comienza a llorar porque esa mujer es la Javiera, a quien conoció durante la universidad, la Javiera que fue novia y esposa de Donoso. De la fotografía vista en el periódico surge la historia que ocupa las páginas de la novela, historia que la esposa le cuenta a su aún marido mientras alrededor de la ciudad el bosque de Laguna Verde se incendia cargando el aire con cenizas y humo negro. En torno de la mesa del Hesperia ocurre el acto de contar, la puesta en escena que enfrenta a dos

personajes para que compartan historias y reconstruyan, con base en la memoria, la trama que los conduce al momento de narrar; esta representación del acto de contar dará lugar a diversos cuestionamientos sobre la pertinencia de construir una historia y sobre la “veracidad” de la memoria.

Al tratar *Estrellas muertas* me interesa destacar las reflexiones que aparecen en el relato en torno del pasado, la memoria y la opresiva imposibilidad de comunicar; asimismo, busco relacionar esta novela con las ficciones de memoria, la metaficción y los estudios realizados por Marianne Hirsch en torno de la “posmemoria”, definida provisionalmente como el vínculo que guarda una generación con un hecho traumático del pasado, del cual no fue víctima ni cómplice, pero que la ha marcado a través de diversos relatos que revelan y ocultan la complejidad del suceso en cuestión. Narrar desde la posmemoria implica dar voz a situaciones que exceden la propia experiencia temporal, apelando tanto al aspecto comunicativo de la memoria como a su dimensión social. Hablar de una memoria grupal, colectiva, social o cultural implica una transformación de las nociones de memoria provenientes de la antigüedad y de la obra de Henri Bergson y Marcel Proust, en cada una de estas perspectivas la memoria se presenta como una facultad humana netamente individual, metaforizada como tablilla de escritura o almacén, y posteriormente vinculada a objetos tangibles aprehendidos por los sentidos; sin embargo, los trabajos de Maurice Halbwachs se orientaron a la comprensión de la memoria en su dimensión social para identificar cuáles son las relaciones, quizá determinaciones, que ejercen las memorias de los grupos sobre las de los individuos y, también, a la inversa.

En *Los marcos sociales de la memoria* (1925) Halbwachs estudia el comportamiento de la memoria en el sueño, pero desde una perspectiva distinta a la de Freud; el sociólogo francés busca comprender por qué mientras dormimos los recuerdos aparecen “libres”, desprovistos de las referencias que nos ayudan a comprenderlos cuando estamos despiertos. Para Halbwachs ningún sueño es idéntico a un recuerdo, y esto se debe a que en los sueños los recuerdos de épocas y lugares distintos se mezclan de las maneras más sorprendentes, lo cual no produce ninguna extrañeza, sino una aceptación de la que depende el desarrollo mismo del sueño. Para que los sueños ocurran es necesario desaparecer “los casilleros” que empleamos durante la vigilia para repartir y organizar nuestra percepción del mundo; estos casilleros son, entre otros, las relaciones

temporales, espaciales, sociales y de parentesco. La “suspensión del mundo real” es lo que permite la irrupción del sueño y, con él, la redistribución de los recuerdos en una red distinta de convenciones que los hacen convivir de manera no problemática. Los casilleros o convenciones son lo que Halbwachs posteriormente llamará “marcos sociales de la memoria”, es decir, el conjunto de orientaciones externas a nosotros mismos que nos permite no sólo situar un recuerdo dentro de la experiencia colectiva, sino incluso el acceso mismo al pasado a través de la memoria.²¹

La dimensión social de la memoria ha transformado las nociones que se tenían sobre los procesos de recuerdo y olvido; la existencia grupal de la memoria, más allá de su mera puesta en discurso, ha permitido el surgimiento de toda una corriente de pensamiento dedicada al estudio, análisis y discusión en torno de lo que recordamos y a la manera en la que lo hacemos. Los *Cultural memory studies* se asumen como herederos directos del pensamiento de Halbwachs, al que enriquecen con investigaciones sobre múltiples aspectos de la cultura, considerada en una acepción amplia que toma en cuenta las relaciones sociales, las producciones materiales y el pensamiento, es decir, las mentalidades; los estudios culturales de la memoria se interesan particularmente por la “construcción” de identidades nacionales, fincadas en la “narrativización” de sucesos del pasado elegidos por su relevancia presente y sus posibilidades futuras de uso. A pesar de la aparente equivalencia entre memoria colectiva y memoria cultural, Jan Assman ha precisado en qué consiste cada término y cuáles son los puntos de contacto y de divergencia entre ambos; partiendo de los trabajos de Halbwachs, el investigador alemán ha destacado que el “nivel social” de la memoria depende de la comunicación y la interacción social; asimismo, señala que la noción de memoria colectiva del sociólogo francés cuidadosamente excluye aspectos relacionados con la transmisión de tradiciones culturalmente asentadas al centrarse en la comunicación de sucesos ocurridos en un lapso de cien años, que equivalen a tres generaciones. Con base en ello, Assman propone conservar la noción de memoria colectiva, pero separándola en dos esferas interrelacionadas: por un lado tenemos la *memoria comunicativa*, que corresponde a lo que Halbwachs definiera como *memoria*

²¹ Véase Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004, pp. 29ss.

colectiva, y por el otro la *memoria cultural*.²² Assman aclara que no busca sustituir un término con otro, sino señalar las diferencias que existen entre dos maneras de recordar; más adelante define la memoria cultural como “un tipo de institución exteriorizada, objetivada y almacenada en formas simbólicas que, a diferencia del sonido de las palabras o la visión de los gestos, es estable y situacionalmente trascendente”.²³

Así como memoria individual y colectiva no se oponen, tampoco la memoria comunicativa lo hace frente a la cultural; las precisiones en torno de esta facultad se sostienen desde la perspectiva analítica, aunque en los hechos las distintas formas de la memoria funcionen en conjunto. La posmemoria de Marianne Hirsch se desprende de los señalamientos hechos por Assman con respecto a la memoria comunicativa, la cual depende de las interacciones verbales entre generaciones y se circunscribe a un periodo de cien años; para Hirsch la posmemoria oscila entre la continuidad y la ruptura generacional que se da al recordar un hecho traumático, y la define como “la manera en que la generación posterior a aquellos que atestiguaron traumas colectivos soporta las experiencias de sus antecesores, las cuales sólo ‘recuerdan’ a través de historias, imágenes y comportamientos con los que han crecido”.²⁴ En este sentido, el acto de rememorar adquiere un carácter metafórico porque no puede recordarse lo que no se ha vivido. Hirsch también enfatiza que el peso de las “narraciones del trauma” extiende los efectos de los eventos del pasado al presente y “modela” las experiencias de las siguientes generaciones.

Dentro de las dinámicas de la memoria comunicativa y la posmemoria pueden inscribirse los sucesos de *Estrellas muertas*. La pareja de esposos que aguarda en el Hesperia y sus contemporáneos son la generación que creció después de la dictadura, sólo la Javiera se mueve entre el pasado y el presente al ser la única de su grupo que padeció las torturas de los militares y sobrevivió para reintegrarse a la vida del *campus* universitario cargada con las experiencias y los relatos que sus compañeros conocen a medias. Cuando la esposa mira la fotografía en el periódico, la imagen

²² Véase Jan Assmann, “Communicative and cultural memory”, en Astrid Erll, ed., *Media and cultural memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-110.

²³ *Ibid.*, p. 111.

²⁴ Marianne Hirsch, “The generation of postmemory”, *Poetics Today* (Duke University), vol. 29, núm. 1 (primavera de 2008), p. 106.

funciona como un “objeto de memoria”, un disparador de recuerdos que, de acuerdo con el esposo, “dejaba entrever escenas de su propio pasado, un pasado que yo casi no conocía, porque estaba enterrado [...] una década y media atrás”.²⁵ El tiempo de la espera se llena con una historia plagada de recuerdos propios y memorias grupales, del pasado realmente vivido y de los hechos heredados por las generaciones precedentes. La mayor parte de la narración de *Estrellas muertas* corre a cargo de la esposa, su voz entrama los sucesos que conforman un relato hecho de conjeturas, silencios e información de segunda mano.

Al igual que en muchos otros relatos que tienen como uno de sus ejes la representación literaria de la memoria (qué y cómo se recuerda), en esta novela aparecen reiteradamente reflexiones en torno de la confiabilidad de los recuerdos, al valor que puede dárseles y la utilidad de compartirlos a través de una narración. Al comenzar su historia, la esposa recalca la falibilidad de su capacidad para recordar: “No recuerdo de qué era la clase. No tengo tan buena memoria. No recuerdo ni qué estudiábamos”.²⁶ Más adelante empieza a referir el primer día de clases anteponiendo “recuerdo que” a cada hecho mencionado, como si tratara de minimizar las dudas iniciales con una serie de afirmaciones aparentemente incuestionables, lo cual da lugar al siguiente diálogo: “No sabía que recordabas tantos detalles, dije. Yo tampoco, dijo ella”. La pervivencia del recuerdo en forma latente fue estudiada a profundidad por Henri Bergson, quien vinculó su persistencia no a que la memoria sea como un almacén infinito, sino al influjo que la materia ejerce sobre el cuerpo; en este mismo sentido pero desde una perspectiva distinta, Halbwachs habla de cómo la red de relaciones sociales en la que nos vemos inmersos hace que los recuerdos no se pierdan, cuando dejamos un grupo social para integrarnos a otro es muy posible que nuestros recuerdos se oculten temporalmente para reaparecer en un futuro si las condiciones lo permiten. La fotografía vista por la esposa en el periódico funciona como un detonador de memoria, pero es la necesidad de llenar el tiempo de la espera lo que establece el “marco” adecuado para que los recuerdos se manifiesten, llamándose unos a otros para conformar un relato.

²⁵ Álvaro Bisama, *Estrellas muertas*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2010, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

Durante sus años universitarios, la esposa es “testigo” de la relación entre la Javiera y Donoso, quienes se irán configurando como los protagonistas de la novela. La Javiera, casi en sus cuarenta, es una activista del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile; ella invita a varios de sus compañeros a asistir a las reuniones del MIR, en las que habla del pasado y el futuro del partido y el país. Al recordar una de tantas sesiones, la esposa comenta: “Su vida era una novela. Yo la leía escuchándola pero no podía saber que el final venía ahora mismo. Porque el final es el presente, es eso que está en *La Estrella*”.²⁷ En esta breve cita confluye la reflexión de la vida como un relato, una novela y del final como el presente, el tiempo que aún no forma parte de la memoria pero que cancela, con el arresto de la mujer, cualquier posibilidad de futuro. En su función de testigo, la esposa sólo refiere breves hechos de su propia vida y dedica el grueso de la narración a contar cómo la Javiera y Donoso empezaron su relación y el desarrollo de la misma hasta llegar al final que aparece en el periódico. La esposa incluso es consciente de las dificultades del testimonio, refiere que en una ocasión una conferencista belga dijo que “era imposible escribir cualquier clase de testimonio, porque la idea misma es superflua y falsa [...] Porque contar algo no nos sirve de nada [...] En realidad, no sé si eso era lo que decía la mujer belga. Quizás decía lo contrario. Que ése era el único esfuerzo que había que hacer, a pesar de su inutilidad”.²⁸ Estas dos perspectivas presentan los diversos puntos de vista en torno del testimonio, que van desde el cuestionamiento de la veracidad y validez del mismo, hasta el de la injerencia de quien escribe lo que dice el testigo.

Sin duda *Estrellas muertas* no es un testimonio, pero recrea literariamente los conflictos de esta forma narrativa —tan importante en Latinoamérica desde las crónicas de la Conquista— y principalmente a partir de los sesenta. Entre muchos otros estudiosos John Beverley hace un deslinde genérico del testimonio y lo presenta como una nueva forma narrativa literaria que problematiza la noción misma de literatura y propone una definición mucho más abarcadora y políticamente comprometida. Destaca la manera en que Beverley explica cómo el testimonio replantea distintas categorías literarias: autor, narrador, verosimilitud etc., para integrarlas

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

a la perspectiva de lucha social en la que se inscriben casi todos los testimonios.²⁹ La desconfianza expresada por la esposa en relación con su propia historia reproduce los cuestionamientos que se hacen a cualquier testigo y enfatiza que la “objetividad” del testimonio no excluye cierta parcialidad. Si bien la mujer no descarta la trama que va construyendo, sí muestra dos aspectos fundamentales: toda historia se fundamenta en la elección y el descarte de sucesos, y la memoria no es tan confiable como hemos supuesto.

El capítulo diecinueve de la novela es particularmente importante en relación con la distancia, quizá extrañamiento, que la esposa y su generación experimentan con respecto al pasado inmediato y a los recuerdos de quienes los preceden. La esposa refiere que “la universidad era el verdadero museo de una revolución que nunca había llegado, de una resistencia que había sido masacrada en las trincheras”.³⁰ Más adelante añade que su situación dentro de la universidad era la de los advenedizos, “como si a pesar de llegar tarde a la fiesta y privados del vértigo estuviéramos obligados a rendirle tributo al fuego, a escuchar las historias de guerra de los otros porque eso sería lo único que teníamos derecho a conservar: las historias de las batallas ajenas”.³¹ El capítulo concluye con una afirmación demoledora: “A nosotros nos tocaba sentarnos en el suelo y escuchar en silencio los cuentos de la guerra [...] las consignas de los otros, las vidas de los otros”.³² En este “rendir tributo” y “escuchar las vidas de los otros” estriba el peso de la posmemoria: ¿cómo lidiar con las historias del trauma?, ¿qué actitud tomar frente a ellas? Tal vez lo más relevante sea discernir qué hacer con el peso de los recuerdos que, sin ser propios, definen las identidades de las generaciones subsiguientes, testigos de segunda mano.

Es importante destacar la forma en que la esposa, el personaje narrador, se asume como alguien sin historia y por lo tanto sin una identidad clara con la que hacer frente a la poderosa identidad de la Javiera, que no por ser inestable y violenta deja de ser la figura más acabada del relato. El vínculo entre “historia de una vida” e identidad ha sido explorado por Paul Ricoeur en lo que él llama la “identidad narrativa”, que define como “aquella identidad que el

²⁹ Véase John Beverley, “El margen al centro: sobre el testimonio”, en *id.*, Irène Fenoglio y Rodrigo Mier, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, México, Bonilla Artigas, 2010, pp. 21-40.

³⁰ Bisama, *Estrellas muertas* [n. 25], p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, p. 49.

sujeto humano alcanza por la *mediación* de la función narrativa”;³³ aunque los estudios del filósofo francés van más allá del ámbito de la literatura, lo cierto es que parte del análisis del personaje y de la trama para desarrollar su teoría de la identidad narrativa. Desde esta perspectiva, y retomando a Aristóteles, el personaje se configura no sólo a partir de su descripción, sino también a través de la serie de acciones que realiza, las cuales sólo pueden conocerse cuando son narradas y organizadas para conformar la trama. Vale la pena recordar que el mismo Aristóteles subordina los caracteres (el aspecto “psicológico” del personaje) a la configuración de la trama, la cual necesariamente está inscrita en una temporalidad semejante a la experiencia humana del tiempo.

En este sentido, dentro de *Estrellas muertas* sólo la Javiera es el personaje que cuenta con una “identidad narrativa” medianamente estable que se desarrolla en el pasado, el presente y el futuro; a diferencia de los esposos, la relación que guarda la Javiera con el pasado no es de rechazo o incomprensión, ella es la única que conoce de primera mano los agobiantes recuerdos que tiñen la existencia de los universitarios con los que convive. En ciertos momentos de la novela la Javiera asume el complejo papel de sobreviviente, lo que genera el alejamiento de sus compañeros, a quienes considera demasiado blandos e ignorantes en comparación con los que padecieron el rigor de la dictadura. En este punto se marca una clara diferencia entre los contemporáneos de la Javiera y los de la narradora: para los primeros el pasado, a pesar de las monstruosidades que alberga, debe ser recordado y transmitido a los descendientes; para los segundos ese mismo pasado es un peso que, sin quererlo del todo, se les ha impuesto, es el referente ineludible para construir la propia existencia. La narradora lo expresa de la siguiente manera: “No sabía qué hacer con todo aquello, con esas cosas flamantes pero ajenas que me quedaban grandes [...] Cuando tenía dieciocho años y estaba en primer año de universidad sentía que el mundo me quedaba grande, y minas como la Javiera me hacían sentir pendeja, me hacían sentir una mierda, como si no estuviera a la altura de algo que nunca supe qué diablos era, dijo ella”.³⁴ Los distintos personajes de *Estrellas muertas* representan la compleja existencia en un presente tan oprimido por el pasado que

³³ Paul Ricoeur, “La identidad narrativa”, en María Stoope, coord., *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*, Gabriel Aranzueque, trad., México, UNAM, 2009, p. 341.

³⁴ Bisama, *Estrellas muertas* [n. 25], p. 52.

pareciera estancarse en acciones gratuitas, hechos que se realizan en función de lo ya sucedido sin considerar el futuro. Presos en una historia que les pertenece sólo parcialmente, los herederos de las posmemorias observan la ausencia de vínculos entre sus propias experiencias y las de sus antecesores, evidenciando la difícil continuidad de la memoria cuando existe una fractura generacional dentro de una comunidad. Así como los recuerdos inciden en la conformación de colectividades, también pueden dar lugar a la disolución de los grupos cuando su peso extingue cualquier forma nueva de convivencia.

Las estrategias narrativas de la metaficción y de las ficciones de memoria evidentemente no son nuevas dentro del horizonte literario latinoamericano, pero su presencia se ha ido incrementando con el paso del tiempo; este aumento puede indicar un replanteamiento sobre qué es la literatura y cuál es su función a la luz de las transformaciones sociales y políticas de la región y del mundo. De igual manera, el interés por representar los procesos de recuerdo y olvido hace evidente que el trato con el pasado no está limitado a las diversas maneras en que se construye la historia o la novela histórica, las ficciones de memoria buscan entablar un diálogo con esta facultad humana que se mueve entre la individualidad y lo colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *De la memoria y el recuerdo*, Buenos Aires, Aguilar, 1973.
- Assmann, Jan, “Communicative and cultural memory”, en Astrid Erll, ed., *Media and cultural memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, pp.109-118.
- Beverly, John, “El margen al centro: sobre el testimonio”, en *id.*, Irène Fenoglio, Rodrigo Mier, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, México, Bonilla Artigas, 2010, pp. 21-40.
- Bisama, Álvaro, *Estrellas muertas*, Santiago de Chile, Alfaguara, 2010.
- Borges, Jorge Luis, “Funes el memorioso”, en *id.*, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2004.
- Gil González, Antonio, “Variaciones sobre el relato y la ficción”, *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento* (Barcelona), núm. 208 (2005), pp. 9-28.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Hirsch, Marianne, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* (Duke University), vol. 29, núm. 1 (Primavera de 2008).
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Lens San Martín, Carlos, “La metaficción como ruptura del pacto ficcional”, *Boletín Hispánico Helvético* (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos), núm. 17-18 (primavera-otoño de 2011), pp. 225-239.
- Muhr de Onetti, Dorotea, “Se llamaba Onetti”, en Rose Corral, ed., *Presencia de Juan Carlos Onetti: homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 17-22.
- Neumann, Birgit, “The literary representation of memory”, en Astrid Erll, ed., *Media and cultural memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, pp. 333-343.
- Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*, Barcelona, Sudamericana, 1999.
- Perus, Françoise, comp., *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, México, UNAM-IIS, 2009.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración* 1. *Configuración del tiempo en el relato histórico*, 5ª ed., Agustín Neira, trad., México, Siglo XXI, 2004, pp. 113-168.
- , “La identidad narrativa”, María Stoopien, *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*, Gabriel Aranzueque, trad., México, UNAM, 2009.
- Rodenas de Moya, Rodrigo, “La metaficción sin alternativa: un sumario”, *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento* (Barcelona), núm. 208 (2005), pp. 29-49.
- Weinrich, Harald, *Leteo: arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

RESUMEN

La metaficción y las ficciones de memoria están conformadas por un conjunto de estrategias narrativas empleadas en la construcción de textos narrativos ficcionales. En este trabajo se propone una definición de las ficciones de memoria, y se analiza su presencia junto con la metaficción en diversos relatos literarios latinoamericanos.

Palabras clave: memoria y ficción, metaficción, estrategias narrativas.

ABSTRACT

Metafiction and fictions of memory are formed by a set of narrative strategies employed in the construction of fictional narrative texts. In this paper, the author proposes a definition of fictions of memory, and analyzes their presence along with metafiction in various Latin American literary stories.

Key words: memory and fiction, metafiction, narrative strategies.