

Rocío Zamora Sauma

Terra incognitae: literatura y des-en-cubrimiento. Sobre *ConPasión absoluta* de Carol Zardetto

Universidad de Costa Rica

rzamorasaua@gmail.com

La ficción da ojos al narrador horrorizado.

Ojos para ver y para llorar.

Paul Ricœur; Tiempo y narración III

El título *Terra incognitae*:¹ *literatura y des-en-cubrimiento* hace referencia a la relación compleja y no transparente que existe entre la percepción y la memoria, relación que es continuamente puesta en escena por la literatura. Este trabajo intenta mediar dos ámbitos distintos, el plano de la vivencia cotidiana y el plano de la construcción literaria a partir de la obra de Carol Zardetto (2005), *ConPasión absoluta* [cPa]².

Después de la II Guerra Mundial, la literatura ha entrado a reclamar su veracidad al interior de las disciplinas sociales: la literatura nos mostraría cómo imaginamos, recordamos y percibimos. Ciertamente, la imaginación histórica no cuenta con los mismos procedimientos que la imaginación literaria.³ Pero tampoco es cierto que la literatura solamente muestra lo

¹ El concepto *Terra incognitae* fue utilizado sobre todo por viajeros, conquistadores y cronistas para referirse a grandes espacios de tierra que aún no habían sido explorados. Como los conquistadores y los cronistas de esa

² Existen varios estudios acerca de esta obra: ver la tesis de doctorado de Julie Marchio; Valeria Grinberg Pla; Deborah Singer González. Este último sigue una perspectiva similar a la de este trabajo. Deborah Singer hace una lectura de cPa, otorgando un papel central al lenguaje en los procesos de memoria y a los estímulos sensoriales en la narración de la memoria. También otorga un lugar central a los “objetos que forman parte del pasado ya que permiten dar un sentido de ubicación espacio-temporal” (49).

³ Sobre el entrecruzamiento y diferencia entre la memoria y la historia, ver Arturo Taracena. En este texto, Taracena cita a Ricœur: el privilegio de la historia, “no sólo el de entender la memoria colectiva más allá de todo recuerdo afectivo, sino el de corregir, criticar, aún desmentir la memoria de una comunidad determinada, cuando ésta se repliega y se encierra sobre sus propios sufrimientos a un punto de volverse ciega y sorda frente a los sufrimientos de las otras comunidades” (3). Esta cita de Ricœur, que reproduce Taracena en su argumentación, es clave para entender la importancia de la defensa de un grado, aunque sea mínimo, de objetividad de la

que un individuo (autónomo) puede imaginar. La memoria tampoco implica una operación estrictamente psicológica, sino que se encuentra íntimamente ligada a los procesos colectivos.⁴ Dicho de otra forma: no podemos olvidar que la construcción de nuestros mundos de vida pasa por “procesos de figuración”, es decir, por procesos en los cuales adquieren ciertas formas tanto nuestros cuerpos como las realidades donde esos cuerpos se mueven. Esta relación supone un alto grado de participación respecto de las personas involucradas, de sus medios técnicos y teóricos, así como también de sus intereses y condiciones de vida en general.

Dentro de estos “procesos de figuración”, *ConPasión absoluta* elabora un escenario en el cual la percepción no queda reducida a la actividad mediante la cual percibimos “una realidad” presente, sino que se inscribe en procesos mediados por las historias de vida que atraviesan tanto la historia personal y transgeneracional del personaje, así como la Historia socio-política de Guatemala. Estas tres formas del relato, la memoria personal, la memoria colectiva y la Historia, definen la percepción como una forma compleja mediante la cual se actualizan las vivencias dentro de la vivencia presente. De esta manera, la percepción no se reduce a nuestra capacidad ocular, ni la memoria puede asociarse únicamente a un pasado, a un objeto “ausente”,⁵ que debe ser pensado e imaginado.⁶ En el mismo sentido, las vivencias del personaje principal vuelven vulnerables las fronteras entre la verdad y la ficción y entre la literatura y la historia como lo veremos más adelante.

La novela se construye a partir del relato del personaje principal, Irene Ferrara, quien figura como hilo conductor de cinco generaciones de mujeres que atraviesan la historia de Guatemala. Asimismo, la presencia de un relato escrito desde “mujeres” otorga a la novela un

disciplina histórica. Es importante poder contar con metodologías visibles que nos permitan producir conocimientos, pero tampoco hay que olvidar que *esa verdad* que nos da la disciplina histórica es el resultado de un proceso que se encuentra en continua renovación. Lo que hoy puede ser verdadero, en el futuro podría ser cuestionado: nuevos documentos aparecen, otros intereses se construyen y nuevos resultados se producen.

⁴ En este trabajo, seguimos las perspectivas de Nietzsche; Halbwachs; Ricœur; Augé; Aleida y Jan Assman; Feierstein.

⁵ La etimología de ausencia, *absentis*, traduce el sentido de esto: estar alejado del ser, de la presencia, de la existencia.

⁶ Estamos pensando en la diferencia que existe en alemán entre *Gedächtnis* y *Erinnerung*. *Gedächtnis* como lo afirma Aleida Assman (19), proviene de “pensar” (*denken*) y por ello se encuentra vinculado al conocimiento. *Erinnerung* significa *internalization*, y puede asociarse con la experiencia personal. Assman retoma esto para pensar la memoria colectiva, cultural y comunicativa en relación con una memoria individual.

carácter particular en el contexto centroamericano. Zardetto defiende la pertinencia de las “petites histoires,” en el sentido en que éstas son “la historia de los individuos y que ningún autor, hombre o mujer, puede eludir este reducto de humanidad”.⁷

Este carácter “antropológico” de la literatura queda patente en la proximidad entre la experiencia literaria y la experiencia cotidiana. Podemos entender, desde la literatura, nuestros procesos cognitivos gracias a la familiaridad con que la literatura nos presenta mecanismos vitales. Las estrategias narrativas que utiliza Zardetto le permiten pasar del testimonio, la biografía y la ficcionalización a la Historia, cuestionando una lógica disyuntiva en donde la ficción se asocia con la “falsedad” y la “verdad,” como un proceso de adecuación de *las palabras y las cosas* (los hechos del mundo).

En términos de Merleau-Ponty, Irene “altera la estructura de los paisajes, en cada instante hay un horizonte que se abre” (44). Los paisajes que tiene Irene al frente *deambulan* por los pensamientos y por los tiempos. Este carácter fenomenológico de la novela aparece desde el momento en que inicia el texto. La primera situación que aparece es su llegada al aeropuerto de Guatemala. Sabemos que su regreso no es temporal, pues encuentra dificultades a la hora de reunir sus maletas. Irene está molesta: tiene que regresar a un país plagado de subdesarrollo, de autos destartalados, de olores grasientos. Cuando entra en el taxi, todo el viaje hacia la casa de su madre es un viaje en el tiempo, excepto cuando algo “del exterior” le interpela.

El viaje de Irene se estructura a partir de un movimiento centrífugo ya que sus pensamientos cada vez la alejan más del sitio donde se encuentra “presente en su ausencia”. Pero siempre hay gestos del mundo que la hacen volver. El taxista le habla. Le pregunta. Entra a la casa de su madre. Ibis la llama desesperada: su abuela ha muerto. Estas llamadas de

⁷ Contra la tendencia a encasillar la literatura escrita por mujeres bajo la idea de “literatura femenina,” Zardetto señala que se trata de una forma que “nada tiene que ver con una apreciación artística. Se constituye en una violencia sexista que se ejerce desde la cultura sobre la mujer que escribe [...] Para justificar la existencia de esta segregación, los estudiosos auscultan las letras femeninas y llegan a curiosas conclusiones: la mujer escribe diferente, dicen. Por ejemplo: se ocupa más de los detalles o de detalles imperceptibles para los ojos masculinos. También se dice que la mujer habla de temas femeninos. En ese sentido, afirman, a la mujer pertenece la *petite histoire* mientras que a los hombres les pertenece la Historia con mayúscula. Olvidan que la *petite histoire* es ni más ni menos que la historia de los individuos y que ningún autor, hombre o mujer, puede eludir este reducto de humanidad: Kafka, Hesse, Sábato, Borges, Shakespeare han basado sus grandes obras en pequeñas historias de minúsculos individuos. La *petite histoire* no es solamente la historia de la cocina. Es el rescate de lo individual y por ende, de lo humano” (“Literatura femenina”).

atención del presente van mermando a medida que “el pasado” cobra más realidad, hasta el punto en que la Historia colectiva empieza a aparecer como las pancartas dentro del teatro brechtiano.⁸ La Historia aparece como elemento pedagógico que refuerza el cruce entre historia individual y colectiva que las narraciones de las mujeres de la familia ya habían trazado. En varios momentos de la novela se presentan textos editados en donde mezcla informaciones descriptivas sobre, por ejemplo, la siembra del café y la propagación de campos sacrificiales (ver 117-121). Interviene el relato con estos gestos de distanciamiento que interrumpen el curso natural de los relatos de Irene. En estos momentos la novela retoma la épica y la didáctica brechtiana, donde se ventilan los problemas de la sociedad actual.

En este sentido, *Con Pasión absoluta* se caracteriza justamente por poner en relación estos ámbitos que parecieran opuestos. Realiza una escenificación⁹ de los procesos de entrecruzamiento colectivo de la memoria y de la percepción, elemento que nos muestra la dificultad de plantear la memoria como “adecuación” entre lo que recordamos y lo que “realmente” sucedió. También trabaja la relación entre historia, memoria y literatura, gracias a las distintas temporalidades diegéticas que caracterizan la duración propia de la obra.

⁸ Dice Brecht: “El teatro comenzaba a relatar. El narrador ya no era un elemento ausente como la cuarta pared. El decorado de fondo tomaba ahora posición frente a los sucesos que acontecían en la escena, recordando, por medio de grandes cartelones, otros hechos desarrollados simultáneamente en otros lugares; contradiciendo o confirmando las declaraciones de algunos personajes con documentos proyectados; aportando a discusiones abstractas cifras concretas, fácilmente captables; ilustrando, mediante cifras y citas, episodios plásticos de sentido poco claro. Los actores ya no se sometían a una metamorfosis completa; conservaban cierta distancia respecto a los personajes representados por ellos y hasta exigían a las claras una actitud crítica. Ya no se le permitía al espectador abandonarse a reacciones afectivas, sin ejercita su espíritu crítico (y, prácticamente, sin sacar conclusiones), merced a la identificación con el personaje. La representación sometió a los personajes y a los temas de esas obras a un proceso de distanciamiento. Era el distanciamiento necesario para comprender. En todo ‘sobrentendido’ hay una lisa y llana renuncia a entender.” (*Escritos* 127).

⁹ En el texto, *Gestos Ceremoniales*, Arturo Arias apunta que la “textualidad centroamericana” es aun invisible para la mayoría de los críticos literarios del continente, por lo que resulta interesante “desentrañar las transformaciones de su identidad como resultado de esa escenificación de la subjetividad” (1), con el objetivo de entender “¿cuáles son los hechos socio-históricos que condicionan su escritura, en qué espacios culturales va a operar y cuál es la especificidad de ese mundo?” (1). Asimismo, Arias (ver 2) señala la importancia de la escritura como medio de sobrevivencia de las comunidades que han sido destruidas. A partir de una referencia que realiza sobre el *Popol Vuh*, plantea que la escritura ha sido un mecanismo de respuesta frente a la muerte: la única forma de no desaparecer es dejando un rastro. El *Popol Vuh* revelaría el carácter narrativo de la existencia: la escritura es tomada como medio de sobre-vivencia en condiciones de exterminio masivo, una forma de afirmar la existencia frente a la muerte: a partir de la escritura podemos acercarnos a los *otros*. En estas circunstancias, el registro aparece, al menos en Centroamérica, no como el lugar de la muerte, sino como el lugar de la vida. Resulta necesario la reivindicación de los procesos de rememoración para la comprensión de las comunidades futuras de las cuales éstas (las desaparecidas) son su pasado. El gesto del *Popol Vuh* es así un gesto ceremonial: se trata del regalo de nuestros antepasados con nosotros, su *don*.

Esta puesta en escena de las relaciones entre percepción y memoria, nos llevan a preguntarnos por el carácter mismo de la verdad y, en este sentido, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿es la verdad un proceso de enunciación colectivo esencialmente estético? Para responder a esta pregunta, primeramente definiremos en qué sentido hablamos de memoria colectiva y transgeneracional en relación con la novela de Zardetto. Seguidamente, discutiremos sobre el sentido del regreso en los procesos de percepción, para finalmente trabajar la noción de percepción como una operación estética, como libre juego de la imaginación y de la memoria.

Memoria colectiva, comunicativa y transgeneracional

La novela inicia con el regreso de Irene Ferrara a Guatemala después de un largo exilio en México, Estados Unidos y Canadá. El relato se construye, como ya lo hemos mencionado, a partir del entrecruzamiento de historias de cinco generaciones de mujeres ladinas que viven entre la última parte del siglo XIX y el final del siglo XX en Guatemala. Irene, la última de estas cinco generaciones, constituye el espacio de reconstrucción de la memoria de esas cuatro generaciones que la antecedieron.

Este personaje es el medio de construcción de una memoria que media entre el plano interfamiliar e intergeneracional y la historia político-social guatemalteca. En la novela se escenifica un tipo de memoria colectiva de índole “transgeneracional”,¹⁰ en donde los procesos de memoria del personaje no pueden entenderse a partir de la sola consideración del individuo, Irene (y también de su autora, Carol Zardetto), sino que deben inscribirse en un marco más amplio de “memoria colectiva” (Halbwachs), “cultural” y especialmente de “memoria comunicativa”.¹¹

¹⁰ Este concepto lo tomamos de Daniel Feierstein (ver 59), quien retoma los análisis de Bergson sobre la *durée*, de Halbwachs sobre la *memoria colectiva* y de Jan y Aleida Assman sobre la *memoria cultural y comunicativa*.

¹¹ El viaje de regreso a Guatemala está marcado por las voces y las memorias de una historia familiar construida por mujeres y en donde las figuras masculinas aparecen casi como *destellos* dentro de la escena: “Recordé lo que me dijo una vez mi abuela. Con Mama Juana se torció el destino de las mujeres de la casa. Mama de la mama, de mi mama: Mama Juana.” (cPa 159). La memoria interfamiliar a la cual acude el personaje de la narración, permite la producción de una identidad personal (y hasta de una justificación al pesar de su existencia) que pasa también por la historia político-social de Guatemala.

Maurice Halbwachs señala que no nos encontramos solos en nuestros recuerdos, sino que más bien los imaginamos colectivamente:

Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. (26).

El libro de Halbwachs, *La memoria colectiva*, inicia justamente planteando el problema de la memoria en relación con el problema de la verdad: algo queremos saber y en esa búsqueda siempre recurrimos a los otros que funcionan como testigos. La realidad¹² de nuestras creencias (*sobre lo que pudo haber pasado*) se afirma cuando podemos reconocer colectivamente la existencia de esos eventos. Ahora bien, el que podamos recordarlos colectivamente, no significa que aquello que se recuerda haya tenido lugar, ejemplo de ello los grandes mitos que han legitimado los Estados Nación. También es importante señalar que Halbwachs¹³ pasa del problema de la verosimilitud de nuestros recuerdos al problema de la percepción, al brindarnos varios ejemplos de cómo nuestra vivencia del espacio puede cambiar radicalmente si la miramos con ojos de arquitecto, de economista o de pintor. Estos elementos nos indican que “la realidad” y “las verdades” que pretendemos afirmar se encuentran ligadas a procesos sociales de construcción de la percepción y de la memoria, los cuales indican que no se trata de esferas independientes del conocimiento. La realidad no se presenta como una cosa dada, sino más bien como un proceso y, en este proceso, “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva” (50), pues:

la sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los distintos medios colectivos, es decir, en definitiva, por las transformaciones de estos medios, considerando cada uno aparte y en su conjunto (51).

¹² Paul Ricœur se pregunta por el objeto propio de la ficción pensando en que la historia tiene como objeto el pasado “real” (864). Ricœur advierte que para poder responder a esta pregunta tendríamos que salir de la distinción ingenua entre realidad-irrealidad: “Esta crítica del concepto ingenuo de ‘realidad’ aplicada a la dimensión pasada del pasado exige una crítica simétrica del concepto no menos ingenuo de ‘irrealidad’ aplicado a las proyecciones de la ficción.” (865).

¹³ Ver cap. 1: “Memoria colectiva y memoria individual”.

En un texto publicado en 1873 Nietzsche había formulado ya este carácter de la verdad al subrayar que “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son” (25), puesto que, como señala más adelante en ese texto, “entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta estética” (30). La verdad para Nietzsche supone además siempre el “olvido” como estructura fundamental para la construcción de las verdades. Esto quiere decir que para que la verdad se instale como tal, se requiere de un “instante” en el cual esa verdad borre su proceso de enunciación y sea afirmada colectivamente. De esta manera, si aceptamos que “la verdad” es relativa a las comunidades que la producen, entonces aceptamos que el olvido es el elemento fundamental de éstas. La pregunta que planteábamos al inicio de este texto, se vincula ahora con esta definición de la memoria como un proceso de construcción que tiene una fuerte carga estética que fundamentaría el ámbito de las teorías del conocimiento¹⁴. En otras palabras: no conocemos la realidad, sino que la producimos; nos movemos en un mundo que recorreremos a partir de la transposición de elementos imaginarios. En este sentido, para *volver* a Guatemala, Irene recuerda, piensa e imagina al mirar el oleaje, al sentir los olores mientras camina entre las casas, al encontrarse “en medio de este mar, de este río, profusamente poblados por el trópico, sus vuelos de ave, sus frondosidades de verde, enredándose, trepando, arrastrándose por arriba, por debajo de los árboles” (cPa 51). No miramos un paisaje, sino que ese paisaje pasa por nosotros. Esto quiere decir que cuando cotidianamente miramos no estamos generando una reflexión y produciendo una distancia entre lo que vemos y nuestro cuerpo, sino que somos ese paisaje.

Estos elementos propios de la relación entre percepción, imaginación y memoria, van a ser también estudiados por Aleida y Jan Assman, quienes plantean otros conceptos para entender distintos tipos de memoria colectiva. Jan Assman plantea el concepto de “memoria comunicativa” (2008), para referirse a una memoria no institucional ni formalizada:

¹⁴ Las investigaciones en neurociencia por lo general nos hablan de “errores” que cometemos cuando no logramos determinar *exactamente* lo que *estamos viendo*. Quienes se encuentran como objetos de análisis, afirman diferencias en las imágenes que les han sido mostradas, aunque se trata de imágenes *objetivamente iguales*. Estos experimentos nos muestra que la percepción es un mecanismo creativo, más que reproductivo.

[I]t lives in everyday interaction or communication and, for this very reason, has only a limited time depth which normally reaches no farther back than eighty years, the time span of three interacting generations. Still, there are frames, “communicative genres,” traditions of communication and thematization and, above all, the affective ties that bind together families, groups, and generations. (112).

Assman añade que la durabilidad de esta memoria depende de la durabilidad de los vínculos y de las estructuras, por lo que en situaciones de exilio se podría pensar que dichos vínculos se fisuran, produciendo una especie particular de “memoria comunicativa.” Irene, el personaje de la novela de Zardetto, escenifica este carácter comunicativo de la memoria, pero de una memoria llena de discontinuidades y de ausencias, donde el sentido de esta memoria está marcado, quizás, por la durabilidad de la fisura:

Los muertos se me quedaron hablando dentro. Es terrible aceptarlo: mi ser nunca alcanza a comprender sus palabras. Su dolor es un acertijo. Las voces irrumpen en mi memoria. Traspasan mi relación con el mundo, quieren cerrar las ventanas. El dolor es hoyo oscuro. No lo habitan las palabras ni el silencio. Se revuelve como un magma espeso que quema y que arrasa. Es el señor de los largos caminos sin destino. Prefiero olvidar. Pero ... no es el olvido lo que intento. Eso que no sé cómo nombrar se extiende frente a mí como un frígido desierto. Resulta inatrapable. Se nos acusa por preferir el olvido, lo cierto es que nos suceden cosas inabarcables. (cPa 14).

Estas palabras de Irene nos hablan de esta fisura en la continuidad de la vivencia. Si volvemos a lo afirmado por Halbwachs sobre la memoria colectiva, al regresar a Guatemala, Irene vuelve a recordar aquello que al salir de Guatemala había dejado de pensar. El contacto con otros “medios colectivos” en el extranjero le había permitido evadir estos recuerdos que ahora vive, pues al retornar, vuelve a frecuentar aquellos medios que había dejado. Las imágenes del pasado se vuelven a instalar. En este sentido decimos que la novela de Zardetto se ancla en una suerte de *fenomenología transgeneracional del retornado*,¹⁵ ya que nos muestra cómo la percepción se encuentra íntimamente relacionada con el olvido y la memoria y cómo estas operaciones vitales se hallan siempre en relación con los grupos y los espacios

¹⁵ Tomamos el término “retornadas” de Stefanie Kron, quien estudia el período de las *retornadas*.

que frecuentamos. Los “espacios físicos” se entrecruzan con los espacios individuales, sociales e históricos. La percepción aparece así como una especie de “no lugar”, como un intermediario, como una *terra incognitae*: una tierra “de lo no conocido”.

***Terra incognitae*: des-en-cubrimiento**

La estructura narrativa de la novela que nos ocupa, puede caracterizarse a partir de tres elementos centrales: la polifonía de voces, la transmisión oral de la memoria de las mujeres y los procesos de rememoración vinculados al carácter vivencial de la percepción.

El libro inicia con dos epígrafes y una suerte de advertencia. El primer epígrafe es de Jalalal-ud-din Rumi, místico del siglo XIII; el segundo es un extracto del *Himno de la creación* del *Rigveda*. En el primer epígrafe, la situación de desgarramiento se asocia con el despojo violento de las vestiduras y el calor de las palabras para cubrir esta desnudez. El segundo dice que *el deseo es la primera semilla de las cosas*. El des-cubrimiento violento es aquí en-cubierto por el *hermoso manto de palabras*. A estos dos epígrafes, los sigue una advertencia: “Todo está ya escrito [...] Aun así queremos poner palabra tras palabra para contar la misma historia, la única posible.”

La historia aparece aquí como un ejercicio de rememoración a partir de otros personajes. Se trata del entrecruzamiento de historias de cinco generaciones de mujeres que atraviesan todo el siglo XX: Mama Juana (finales del siglo XIX), Mama Amparo, Victoria (La Toya), la Nena e Irene. Cada una de sus historias están mediadas por la Historia de Guatemala y por las relaciones de pareja que marcan la vida de cada una de ellas. Por ejemplo, Mama Amparo crece en el momento en donde llega la *United Fruit Company* a Guatemala. Los recuerdos de La Toya, la Nena e Irene relatan los tiempos de la dictadura de Ubico, los periodos de Arbenz e Ydigoras y de Lucas García y Ríos Montt. Irene cuenta algunos de los periodos más importantes de la Historia de Guatemala del siglo XX a partir de las *petites histoires* de estas mujeres. Se trata de aquellas narraciones que conoce Irene por otras voces. Irene nace en el 50, por lo que las historias de, al menos, las primeras dos generaciones, no han sido escuchadas por ella, sino que se trata de historias que, sospechamos, han sido transmitidas

posteriormente por la Toya y la Nena. Ninguno de estos relatos han sido vividos por Irene, pero son aquí relatados como si Irene se encontrara allí y es que la literatura, como el arte, “veut créer du fini qui redonne l’infini: il trace un plan de composition, qui porte à son tour des monuments ou sensations composées, sous l’action des figures esthétiques” (Deleuze y Guattari 186), “lute avec le chaos pour le rendre sensible” (192). Si seguimos a Deleuze y Guattari:

Il est vrai que toute œuvre d'art c'est un monument, mais le monument n'est pas ici ce qui commémore un passé, c'est un bloc de sensations présentes qui en doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre. L'acte du monument n'est pas la mémoire, mais la fabulation. On n'écrit pas avec des souvenirs, mais par des blocs d'enfance qui sont des devenirs-enfant du présent. (158).

Según Deleuze y Guattari, la obra de arte y, en nuestro caso, la obra literaria, tienen un carácter presente. Las memorias *de* Irene Ferrara son su devenir Mama Juana, Mama Amparo, La Toya y la Nena. Beatriz Sarlo define los recuerdos como un “*advenimiento, una captura del presente*” (9). Algo nos ocurre, algo que no se espera y que atrapa, el recuerdo *se hace presente*.

La novela de Zardetto constituye en este sentido un ensayo que permite pensar estos acontecimientos que nos asaltan, irrupciones que se incrementan en los retornados, pues lo visible se traslapa con lo que, diríamos, *ya no se encuentra más allí*. Al regresar, Irene Ferrara *vuelve* a su niñez en Guatemala al lado de su madre (la Nena); *vuelve* a vivir en condiciones de escasez material; *vuelve* a vivir el secuestro de su padre adinerado cuando era niña; *vuelve* a salir del país hacia México, primero, y luego hacia Estados Unidos. *Vuelve* a querer ir de Guatemala cuando regresó de Estados Unidos. *Vuelve* otra vez a vivir en Canadá.

Las múltiples temporalidades diegéticas nos hacen pasar de las historias propias de los personajes del libro hacia situaciones políticas del contexto histórico guatemalteco que se yuxtaponen con la vida de la autora en Canadá y con la experiencia con su amante, C. Cualquier sinopsis nos impediría entender la naturaleza de la novela, pues traduciríamos, reconstruiríamos en términos lineales lo que no *pasa* de esa manera en la novela: ésta inicia

cuando Irene regresa a Guatemala después de un largo exilio. Su madre la ha llamado para decirle que su abuela está a punto de morir y que de no volver, no la vería nunca más. Esta frase lapidaria y una situación desventajosa que vive en Vancouver, provocan que Irene regrese a Guatemala. Este “decir” el argumento de la novela nos construye una tierra firme, pero la novela es un “vagabundeo” que no encuentra una lógica causal a menos que reconstruyamos los hechos. Es decir, que para “entender” la novela y no perdernos en esos *monumentos* y en esos *bloques de sensaciones*, inconscientemente buscaríamos reconstruir la historia para brindar una causalidad y una coherencia a los hechos. Nos preguntaríamos qué fue primero, qué lo provocó, cómo paso eso ... Como lectores, estamos constantemente reconstruyendo la historia, esas historias familiares en un orden cronológico de situaciones.

Esta búsqueda de una organización de las situaciones recuerda aquello que afirmaba Paul Ricœur respecto del tiempo humano:

[L]a historia se sirve, de alguna forma, de la ficción para refigurar el tiempo, y en cuanto que, por otra parte, la ficción se sirve de la historia para el mismo fin. Esta concretización mutua marca el triunfo de la noción de figura, bajo la forma del *figurarse que ...* (902).

Esto que Ricœur señala como una estructura compartida del tiempo humano, a la vez histórico y ficcional, lo entendemos a partir de las vivencias del personaje principal, pero también a partir de nuestro trabajo como lectores. En este sentido, la misma Zardetto también recurre a la historia socio-política de Guatemala otorgando una mayor densidad colectiva a estas “memorias transgeneracionales”. La historia permite “figurar” el tiempo en el horizonte de expectativa de la vivencia de Irene (Halbwachs nos habla de “marcos de la memoria”). La ficción, tanto como la historia, se encuentran compenetradas por esta finalidad de refigurar el tiempo a través de la narración. En el relato de los acontecimientos, el paso del tiempo se presenta como el cruce de líneas virtuales a través de las cuales podemos configurar estructuras de verosimilitud. La historia requiere de estrategias retóricas para poder decir lo que sucede, así como la ficción requiere de la legitimación de las estrategias de la historia para poder producir verosimilitud. Ricœur sostiene que “los acontecimientos narrados en un relato de ficción son hechos pasados para la voz narrativa que en este punto podemos

considerar idéntica al autor implicado, es decir, a un disfraz ficticio del autor real” (914). Cuando leemos ficción, añade Ricœur, hacemos un pacto con la “voz narrativa” pues debemos creerle que esto es efectivamente su pasado. Su historia. Ricœur no dice que sean lo mismo, la historia y la ficción, sino que se asemejan y se encuentran justamente en la reconstrucción de ese pasado a partir de una licencia: hacer *como si* las cosas hubiesen pasado tal y como se relatan. En este punto, Ricœur acude a la *Poética*, pues Aristóteles¹⁶ había ya afirmado que “lo posible” tiene la virtud de persuadir.

Por otro lado, en sus extensos trabajos sobre la historia, Ricœur ha insistido en que la legitimación del objeto de la historia, el “haber-sido,” no es una justificación suficiente de la objetividad que pretende el historiador, pues el historiador ya no cuenta con ese pasado, éste “no es observable, sino memorable” (864). En esta misma línea de trabajo, Didi-Huberman afirma que la historia se configura a partir de “montaje de tiempos heterogéneos” (*Devant le temps* 16), es decir de la interacción de una multiplicidad de tiempos¹⁷ que coexisten en el momento de la producción del conocimiento de las obras de arte. Este montaje no aparece en Didi-Huberman solamente como una condición de la historiografía del arte, sino más bien, podríamos decir, que se trata de la condición indispensable bajo la cual se puede dar un conocimiento. En este sentido, conocer implica una operación doble, y no lineal, de desmontar y montar como ocurre con la memoria y con la percepción.

El texto de Carol Zardetto trabaja en varios niveles lo antes mencionado. Se trata de un texto de ficción que no deja de recurrir a la historia individual y colectiva. Las estrategias de verosimilitud de la historia de las diferentes generaciones que pasan por el personaje central, Irene, no dejan de apelar a la verdad de lo acaecido a la colectividad, es decir, a la historia. Estas interferencias que contiene la obra recuerdan el gesto brechtiano del distanciamiento, que no deja de mostrar la relación entre el recuerdo, el olvido y la percepción, entre lo virtual y lo actual.

¹⁶ Dice Aristóteles en el capítulo noveno de la *Poética*: “Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular.” (35).

¹⁷ Al analizar el contexto de la literatura centroamericana, Acevedo plantea que la realidad social centroamericana, así como su literatura revelan temporalidad anacrónicas.

Pasemos ahora a entender en qué sentido estos elementos se presentan en el plano de la percepción y la memoria.

Memoria y percepción: una fenomenología del retornado

Esta historia está marcada desde el inicio por el dolor de los *retornados* y por su imposibilidad de *llegar*. Como se dice en el epígrafe de Ricœur que abre este texto: “La ficción da ojos al narrador horrorizado. Ojos para ver y para llorar.” (912). Cuando *se regresa* se vuelve hacia atrás. El prefijo *re* expresa el carácter de repetición de la acción. ¿Cómo se puede marchar o ir hacia atrás? El problema que plantea el texto no es un problema sencillo. Muestra de ello las distintas disputas que se han dado en el plano de la historiografía. No se puede regresar a lo que *ya no existe*. Ese “atrás” indica el pasado: no podemos regresar¹⁸ al pasado. Lo paradójico de la expresión, *no se puede regresar a lo que ya no existe*, es que a pesar de ser cierta, se encuentra fisurada: no se puede regresar a lo que ya no existe, excepto cuando marca el carácter del presente.

Como lo hemos mencionado, la adecuación espacio-temporal se quiebra a través de toda la novela. Se puede mirar el salón de belleza de su madre y sus tías cuando las casas ya han sido destruidas; se puede mirar el cuerpo de un ser que ya se encuentra muerto y enterrado. El cuerpo de Irene funciona así como ese lugar de inscripción de los procesos de memoria y olvido¹⁹. El pasado está como recuerdo que pasa por las palmas de la mano, por el oído, por la

¹⁸ Marc Augé describe tres figuras o formas de olvido: el retorno, el suspenso, el re-comienzo (ver 65-67). Estas tres formas se realizan siempre en el presente, un presente continuo bajo la forma “estoy volviendo,” “estoy de vuelta”; en un tiempo compuesto que utiliza el auxiliar estar, “estoy aquí”; y *el presente incoactivo que se abre sobre el futuro* “voy a partir” (68). El retorno tiene la pretensión de recuperar un pasado alejado, forjando una continuidad hacia ese pasado lejano y olvidando el pasado inmediato. El rito que escenifica esta forma es la “posesión.” Augé está pensando en ciertos rituales de África y América en donde el poseído debe olvidar lo vivido una vez que el acto ha finalizado. Al “volver en sí” el poseído traduce esta forma de olvido, pero quienes presenciaron y escucharon lo que dice el poseído, no lo olvidan.

¹⁹ Sobre las relaciones entre historia, memoria y literatura centroamericana de postguerra ver Ortiz y Mackenbach; Mackenbach. En este último texto, Werner Mackenbach afirma que las prácticas escriturales han tenido un peso esencial en estos procesos, pues han sido éstas las que han incidido en los espacios “oficiales,” fungiendo como testigos de por ejemplo las comisiones de verdad. Podríamos decir con Mackenbach, que la “literatura de postguerra” centroamericana (donde la violencia se encuentra en todas las esferas de la vida pública) se ha caracterizado por “la lucha contra el olvido y por el derecho a la memoria, su articulación, publicación y divulgación” (231). Alexandra Ortiz afirma que resulta problemático analizar la literatura de postguerra como si se tratara de un “subgénero” (198). El término es útil en cuanto marca un punto de inflexión en donde se encuentran lo que esta misma autora llama “textos frontera,” en tanto el proceso político,

nariz, por los ojos de nuestro personaje, a pesar de que ya no se encuentre nada allí, “físicamente” ahí: “Me doy cuenta que regresar es una imposibilidad. No se vuelve a lo mismo, ni somos ya lo mismo”, dice Irene (cPa 15).

En su afán por dotar a la percepción de su sentido integral, Merleau-Ponty realiza una crítica al concepto clásico de “sensación.” El problema de la memoria en la percepción, dice Merleau-Ponty, radica en comprender *cómo con el tiempo la consciencia puede*

alterar la estructura de sus paisajes; cómo en cada instante su experiencia antigua está presente ante ella bajo la forma de un horizonte que ella puede reabrir, si lo toma por tema de conocimiento, en un acto de rememoración, pero que también puede dejarlo “al margen,” y que, así, el horizonte inmediatamente proporciona a la percibido una atmósfera y una significación presentes. Un campo constantemente a disposición de la consciencia y que, por eso mismo, envuelve y encubre todas sus percepciones, una atmósfera, un horizonte o, si uno prefiere, unos “montajes” dados que le asignan una situación temporal: tal es la presencia del pasado que posibilita los actos distintos de percepción y rememoración. (44).

Tanto para Merleau-Ponty como para Carol Zardetto, la memoria se encuentra íntimamente ligada a la percepción. El regreso de Irene a su país de origen se encuentra *encubierto* por ese horizonte y por ese montaje perceptivo, a la vez que se *des-cubre* al mostrar los procesos de percepción.²⁰ El pasado que supuestamente *ya no existe más, se encuentra presente en su ausencia*, como estructura virtual.²¹ Este carácter de la percepción también podemos entenderlo a partir de lo que afirma Bergson respecto del vacío y de la nada. Si pensamos en un ser que no estuviera dotado de memoria o de predicción, éste “exprimerait simplement ce qui est et ce qu’il perçoit; or ce qui est et ce qu’on perçoit, c’est la *présence*

económico, social y cultural de la transición no ha concluido” (199).

²⁰ Ocurre algo similar entre el mecanismo cinematográfico y nuestra percepción. Para poder mirar la película, tenemos que poder mirar la totalidad de las otras imágenes (las tomas) en una imagen cualquiera. La imagen presente no se entiende en su sentido únicamente presente, sino que para ser vista ella debe inscribir las imágenes ya vistas y hasta anticipar algunas imágenes por venir.

²¹ Didi-Huberman define lo virtual, a partir del sentido de la *virtus*: “désigne justement la puissance souveraine de ce qui n’apparaît pas visiblement. L’événement de la *virtus*, ce qui est en puissance, ce qui est puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l’œil, ni un sens univoque de la lecture. Cela ne veut pas dire qu’il est dénué de sens. Au contraire : il tire de son espèce de négativité la force d’une déploiement multiple, il rend possible non pas une ou deux significations univoques, mais de constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture, contraints que nous sommes d’en simplement parcourir incomplètement le labyrinthe virtuelle.” (*Devant l’image* 27-28).

d'une chose ou d'une autre, jamais l'absence de quoi que ce soit. Il n'y a d'absence que pour un être capable de souvenir et d'attente" (281).

Para Bergson, no podríamos percibir la "ausencia" si la percepción no estuviese ya atravesada por la memoria y la capacidad de predicción. Cuando percibimos un vacío, lo que queremos decir es que *el objeto no se encuentra donde estaba*. A partir de la reflexión de Bergson, Daniel Feierstein analiza el caso de la relación de la memoria y la acción para entender el rol de la *ausencia* en la consciencia. Feierstein afirma que para que un existente pueda desaparecer, entonces se requiere que se instale "*otra cosa* en su lugar" (95). De este modo, la *presencia de la ausencia* solo puede colmarse cuando se instalan nuevos sentidos borrando la capacidad de interpretar esa ausencia.

Esto que Feierstein discute con el objetivo de pensar las *prácticas sociales genocidas*, no solamente adquiere un sentido en esas prácticas, sino que se trata de un elemento determinante de los procesos de percepción. De hecho, en el primer capítulo del libro de Feierstein se trabajan algunas perspectivas de las neurociencias y sus aportes para pensar los procesos de memoria en el plano de estas prácticas sociales genocidas, en relación con las ciencias sociales y el psicoanálisis. A Feierstein le interesa analizar las coincidencias entre estas tres áreas disciplinarias, para poder entender "la memoria como reconstrucción creativa y, con ello, como *proceso social*" (96), en donde intervienen distintos niveles neuronales, psicológicos y sociales. Feierstein rescata un corpus de autores de estos tres niveles de comprensión de la memoria, evidenciando sus momentos de coincidencia. El argumento fundamental de esta coincidencia es que la memoria no es una función del cerebro, sino más bien un proceso que se da mediante una reconstrucción creativa en donde interviene la imaginación y en donde se recuerda *con otros y a partir de otros*. Como lo expresa Halbwachs,

De hecho, entre éstos y aquéllos no hay más que una diferencia de grado, ya que las impresiones afectivas tienden a desarrollarse en imágenes y representaciones colectivas. En todo caso, si con las duraciones individuales podemos recomponer una duración mayor e impersonal en que se incluyan, es porque, en el fondo, ellas mismas se desprenden de un tiempo colectivo del que toman toda su sustancia. (99).

La estructura temporal es aquí colectiva e impersonal. A esta memoria colectiva propuesta por Halbwachs habría que sumar, como indica Feierstein, los conceptos de “memoria comunicativa” y “memoria cultural” de Jan y Aleida Assman, en donde se fractura “la clásica barrera entre memoria y tradición”. La “memoria comunicativa”, dice Feierstein, es “un modo de comprensión interindividual de la memoria social, configurada de emociones, sentimientos de pertenencia, vergüenza, etc., que dan precisión y horizonte a nuestros recuerdos” (98). La memoria cultural es un tipo de memoria comunicativa, en donde se indica la situación en la cual “se lleva a cabo una transmisión vertical del pasado entre generaciones” (98).

Esta memoria comunicativa se encuentra continuamente presente en el texto de Zardetto y es pensada como un lugar fisurado:

Tantas historias y sin embargo nunca supe infinidad de cosas. Las historias están llenas de agujeros. Se llenarán sin excepción con la tiranía que imponemos a una realidad que nunca conocemos sino a sorbos. Como quien espía por una rendija un panorama que queda, sin remedio, incompleto. (cPa 135).

En esta cita la percepción aparece como un detonante de imágenes-recuerdo que funcionan como *síntomas*,²² como *nudos de encuentro que se manifiestan de repente en una arborescencia de conflictos de sentido*. Imaginamos a Irene caminando por un escenario que, diríamos, “no se encuentra frente a sus ojos.” Cuando camina por el Parque Central, nota que éste se encuentra “sin candiles de hierro, sin las viejas bancas de piedra” (18), y nos habla de “la Avenida de los Árboles aunque árboles ya no quedan” (19). El regreso a Guatemala es una suerte de *reportaje* de imágenes ausentes: la realidad se vuelve densa, se llena de otras muchas imágenes. Irene se encuentra continuamente mirando las ausencias: a la vez que descubre sus recuerdos, en-cubre la realidad con las ausencias.

No parece haber tierra conocida en nada de ello. Los *mapeos* en sus caminatas no le permiten reconocer los espacios de la memoria. Su memoria es una tierra que no encuentra sitio, y sus pies se posan sobre una *terra incognitae*. El lugar al cual no se quiere volver, ya no

²² Didi Huberman define el *síntoma* como un “noeud de rencontre tout à coup manifesté d'une arborescence ou de conflits de sens” (*Devant l'image* 28).

existe de la misma forma cómo se recuerda. La memoria es tematizada en esta obra de Zardetto como una *terra incognitae*: una zona de lo no conocido y delimitado. Una zona inabarcable completamente, y expuesta a procesos de des-en-cubrimiento.

Zardetto recurre a la historiografía para legitimar el lugar de las *petites histories* en la Historia. Como decía Paul Ricœur, en el tiempo humano se da el entrecruzamiento entre la historia y la ficción, ese carácter “‘cuasi histórico’ de la ficción” y “‘cuasi ficcional’ del pasado histórico” (916-917). Ese “figurarse que ...” (902) al que hicimos mención antes junto al pasaje de Aristóteles que retoma Ricœur, nos indica nuestro interés por la especificidad de la literatura respecto de la historia: *la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder, pero ¿no es la historia también un relato sobre lo que puede volver a suceder? ¿No es la ficción un relato sobre lo que ha sucedido y aun sucede? En la literatura se reúnen ambos elementos, lo acaecido y lo posible, entablando un diálogo con las condiciones de posibilidad de la historia.*

Irene vive “simultáneamente varios relatos,” puede imaginar, pensar y recordar distintas situaciones, por ejemplo, *las memorias* de sus abuela y su tatarabuela. La literatura, al igual que la misma acción cotidiana se vive a través de una estructura narrativa. En este sentido, podemos entender que la vivencia, que llamamos la “vida real,” no se encuentra opuesta a la ficción, sino que está atravesada por la ficción, pero una ficción que no se opone a la verdad, sino que justamente es constitutiva de ella. La verdad propia de la literatura es la verdad de la vida. La literatura nos permite producir escenarios de subjetivación para poder entender nuestras estructuras cognitivas. Recordemos a Nietzsche: lo que existe entre el sujeto y el objeto es una conducta estética, en donde lo percibido es el resultado del libre juego entre la imaginación y la memoria.

Bibliografía

Acevedo, Ramón Luis. *La novela centroamericana: desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982.

Arias, Arturo. *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1960–1990*. Guatemala: Artemis & Edinter, 1998.

Assman, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, media, archives*. Nueva York: Cambridge University Press, 2011.

Assman, Jan. “Communicative and Cultural Memory”. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. 109-118.

Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás P. Gemma Andjújar. Barcelona: Gedisa, 1998.

Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: puf, 2003.

Brecht, Bertolt. *La política en el teatro*. Trad. Norberto Silvetti. Buenos Aires: Alfa, 1972.

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro. Tomo I*. Trad. Jorge Hacker. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions du Minuit, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image. Questions posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les éditions de Minuit, 1990.

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et Anachronisme des images (DT)*. Paris: Les éditions de Minuit, 2000.

Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Grinberg Pla, Valeria. “Ritmos caribeños, transnacionalismo y narrativa en Centroamérica”. *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 393-414.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.

Kron, Stefanie. "Guatemala: La subjetividad política en las narrativas del Retorno". *Poéticas y políticas de género. Ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica*. Eds. Mónica Albizúrez Gil y Alexandra Ortiz Wallner. Berlín: tranvía, 2013. 285-309.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.

Mackenbach, Werner. "Narrativas de la memoria en Centroamérica". *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*. Eds. Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quesada. Guatemala: F&G Editores, 2012. 231-257.

Marchio, Julie. *De l'esthétique de la trace: Mémoire, Histoire, Récit dans l'œuvre de six romancières centraméricaines actuelles (1990-2007)*. Tesis doctoral. Aix-en-Provence: Aix-Marseille Université, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos, 1996.

Ortiz Wallner, Alexandra, y Werner Mackenbach. "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica". *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* 8.32 (2008): 81-97.

Ortiz Wallner, Alexandra. "La problemática de la periodización de las literaturas centroamericanas contemporáneas". *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – I*. Ed. Werner Mackenbach. Guatemala: F&G Editores, 2008.

Ricœur, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2003.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. México: Siglo XXI, 2006.

Singer González, Deborah. "Construcción social de la memoria: el anhelo de esclarecimiento a la luz de tres novelas centroamericanas." *Inter.c.a.mbio. Revista sobre Centroamérica y el Caribe* 5.6 (2008): 43-62.

Taracena, Arturo. "Historia, memoria, olvido y espacio." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 25-26 (2013). <http://istmo.denison.edu/n25-26/articulos/08_taracena_arturo_form.pdf>.

Zardetto, Carol. *ConPasión Absoluta*. Guatemala: F&G Editores, 2005.

Zardetto, Carol. "Literatura femenina, ¿existe?" *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 18 (2009). <<http://istmo.denison.edu/n18/foro/zardetto.html>>.