
La performance de la memoria en *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon

The Performance of Memory in Eduardo Halfon's *Mañana nunca lo hablamos*

JEFFREY BROWITT

University of Technology, Sydney, Australia
Jeffrey.browitt@uts.edu.au

Resumen: Una característica general de las batallas de la memoria es que florecen cuando lo que está en disputa es la interpretación de un pasado violento, cuyos estragos siguen pesando fuertemente sobre el presente. ¿Qué decir, entonces, de la interpretación ficcional de la guerra civil guatemalteca de parte de alguien que viene de la clase dominante, la cual tiene su carga de responsabilidad por lo que pasó? La novela va en contra de las expectativas. Usualmente se esperan relatos del sufrimiento socioeconómico de las clases bajas, los sujetos predilectos de discursos reivindicativos sobre las guerras civiles en Centroamérica, pero no de los victimarios. En *Mañana nunca lo hablamos*, Eduardo Halfon crea una ingeniosa tensión entre el lamento del narrador por la pérdida de su niñez de plenitud y una crítica codificada a la clase social cuya complicidad contribuyó a la guerra civil que terminó desterrándolo de su paraíso.

Palabras clave: memoria, afecto, ficción, guerra civil, Centroamérica

Abstract: A general characteristic of the memory wars is that they flourish when what is in dispute is the interpretation of a violent past, whose ravages continue to weigh heavily on the present. What can we say, then, about the fictional interpretation of the Guatemalan civil war by someone who comes from the ruling class, which has its burden of responsibility for what happened? The novel goes against expectations. One usually expects Central American stories about the suffering of the underclasses, the predilect subjects of redemptive discourses about the civil wars in Central America, and not about the lives of those complicit with rightwing regimes. In *Mañana nunca lo hablamos*, Eduardo Halfon mounts an ingenious tension between the lament of the narrator for the loss of his childhood of plenitude, and a codified criticism of his own social class whose complicity contributed to the civil war that ended up banishing him from his childhood paradise.

Keywords: Memory, Affect, Fiction, Civil War, Central America

Recibido: noviembre de 2019; **aceptado:** diciembre de 2019.

Cómo citar: Browitt, Jeffrey. "La performance de la memoria en *Mañana nunca lo hablamos* de Eduardo Halfon". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 38 (2019): 85-97. Web.

Durante un tiempo aún pude sentir el baile
de la marea en mis piernas.

Eduardo Halfon, Mañana nunca lo hablamos

Este estudio analiza cómo el escritor guatemalteco Eduardo Halfon se apropia de su propio pasado con fines literarios en *Mañana nunca lo hablamos* (2011) y las implicaciones del mismo para “las batallas de la memoria”.¹ *Mañana nunca lo hablamos* es como una novela en fragmentos, diez cuentos de la niñez de un joven guatemalteco de clase media en un país convulsionado por la guerra civil en los años 70 y 80. Los cuentos son tratados como relatos independientes y autosuficientes, que no se necesitan entre sí para tener sentido, aunque el efecto acumulativo es más que la suma de cada uno. Están conectados por la misma voz narrativa —el niño ahora adulto mirando para atrás— y la misma familia. A través de la focalización cambiante entre el narrador y el niño, se revelan los eventos decisivos que establecieron la arquitectura del afecto del narrador cuando era niño. Junto con el uso moderado del discurso indirecto libre, se evoca maravillosamente la tensión emocional no resuelta y el fuerte apego del narrador a su pasado. Hay varios hilos recurrentes de afecto que también dan coherencia y forma orgánica a los cuentos: momentos fugaces de deleite y amor filial, además de miedo y desilusión, como las reacciones emocionales del niño ante la idea de la muerte y la amenaza constante de violencia fuera de su entorno sobreprotegido. Es muy útil hablar de las estrategias narrativas y retóricas que Halfon emplea para crear dichos afectos y el propósito que tiene al hacer esto, especialmente en la medida en que la postura autorial frente al pasado parece “ventrilocuizarse” en el texto. ¿Por qué estos recuerdos y no otros? ¿Por qué esta modelación de los referentes de un pasado y no otra? ¿Hay implicaciones psicoanalíticas en esto?

Halfon es de procedencia burguesa y de una familia que pudo exiliarse en los EE.UU. durante la guerra cuando Halfon tenía apenas 10 años. Al igual que su compatriota Rodrigo Rey Rosa en *El material humano* y *Caballeriza*, Halfon escribe sobre las experiencias de su vida desde la perspectiva de la clase burguesa, aunque su propia política haya virado a la izquierda en la edad adulta. Es a la vez atípico y refrescante tener un punto de vista disidente desde dentro de esta clase porque permite una representación más compleja de las tensiones y desigualdades que dieron principio al levantamiento guerrillero, tensiones que

¹ El estudio parte de un capítulo sobre Halfon en mi *Contemporary Central American Fiction: Gender, Subjectivity and Affect* (Sussex Press, 2017), en el cual analizo los afectos. Aquí profundizo en los juegos de la memoria como un proceso dinámico y cambiante y con implicaciones políticas, como asevera el escritor salvadoreño Miguel Huezco-Mixco. En una entrevista que data de marzo 2017, Huezco-Mixco se refiere al problema de cómo abordar el pasado bélico y proporcionar la culpa con honestidad: “Una de las batallas que se libran en la posguerra tiene que ver con una disputa sobre la memoria... Sin negar que el país ha avanzado en materia democrática, y que estamos a años luz de los regímenes autoritarios del siglo XX, todos tenemos que hacernos cargo del desastre que hemos provocado, sin culpar exclusivamente a los adversarios. Esa manipulación de la memoria es fatal para la sanidad mental y cultural de una sociedad”. (Párr. 7)

todavía no han desaparecido y que ejercen efecto sobre la memoria. Sin embargo, ¿de qué hablamos cuando hablamos de la memoria? La memoria es tanto la capacidad de recordar como las imágenes de hechos o situaciones pasadas que quedan en la mente; o sea, la memoria es proceso y producto. Hay dos órdenes en el proceso de recordar: la memoria incidental o de flash que se enciende involuntariamente de un suceso casual que dispara una memoria repentina, borrosa, solo parcialmente formada, y la memoria intencional que constituye el intento de recordar el pasado con exactitud, con alguna noción de la verdad, lo que realmente sucedió. Sin embargo, no podemos hablar de la memoria sin hablar del olvido al mismo tiempo; cada recuerdo es a la vez una amnesia: hay un proceso inconsciente de filtración que elimina e ignora ciertos aspectos del pasado. Lo que queda son los residuos que sobrevivieron a ese proceso. Según Stacey Mickelbart:

El cerebro toma fragmentos sensoriales y los etiqueta con asociaciones específicas. Cuando experimentamos una pista de memoria, como un olor, un sonido o la vista de un lugar familiar, el cerebro vuelve a ensamblar otros fragmentos con las mismas etiquetas. Cuanto más a menudo se ensamblan, más fuertes se vuelven los recuerdos. (Párr. 3; traducción propia, J.B.)

Si bien la memoria funciona como un baluarte contra la contingencia y como un proceso de filtración necesaria para la estabilidad psíquica y emocional —la materia prima del psicoanálisis—, paradójicamente está en sí misma sujeta a la contingencia a medida que nuestros recuerdos se marchitan. La memoria, por naturaleza, está irremediamente sujeta a su propia desintegración y corrupción, enturbiada por el paso de los años y la acumulación afectiva de otras experiencias.² Los recuerdos siempre van acompañados por los afectos como la tristeza, la alegría, la ira, la nostalgia, el remordimiento, la indiferencia, entre otros. Así, el acto de recordar no es nunca igual, aunque se recuerden los mismos eventos. Dice Charles Fernyhough respecto a la memoria:

Los recuerdos no se guardan en el cerebro como tantas cintas de video, que se almacenan y reproducen cuando llega el momento de recordar el pasado... Son reconstrucciones mentales, ingeniosos collages multimedia de cómo eran las cosas, pero moldeados por cómo son las cosas ahora... El cerebro combina fragmentos de la memoria sensorial con un conocimiento más abstracto sobre los eventos y los vuelve a unir según las exigencias del presente. (Párr. 4 y 8; traducción propia, J.B.)

En consecuencia, la memoria es ya “novelesca” antes de cualquier remodelación secundaria en el discurso literario. Somos todos novelistas cuando formamos recuerdos que reflejan quienes somos ahora tanto como quienes éramos en aquel entonces: Halfon adulto, escritor, desengañado, versus Halfon niño. Si los eventos de las ficciones de Halfon ocurrieron o no importa menos que la

² “[W]e like to think of our memories as being immutable impressions, somehow separate from the act of remembering them. But they aren’t. A memory is only as real as the last time you remembered it. The more you remember something, the less accurate the memory becomes. The larger moral of the experiment is that memory is a ceaseless process, not a repository of inert information”. (Cortex párr. 7)

manera en la que el autor modela su ficción y el tipo de afecto que le infunde. La memoria, como la imaginación, es creativa, un medio para el permanente reescribir del yo. En la literatura vemos el proceso más al descubierto. Lo que se produce es un pasado fantasmal, dice Fernyhough:

Cuando los escritores crean recuerdos imaginarios para sus personajes, hacen algo similar a lo que hacemos todos cuando hacemos un recuerdo. Entrelazan partes de su propia experiencia personal, emociones e impresiones sensoriales y las minucias de contextos específicos, y las adaptan a una historia colocándolas en un marco de hechos históricos... ajustándolas a las necesidades de la narración, sirviendo a la historia tanto como sirviendo a la verdad. (Párr. 15; traducción propia, J.B.)

Este proceso produce un complejo de tiempos y afectos dobles y cruzados: el tiempo del evento almacenado en la memoria y el tiempo de su recuperación en el momento cuando la memoria surge espontáneamente o urgida por una necesidad voluntaria y consciente –“quiero recordar”–. El afecto se desdobra también: el afecto que se plasma en el cuerpo y en la memoria en el momento del evento no es exactamente igual al afecto sentido en el momento de recuperar/recrear la memoria. La literatura, o aquí la ficcionalización del pasado, es una modelización secundaria de algo complejo y ya captado parcialmente. Aunque los recuerdos en forma de ficción de Halfon (autoficción, si se quiere utilizar esa etiqueta) estén ligados a la época bélica en Guatemala, quieren decir algo sobre el cuerpo en el tiempo y la memoria y el afecto que suscita, más que los hechos en sí, o sea, los datos empíricos o sociológicos. La ventaja de poner los recuerdos en una ficción y enmarcarlos con un discurso abiertamente estético no solo les da una vida más duradera, sino que los libera de ataques sobre su veracidad y sitúa su recepción en un plano mucho más interesante: la mezcla activa de experiencia e imaginación permite resituar las vivencias y los recuerdos derivados de ellas en un espacio de juego filosófico, ético e inventivo. Le proporciona al autor un vehículo para procesar el pasado por medio de la “proyección” de eventos que existen como nudos no resueltos en los afectos, nudos que a veces son el resultado de una división (*splitting*) de la subjetividad y que se manifiestan de manera desordenada y parcial en la memoria a través de sensaciones muy fuertes.

En *Mañana nunca lo hablamos*, el niño experimenta una gradual toma de conciencia social a través de eventos traumáticos; se da cuenta de que su mundo encerrado no es la única realidad, que él y su familia están profundamente inmersos en la problemática economía política de Guatemala, aunque su edad impide la plena comprensión de la misma. Y hay una segunda división tardía entre la subjetividad del narrador adulto y su yo joven: los episodios en la novela ilustran cómo el narrador se convierte en un sujeto para sí mismo, su aparición retroactiva como el yo mayor desengañado mirando hacia atrás desde el exilio, su comprensión de que solo se convirtió en quien es a través del accidente histórico que lo hizo nacer en una determinada clase, en un determinado país, en un momento determinado de la historia.

En sentido lacaniano, el protagonista pasa de un *point de capiton* (punto de anclaje) a otro, de su ingenua inocencia formada en su entorno familiar y su ed-

ucación privada, a su postura como adulto que mira reflexivamente a su pasado (ver Lacan, *The Seminar*). Para Jacques Lacan, establecemos enlaces (puntos de convergencia) entre significantes y significados para anclar tanto nuestros pensamientos como nuestras emociones y darles cierta estabilidad. Lacan llama dichos puntos *points de capiton*, o botones de tapicería, y teoriza cómo el significante –aquel componente material del signo lingüístico cuya función es la de apuntar hacia el significado– siempre tiende a deslizarse, metonímicamente, por debajo del significado. Para frenar el “diferimiento” constante de significación, anclamos el significado en ciertos significantes que sirven para orientar los pensamientos y afectos dispersos. El niño en *Mañana nunca lo hablamos* refleja ese proceso: se encuentra en una red estructurada de significantes positivos y reconfortantes, fruto de una niñez dentro de una familia acomodada. Pero, luego entran otros significantes (aquí, afectos) que no puede procesar –el miedo, la mortalidad, el sentimiento de pérdida relacionada con el destierro–, significantes ajenos a su experiencia y el imaginario construido en ese entorno privilegiado. La incapacidad de darles una explicación causa un colapso de sentido y de seguridad y lleva a una crisis emocional y psicológica. Veamos cómo Halfon monta este proceso.

El primer cuento, “El baile de la marea”, comienza así:

Hervía la arena negra. Tuve que caminar rápido, sobre piedras y conchas y pedazos de plástico y largas semillas de mangle, hasta sentir en mis pies de niño el frío bálsamo de la marea. No había nadie, salvo un viejo indígena metido hasta la cintura en las olas, pescando con un hilo casi invisible que lanzaba y luego enrollaba entre su palma y su codo.

–Deme la mano –dijo mi papá–. La marea está muy fuerte.

–Yo quiero solito.

–Que me dé la mano, le digo.

Permanecimos un rato así, en silencio, él agarrando mi mano con algo de tosquedad, ambos metidos hasta las rodillas en el agua fresca y espumosa.

–Yo me ahogué en este mar. (15)

El padre le explica a su hijo que tenía su edad cuando fue a nadar un poco más lejos en la costa, fue llevado al mar abierto por una marea muy fuerte y se ahogó. Fue rescatado y revivido por un infante de marina estadounidense que estaba tomando sol en la playa. El narrador adulto recuerda sus sentimientos de niño en aquel momento: “Sentí algo en mi estómago que hoy, ahora, describiría como miedo” (17). También recuerda haber querido preguntarle a su padre “qué hubiera pasado si el soldado naval norteamericano no hubiese estado allí... quién hubiera sido entonces mi padre si él hubiese muerto aquella tarde en el mar” (16-17). Abandonan la playa y el narrador recuerda: “Durante un tiempo aún pude sentir el baile de la marea en mis piernas” (17). El primer cuento establece el tono y el estilo para el resto del libro. El narrador adulto trata de revivir a través de las memorias y los afectos sus sentimientos confusos en el momento de los eventos claves de su vida antes de la fuga de la familia al fin del libro.

Lo que se destaca en la primera historia y de ahí en adelante es una experiencia de lectura sensorial intensificada, transmitida al lector a través de una focalización hábilmente construida a través de los sentimientos del niño antes de que el narrador les asigne retroactivamente un nombre a las emociones. La técnica calca la manera en que el afecto surge como una pulsión del cuerpo antes de ser atrapado en una red semiótica y dada una significación.³ Este efecto es logrado y anunciado a través del uso del color y el sonido, y a través de la tensión creada con la temporalidad narrativa —el cambio de foco psicológico y emocional entre el adulto que narra y su yo niño que siente, un vaivén que intensifica el afecto—. La familia del narrador/niño es de clase media-alta y se opone a la agenda izquierdista de la guerrilla que busca cambiar radicalmente el país. Este posicionamiento de clase del niño pequeño, en el contexto de la guerra, crea una tensión emocional adicional y entre la postura política del narrador adulto y su propia familia. Dicha tensión no se expresa en un discurso didáctico, sino que se alude a ella en descripciones de la modesta riqueza que ayuda a poner en cuarentena económica y racial a la familia, separándola de la masa de guatemaltecos pobres. Uno siente fuertemente la posición moral del narrador debido a la forma en que se enmarcan las conversaciones y las descripciones que son focalizadas por medio de la conciencia del niño. Sin embargo, los juicios morales y éticos se dejan para que el lector los haga, lo que crea una posible tensión adicional entre la posición de clase y las inclinaciones políticas del lector individual, instintivamente movido a tomar una posición de una manera u otra en relación con la política de fondo de los cuentos.

En otro relato, “Muerte de un cácher”, la evocación de la temprana memoria de la muerte toma otra forma: en vez de centrarse en el padre, se centra en la enfermedad del niño. Comienza con una imagen visual estupenda. El niño está en la escuela con un punzante dolor de cabeza. El narrador se compadece de sí mismo. La lucha interna y el sentimiento de alienación se logra a través de la perspectiva cambiante entre el narrador omnisciente que recuerda y el niño que sufre:

El profesor Ochoa se había quedado a media oración, con el sujeto sin predicado y el trozo de tiza blanca como flotando en el aire y una mano ajustándose el misterioso parche negro de pirata que nos tenía a todos embelesados, aún más embelesados que su manera tan poco críptica —un ocho muy grande y una a mayúscula— de firmar nuestros trabajos de redacción después de calificarlos.

—Ahora está llorando, profesor —repitió alguien.

—¿Cómo?

—Que ahora está llorando. Mírelo.

Percibí el peso de treinta miradas.

—¿Estás llorando, muchacho?

No le respondí. No podía hablar debido al dolor. (45)

³ Es más o menos el proceso teorizado por Brian Massumi en “The autonomy of affect” (83-109).

Se sospecha un tumor en el cerebro, pero el lector nunca llega a saber la verdad. Esa tensión no se resuelve en la historia. A través de la focalización cambiante, se revelan los eventos decisivos que establecieron la arquitectura del afecto del narrador cuando era niño. Sus recuerdos están impresos en su cuerpo: “un dolor afilado, profundo, que aún hoy recuerdo” (47). También recuerda cómo, debido al tremendo dolor, termina orinándose en los pantalones en la escuela y salpicándolos con mucha agua para ocultar la mancha: “El agua lo esconde todo, muchacho” (47), le dice el maestro. Sin una definición clara de la causa de su dolencia, el niño es llevado a una clínica donde se le somete a una serie de pruebas, pero sin conclusiones definitivas. Surge una disputa entre los expertos médicos de la clínica y el pediatra del niño para determinar si este tiene un tumor o no. Ante la negativa del pediatra, el niño es llevado a la casa donde lo ponen en su cama en la sala familiar para ver la transmisión de un juego de béisbol de Nueva York, su único goce, que está a punto de comenzar:

En el televisor surgió la imagen verde y arcillosa y aún vacía del diamante de los Yankees. Pocas imágenes me gustaban tanto como aquélla, tan promisoría, tan limpia, tan pura, tan resplandeciente de verdes y cafés y blancos. Mientras los jugadores de los Yankees salían corriendo del dugout hacia sus posiciones en el campo, el comentarista guatemalteco, Abdón Rodríguez, estaba diciendo algo que yo no lograba oír, pero que obligó a mi papá a sentarse un poco más recto sobre el sofá. Me extrañó el silencio. Abdón Rodríguez siempre, al inicio de cada partido, cuando los jugadores salían corriendo por primera vez del dugout hacia sus posiciones en el campo, ponía la misma musiquita (*Velvet Hands*, me enteraría años más tarde, de Bebu Silveti). Pero no dije nada. (56-57)

El béisbol le brinda al niño la imagen de un mundo ideal, un escape, una obsesión que lo distrae de su enfermedad, en términos lacanianos, *un objet petit a*⁴ (un objeto sustituto) fantasioso de heroicidad y realización con el que desplaza su enfermedad. Pero ese día, el famoso *catcher* yanqui Thurmon Munson, una persona real de la década de 1970, muere en un accidente aéreo. Se da la noticia en la televisión antes del partido de béisbol. El niño lucha por entender lo que está sucediendo. Se da cuenta de que la rutina del famoso comentarista de béisbol y el tono de su voz han cambiado y su padre se ha callado. El gran jonronero, Reggie Jackson, está llorando. Cuando el padre le cuenta al niño lo que ha sucedido, se siente abrumado por el sentimiento de pérdida, que se manifiesta como aturdimiento, como si su última esperanza se hubiera extinguido. Se quita el guante de *cácher* y la careta negra, da la espalda al televisor y mira por la ventana una imagen sombría de la naturaleza:

⁴ Lacan teorizó lo que llamaba el *objet petit a*, el-objeto-cause de deseo, en *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. (*Le séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil. 1973.). Lacan se refiere al *objet petit a* que emerge de una rendija en el orden simbólico. El *objet petit a* funciona como una compensación imaginaria que “sutura” la ausencia o la laguna dejada por una rendija y se entiende como la encarnación figurativa de una ausencia, como el desplazamiento metonímico del intento de un sujeto de “cicatrizarse” la ausencia. Además, puede tomar varias formas compensatorias.

Yo no entendía, o no entendía del todo, o prefería no entender, pero sí entendía que no quería ver más a un gran jonronero llorando, ni quería ver más ese plato vacío y ya sin ningún cácher, y entonces volví la mirada hacia la ventana. El cielo me pareció color caramelo. Afuera, con cada ráfaga de viento, una rama larga de ciprés pasaba rasguñando el vidrio. Aún caía una llovizna dócil, constante, como sin ganas. (58)

Así termina la historia. El niño muere una muerte simbólica, incapaz de traducir su abatimiento en sentido. El narrador recuerda su angustia. ¿Tenía el niño un tumor? ¿Qué pasó después? No lo sabemos y realmente no importa, ya que el punto central de la historia es la recreación de una “estructura de sentimiento” (Williams 132), en términos de Raymond Williams.⁵ La falta de resolución de la trama aumenta aún más la tensión afectiva. La historia termina como comenzó, *in medias res*. La falta de un desenlace convencional, un final sin cierre, refleja la cicatrización emocional aún evidente en el narrador adulto. Solo sabemos que sobrevivió porque cuenta la historia. Su yo de la infancia resultó doblemente herido tanto por la enfermedad física como por la muerte de su ídolo, ambos presagiando la posibilidad de su propia muerte. En el cuento, las imágenes, la atmósfera creada y la materialidad lingüística están perfectamente armonizadas, fiel al precepto mallarmeano: “Pintar no la cosa sino el efecto que produce” (Mallarmé 207).⁶

La escena de la escritura, entonces, es el intento de Halfon de escenificar el modo en que la memoria fragmentada, especialmente de los momentos traumáticos de nuestras vidas, puede embrujar el presente, especialmente a través de momentos de intensidad afectiva relacionados con contradicciones no resueltas tanto a nivel psicológico como emocional.

En “Quieto a la orilla del lago”, Halfon crea todo un ambiente de afecto tierno que siente el niño por Rol, un joven huérfano que desde que era adolescente había vivido en el garaje de la familia y había trabajado como un manitas general y como niño. Le da al niño la oportunidad de comparar su vida con la de otro niño menos afortunado, aunque la comparación es inconsciente e involuntaria: surge como un complejo recuerdo. Rol fue criado por sus abuelos maternos desde que murió su madre. A través de Rol, como en otros cuentos, vislumbramos la otra Guatemala, la del campesinado asolado por la pobreza. Rol recuerda su juventud: “Yo vivía con mis abuelos maternos. Mi abuela era tortillera. Mi abuelo cultivaba milpa y frijol. Eran muy pobres, pero yo no me daba cuenta. O tal vez no me importaba tanto” (65-66). Un día tuvo una fuerte discusión con su abuelo, quien “señaló hacia arriba con su dedo índice... y gritó que mi madre, en el cielo, ese día lloraría lágrimas negras por mí” (66). Rol

⁵ Para Williams, se prefiere este término “para enfatizar una distinción de los conceptos más formales de ‘visión del mundo’ o ‘ideología’... Nos conciernen los significados y los valores tal como se viven y sienten activamente, y las relaciones entre estos y las creencias formales o sistemáticas son en la práctica variables... Una definición alternativa sería estructuras de experiencia... Estamos hablando de elementos característicos de impulso, moderación y tono. Elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones” (132; traducción propia, J.B.).

⁶ “J’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre, non la chose, mais l’effet qu’elle produit” (Mallarmé 207).

se marchó de la casa de sus abuelos y eventualmente encontró una especie de hogar con la familia del niño. Rol relata cómo solía ir de pesca temprano en la mañana y vender su pesca en los pueblos locales: “Todos los días me despertaba temprano y me iba caminando al lago, a pescar y jugar y nadar. Imagínese usted, jovencito, mi felicidad. ¿Qué más podía pedir? ¿Qué más puede pedir un niño?” (66). En efecto: ¿Qué más puede pedir un niño? La pregunta tiene una profunda resonancia filosófica en los cuentos ya que la paternidad y la seguridad del hogar familiar es un arma de doble filo. Rol precipita en el niño el recuerdo de la historia que le había contado su padre sobre su roce con la muerte en el mar, aunque el recuerdo no llega a la conciencia, sino que se despierta en el cuerpo:

Me quedé callado, observándolo, mientras volvía a sentir picazón en el vientre, la misma picazón en el vientre que sentía cada vez que me imaginaba su infancia en el lago, y el tanate de mojarras sobre su hombro moreno, y aquel hilo de pescar enrollado en una vieja ramita; la misma picazón que no me gustaba sentir o que tal vez sí me gustaba sentir pero no comprendía del todo. (67)

A través de la libre asociación, el narrador, el niño ya adulto, liga la sensación con el recuerdo del momento cuando estaba en la playa con su padre y vio un pescador en las olas y su padre le contó lo de su ahogamiento y su rescate por el infante de marina. La sensación está vinculada a la indescriptible sensación que la idea de la muerte y la ausencia del padre evoca. En otros cuentos el niño exhibe tendencias racistas, pero aquí no —es al revés—. Así que el libro no puede ser reducido a un panfleto sociológico o político sobre la guerra civil. Es mucho más sofisticado que eso. Es una compleja ensambladura de memoria personal mezclada con la imaginación literaria. Las referencias a la guerra civil son solo una parte del libro. Halfon retrata una niñez posible en el contexto de la guerra civil guatemalteca.

En “La señora del gabán rojo”, se presenta una salida familiar habitual en un restaurante de carnes bien frecuentado también por los amigos y conocidos del padre: el ambiente es festivo con bandas de marimba, buena comida y convivencia. Sin embargo, “siempre nos sentábamos asegurándonos de dejarle a él la silla con mejor vista hacia la puerta principal (‘Me gusta ver quién entra’)” (74). Es la época de los secuestros de gente de la clase media, cuando las personas de negocios pagaban por el rescate de sus familiares. El narrador nos alerta sutilmente de nuevo a las divisiones de clase con la descripción física de los músicos de marimba, “morenos, sin ninguna expresión en sus rostros” (75). De repente, la atmósfera cambia:

—Esa señora, allá, la del gabán rojo —susurró mi papá, pero no supe si a mí o a mi mamá o a la mesa entera. Y luego, señalando con el mentón hacia la puerta de entrada, volvió a susurrar—: fue una de las guerrilleras que secuestró a mi papá. (75-76)

El narrador cuenta la historia del secuestro del abuelo, su confinamiento y su eventual liberación después de que se pagó un costoso rescate. Además, recuerda lo que sintió en el momento en que miró a la mujer:

Pero a esos secuestradores siempre me los imaginé como uno, de niño, se imaginaria a los villanos: malolientes, gordos, peludos, sin dos o tres dientes, con rostros aceitosos y llenos de verrugas y granos y cicatrices. Jamás me imaginé a una señora. Mucho menos a una señora hermosa, emperifollada, tan soberbia en su gabán rojo. (76)

Otra vez en el mundo del niño, las fantasías no concuerdan con la realidad.

En “Corazón, no moleste”, el niño recuerda al escandinavo Anderson, quien trabajó como ingeniero en la fábrica textil de su familia. Había llegado para instalar maquinaria nueva, pero después de que se le ofreciera un contrato, decidió quedarse. Formó una familia con una mujer indígena con quien tenía dos hijas, una que se parecía a él y otra como ella, que estaba parcialmente discapacitada y con las manos deformadas. Anderson desaparece misteriosamente después de ocho años dejando atrás a su esposa e hijas, pero no se nos dice por qué, aunque el narrador reflexiona sobre la repentina desaparición de personas durante la guerra civil. Se ve a los soldados alrededor de la casa protegiendo a la familia. La esposa de Anderson llega con sus dos hijas. Ella está allí para pedir dinero al padre del narrador. Parece haber estado llorando, pero todavía no se nos cuenta lo que le sucedió a Anderson. El niño se divierte entintando las fechas en un trozo de papel con un sello. De repente, la hija discapacitada de la mujer, la que parece indígena y cuyas manos son simples muñones sin dedos, se acerca a la mesa para jugar con el niño: “Corazón, no moleste” (111), dice su madre. El niño siente asco por su apariencia y trata de evitarla:

Tenía puesto un vestido verde pálido que le quedaba muy corto, calcetas blancas y arrugadas, unos zapatos marrones tipo ortopédico. Sus piernitas combadas eran del mismo color que el lodo. Su mirada parecía negra. No dejaba de sonreírme con la boca semiabierta y la punta de su lengua casi fuera. Y así estuvimos un rato, mirándonos en silencio, hasta que de súbito, como si alguien le hubiese metido zancadilla, cayó tumbada en la alfombra y yo, instintivamente, sin razonarlo mucho, me hice para atrás y me trepé sobre uno de los sofás de cuero.

—Pórtese bien, hijo.

Pero ¿qué era, en esa situación, a esa edad, ante dos muñones así de espantosos, portarse bien? ¿Por qué no llegaba su madre a recogerla y se la llevaba de vuelta, lejos de mí? ¿Por qué nadie me ayudaba? (110)

El adulto narra la memoria, pero la focalización es una vez más a través de los sentimientos del niño. La distancia de clase ya establecida a lo largo de los cuentos en *Mañana* se ve reforzada una vez más por la sensación de repugnancia del joven cuando encuentra algo fuera de su mundo perfecto. Pero pronto descubrimos que esto es simplemente una estratagema novelística, ya que el narrador adulto redime a la niña discapacitada: ella se arrodilla al lado de la mesa y con su boca arrastra un trozo de papel delante de ella. Con los dientes, extrae un lápiz negro de carbón de la taza y comienza a dibujar en el papel. El niño tiene curiosidad por saber lo que está haciendo, pero siente cierto disgusto. Finalmente, la esposa de Anderson recoge a sus hijas, recibe un cheque del padre del niño y se va. El padre le pregunta al niño si quiere despedirse, pero está demasiado absorto en el papel que la niña estaba dibujando y se acerca a la mesa para echar un vistazo:

Estaba perfectamente cuadriculado. La niña lo había llenado de líneas negras, decenas de líneas verticales y horizontales, todas muy tenues aunque también muy rectas, como trazadas con regla. Me quedé contemplando el dibujo de cerca y de lejos, desde distintos ángulos y múltiples perspectivas. Al rato por fin alcé la mirada. No había nadie. (113)

Este es el punto donde el narrador adulto se aleja más del yo de su niñez, destacando su existencia enclaustrada y su privilegio altanero. El idilio de la infancia se contrapone gráficamente al arrogante clasismo sobre el que se construye su mundo. Aquí está el arte de Halfon: hace referencia a este mundo de privilegios a través de los afectos del niño, y no como una condena abierta al estilo del realismo social.

En el epónimo cuento con el cual el libro termina, “Mañana nunca lo hablamos”, la escena de miedo y mortalidad del comienzo del libro vuelve con verdad en la víspera del exilio de la familia en los Estados Unidos. El niño estudia en una escuela privada. Está listo para tomar el autobús escolar de la tarde a casa. Nos enteramos de que ha habido un violento enfrentamiento entre el ejército y los guerrilleros, y un cuartel general de guerrilleros clandestinos, en una casa en la colina cerca de la escuela, ha sido volado dando como resultado varios guerrilleros muertos. La policía escolta los autobuses fuera de la zona. Sin comentarios ideológicos directos sobre la violencia, el foco es una vez más a través de los recuerdos del narrador, pero focalizados por la mirada y los sentimientos del joven mientras mira sin comprender la confusa escena. El narrador retrocede en el tiempo para relatar cómo “Los primeros disparos habían sonado a las diez de la mañana” (117) y cómo en una escena absurda, su maestra, “Miss Jenkins llevaba el ritmo con aplausos, mientras seguían sonando las ametralladoras, y los escopetazos, y los balazos esporádicos” (118). A medida que el autobús se aleja, Oscar, el amigo del niño, apunta a “un bulto sucio, rodeado de gente, entre los matorrales y el fango de la ladera del barranco—. Una muerta” (119). La escaramuza entre el ejército y los guerrilleros es la gota final para los padres y deciden vender la casa y salir para los Estados Unidos. Mientras el niño y su hermano se preparan para acostarse, su padre entra en la habitación y comienza a criticar la situación en el país:

Habló en desorden y en balbuceos del combate de esa tarde, de los trabajadores de su fábrica de textiles, de los nervios de mi mamá, de los norteamericanos, de los indios, de los guerrilleros, de los comunistas, del secuestro de mi abuelo hacía quince años, de las rejas que había tenido que instalar en las ventanas de la casa, de su nuevo guardaespaldas. (120)

El padre informa a los niños de la decisión de abandonar el país. Los padres no están dispuestos a decir por cuánto tiempo, a pesar de que el niño los presiona, pero hay un aire de finalidad: “—La casa —dijo mi papá, poniéndose de pie— ya está vendida” (121).

La narración a lo largo de todos los cuentos crea un pastiche de comodidad de clase media centroamericana, apuntalada por los trabajadores pobres: vendedores de helados, barrenderos, limpiabotas, pescadores, granjeros, personal de restaurantes, soldados, guerrilleros y así sucesivamente. Proporciona la tensión

subyacente de la guerra de clases racializada. Halfon ironiza el papel asignado a las clases bajas, el subtexto político que roe la idealización afectiva de la infancia, la historia que el autor quiere contar sin contarla, refiriéndola oblicuamente, como lo hace la mejor ficción de posguerra. Halfon quiere que la historia de Guatemala sea legible, pero no quiere pensar por el lector.

Al igual que en muchos de los cuentos de Rodrigo Rey Rosa, las figuras paternas luchan por imponer sus narrativas explicativas a los jóvenes debido a las evidentes contradicciones lógicas en sus argumentos. Es mejor no comentar las inevitables contradicciones en la sociedad guatemalteca en este mundo privilegiado. Tampoco la hegemonía paterna. A uno le sorprende la ironía de una familia de clase media con antecedentes de persecución racial-religiosa (el abuelo judío), que perpetúa el racismo estructural contra los guatemaltecos indígenas, los mismos guatemaltecos indígenas que pueblan el ejército que protege a la clase media y que vivieron ese otro genocidio. Halfon lo sabe, pero es demasiado inteligente para dar una explicación directa, prefiriendo en cambio registrar la contradicción a través de la conciencia del niño y sus impulsos afectivos. ¿Es consistente en eso? Veamos.

Una cicatriz, como el punto nodal entre dos cosas, es la huella/evidencia/recuerdo de la sutura de una escisión violenta –literal, psicológica o emocional–. En el psicoanálisis lacaniano, la sutura se experimenta como el símbolo de algo que falta en el imaginario. En *Mañana nunca lo hablamos*, el niño desplaza sus ansiedades hacia objetos-sustitutos, como el béisbol en “Muerte de un cácher” o el sapo en “El poder de la euforia” (que el niño angustiado termina matando). Este proceso ayuda a cerrar los rasgones que empiezan a aparecer en su mundo idílico hasta que las contradicciones se vuelven abrumadoras. Observamos un proceso similar de parte del narrador cuando mira para atrás, después de haberse dado plena cuenta de la complicidad directa de su familia en la estructura de poder socioeconómica y política en su país de origen. Hay un momento llamativo en la narración del cuento “Corazón, no moleste” que revela la manera en que *Mañana nunca lo hablamos* funciona como un *objet petit a* para Halfon mismo. El título, “Corazón, no moleste”, es ambiguo: significa “no fastidie, mi hija” (ya que estas palabras se dirigen a la niña minusválida), pero podría significar la apelación figurativa del narrador a su propio corazón para que se quede quieto, para que no moleste con tanto sentir, con tanta nostalgia por la niñez.

Luego viene en el cuento un momento inseguro en la narración: Halfon hace que el narrador se dirija conscientemente al lector explicando el por qué de sus reacciones cuando era joven: “Y yo lo vivía [es decir, la violencia entre el gobierno y la guerrilla] como lo vive todo un niño sobreprotegido: con inocencia y candor y como si las distintas manifestaciones de la violencia también fuesen parte de un juego” (106). Sin embargo, la explicación es innecesaria ya que es obvio al lector atento. ¿Es un descuido de parte de Halfon hacer que el narrador diga lo obvio o es una estrategia narrativa intencional? ¿Hay implicancias psicoanalíticas en esto? ¿Cómo funciona esta intromisión indebida? Quizás revele una ansiedad de parte de Halfon por controlar la recepción, en caso de que el lector no saque la conclusión debida así que decide enfatizar la defensa

implícita de la falta de culpabilidad del narrador por los pecados del padre y su clase social. Pero era un niño. No vamos a culparle por eso, ni al narrador ni a Halfon mismo. Tal defensa solo se necesita cuando el lector insiste en colapsar la distancia entre el narrador ficticio y el autor real en busca de una correlación entre el texto y la “realidad” o la “verdad histórica”. Irónicamente, es justamente la inserción de una explicación didáctica en una narración tan sofisticada que plantea la duda en la mente del lector. En cierto sentido, *Mañana nunca lo hablamos* funciona (inconscientemente) para Halfon como un *objet petit a* capaz de suturar ese sentimiento de culpabilidad (indebida) y esa rendija en lo simbólico (en términos lacanianos) causado por la concientización del accidente histórico que lo hizo nacer en una familia de bien en la Guatemala de la guerra civil. En “La memoria infantil”, escribe Halfon:

Sin proponérmelo, casi sin darme cuenta, vuelvo una y otra vez a las narrativas de mi infancia. A mis historias infantiles. Como si, al escribirlas, quisiera también recuperar algo, o recordar algo, o simplemente regresar a ese espacio tan blanco del cual fui desterrado... A veces pienso que por eso escribo. Para intentar regresar a la ilusoria y frágil pureza de mi niñez, en la Guatemala de los turbulentos años setenta a través del prisma nebuloso de la memoria y la ficción. (21)

Para él debe haber sido doloroso darse cuenta de que su propia familia fue cómplice del gobierno de derecha y esto, junto con la guerra misma, lo desterró del paraíso. La recompensa, el sustituto simbólico, es el montaje de un juego magistral entre la memoria y los afectos en forma ficcional. *Mañana nunca lo hablamos* se liga a lo mejor de la ficción centroamericana contemporánea en las batallas de la memoria, de las cuales la primera y la más importante es con uno mismo.

Obras citadas

- Browitt, Jeffrey. *Contemporary Central American Fiction: Gender, Subjectivity and Affect*. Eastbourne: Sussex Press, 2017. Impreso.
- Cortex. “Memory is Fiction”. *Science Blogs* 4 de junio 2010. Web.
- Fernyhough, Charles. “The Story of the Self”. *The Guardian* 13 de enero 2012. Web.
- Halfon, Eduardo. *Mañana nunca lo hablamos*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2011. Impreso.
- Halfon, Eduardo. “La memoria infantil”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 731 (2011): 21-27. Impreso.
- Huezo-Mixco, Miguel. “La casa de Moravia, lo nuevo de Miguel Huezo-Mixco”. *El Periódico* 17 de marzo 2017. Web.
- Lacan, Jacques. *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. London: Hogarth Press, 1977. Impreso.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan. Book III: The Psychoses 1955-1956*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. R. Grigg. London y New York: W.W. Norton, 1993. Impreso.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance*. París: Gallimard, 1995. Impreso.
- Massumi, Brian. “The autonomy of affect”. *Cultural Critique* 31 (1995). 83-109. Impreso.
- Mickelbart, Stacey. “Writing from Memory”. *The New Yorker* 22 de junio 2011. Web.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Impreso.