



La cosmovisión del trauma en la obra de Carmen Berenguer y Lina Meruane

Tamara Figueroa

Université Paris-Est Créteil.  

<https://dx.doi.org/10.5209/alhi.102145>

ES Resumen. Este trabajo plantea la relación entre la memoria y el trauma en la obra de Carmen Berenguer y Lina Meruane. Ambas autoras evocan la imagen del enfrentamiento de la juventud chilena contra la dominación política durante el estallido social de 2019, lo cual cuestiona el paradigma del orden imperante. La violenta represión con los graves daños oculares a los manifestantes responde a una estrategia policial reiterada en América Latina, lo que provoca la desarticulación del cuerpo social y conlleva al replanteamiento de los ojos de la memoria en la narrativa.

Palabras clave. Memoria, trauma, violencia, ceguera y cuerpo social.

ENG The worldview of trauma in the work of Carmen Berenguer and Lina Meruane

EN Abstract. This work raises the relationship between memory and trauma in the work of Carmen Berenguer and Lina Meruane. Both authors evoke the image of the confrontation of Chilean youth against political domination during the social outbreak of 2019, which questions the paradigm of the prevailing order. The repression and blindness of the protesters responds to a police strategy reiterated in Latin America, which causes the disarticulation of the social body and leads to the rethinking of the eyes of memory in the narrative.

Keywords. Memory, trauma, violence, blindness and social body.

Sumario. 0. Introducción. 1. Escribir como acto de resistencia. 2. El regreso de las tribus a América Latina. 3. Conclusión.

Cómo citar: Figueroa, T. (2025). La cosmovisión del trauma en la obra de Carmen Berenguer y Lina Meruane, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 54, pp. 141-146.

0. Introducción

La mirada acusatoria frente a la impunidad evocada en la literatura es un verdadero acto de supervisión que renueva la reflexión crítica sobre la sociedad actual, lo cual resalta las problemáticas políticas y culturales de un acontecimiento trágico que marca el futuro de una nación. A partir de este trauma, la literatura asume un papel de denuncia contra la violencia y se enfrenta a la dominación política (Cot, Mounier, 1974:236)¹. Este es el caso de la obra de las autoras chilenas Carmen Berenguer y Lina Meruane, quienes a lo largo de su trayectoria han plasmado en la escritura una instalación recurrente de temáticas que problematizan la frontera entre sociedad y ferocidad, poniendo de relieve la relación crítica entre la autoridad, el abuso y la represión.

Por ello, la mayoría de sus personajes enfrentan estos constructos y ponen al descubierto un cuerpo social fragmentado, dando paso a la reconstrucción de una memoria dolorosa y colectiva del pueblo chileno. En ese contexto, *Plaza de la Dignidad* (2020) de Carmen Berenguer y *Zona ciega* (2021) de Lina Meruane, denuncian los excesos auto-

¹ Los autores plantean que existe una ambivalencia en la expresión de la autoridad política que designa a la vez la instancia y los medios, el titular de la autoridad y el instrumento mediante el cual se establece su dominación. Para ellos, el Estado se caracteriza por el hecho de que logra reclamar el monopolio de la coerción física legítima contra una población. También es quien establece en qué medida otras autoridades pueden recurrir a esta violencia.

ritarios durante los movimientos sociales ocurridos en Chile en 2019². Se trata de la evocación de múltiples actos de represión policial que dejaron más de ocho mil víctimas de la violencia estatal y cuatrocientos casos de traumatismos oculares. Entonces, cabe preguntarnos de qué manera las imágenes edificadas por el narrador testigo pueden visibilizar el yugo del Estado opresor; y hasta qué punto la acción militarizada de mutilar los ojos de los manifestantes convierte la escritura en una especie de puente hacia la justicia social. De ahí surge una interrogante aún más amplia respecto a que si puede hoy la resistencia colectiva dar paso al surgimiento de nuevas tribus como respuesta al individualismo postmoderno tal como plantea Maffesoli, lo cual regenera el vínculo humano lánguido e indolente instaurado en las sociedades contemporáneas (2019:53). Se trata, sin duda, de interrogantes que abordaremos en este estudio y que están ligadas a los actos estructurales de la violencia, relocalizando el lugar de la monstruosidad criminal a un escenario literario que cuestiona el orden social.

Este trabajo adopta así una perspectiva interseccional como la sociología de la literatura, que está atenta al estudio de la escritura como fenómeno social que permite articular relaciones históricas, políticas y culturales. Se trata de cuestionar el papel de la imagen de la autoridad en la lucha contra la impunidad. Este estudio se divide en dos partes: 1) *Escribir como acto de resistencia*, y 2) *El regreso de las tribus a América Latina*.

Cabe destacar, que contar y describir el desastre del acontecimiento equivale a relatar lo indecible y romper el silencio basado en la idea planteada por Foucault de sublevarse frente al poder y la dominación, gracias a la posibilidad de cada individuo de alterar el equilibrio de poder (1975:40)³. Es precisamente esta acción de escapar de una situación estratégica del discurso oficial la cual se evoca en Berenguer y Meruane. Esto se convierte en un elemento esencial en la continuación de las históricas protestas contra la desigualdad en Chile del 18 de octubre de 2019. Sin duda, es una forma de denunciar la opresión y deformación de los rostros y cuerpos de los protestantes por parte de la policía. El libro *El pueblo en movimiento: del malestar al estallido* (De la Fuente, 2020), la obra *Octubre Chileno. La irrupción de un nuevo pueblo* (Ruiz, 2020) e incluso el texto *La Ciudad de la Furia* (Matamala, 2019) ofrecen ejemplos, ciertamente diferentes en muchos aspectos, pero cuyo desafío común es el de convertir la escritura en un tribunal público. Además, para Diane Dufour la construcción de pruebas a través de imágenes es también una cuestión de convicción íntima y de sensibilidad política por parte del experto, el investigador o el historiador (2015:7). Es decir, la imagen acusatoria contra la impunidad lanza un desafío al poder establecido porque se trata de asociar y de implementar medios científicos y tecnológicos para investigar y establecer los hechos ante los tribunales (Dufour, 2015: 232). Lo anterior, permite adentrarnos en una mejor comprensión sobre la relación entre la imagen de un acto represivo y los signos que lo acompañan, como estudiaremos a continuación.

1. Escribir como acto de resistencia

“Lo importante es salir a la calle, oler ese malévolos gas letal” (Berenguer, 2020:25), así comienza el libro *Plaza de la Dignidad* de la poeta, artista audiovisual y columnista chilena Carmen Berenguer. Se trata de recordar las voces que salieron a las calles el 18 de octubre de 2019 para gritar su descontento por las desigualdades que persisten tras el retorno a la democracia en Chile. Las imágenes sangrientas de manifestantes, víctimas de la violencia policial, aparecen a lo largo de su obra como una forma de subrayar el papel principal del ojo omnipresente de la escritura contra la impunidad. Además, el título de esta obra alude al lugar donde los manifestantes se reunieron para expresarse, el cual fue rebautizado por ellos mismos como *Plaza de la Dignidad*, lugar simbólico de la segregación social en Chile. De hecho, este espacio, anteriormente llamado *Plaza Italia*, representaba una frontera invisible entre los barrios ricos (al Este) y los barrios pobres o de clase media (al Oeste). Esta obra literaria nace así de una confrontación entre la mirada de la poeta y la observación de la sociedad chilena que denuncia, y que representa la imposibilidad del grado cero de la escritura como plantea Barthes. Ciertamente, en el pensamiento barthesiano, la memoria individual se cruza irremediablemente con el relato de un acontecimiento histórico del pasado. En efecto, el autor, en un acto consciente, rompe el límite fijado cada vez que describe un acontecimiento. La escritura, según Barthes descubre el pasado y las elecciones personales, cuenta una historia involucrando al autor sin que tenga que decirlo (Barthes, 1953:23). En ese momento, las palabras, las figuras, las sensaciones son un todo que nos permiten comprender mejor la propia visión de Berenguer. Precisamente, la autora plasma testimonios que crean un nuevo espacio de libertad, un oasis en medio del caos social y la represión contra las víctimas. Los recuerdos de estos momentos permiten una transgresión de los límites del lenguaje y un deambular genérico que se desvía de las reglas. Todo esto se convierte en un acto de anomia contra el poder establecido:

[...] Pensé que moriríamos frente a esta Plaza junto al movimiento. Hoy nos convocamos con el fin de hacer un Cabildo poético [...] a qué apelamos en este gran requiebre como hacedores de símbolos, metáforas, imágenes, realizadores, cómo fue subsumido consumido por el mercado neoliberal (Berenguer, 2020:25).

En esta cita, observamos una dimensión esencial de la obra de Berenguer respecto a la imagen acusatoria como objeto de prueba. De hecho, este relato va acompañado de una fotografía de la autora y sus compañeros que da tes-

² El 18 de octubre de 2019 se produjeron numerosas manifestaciones en el país, que fueron violentamente reprimidas por la policía. De hecho, el aumento de treinta pesos en el precio del billete del metro en Santiago fue el detonante de los primeros levantamientos estudiantiles. Luego, estas demandas se expandieron rápidamente por todo el territorio. Se trataba de rechazar el modelo neoliberal chileno, heredado de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989), que seguía vigente, treinta años después del retorno a la democracia: “No se trata de 30 pesos sino de 30 años de injusticia” fueron las consignas aludidas por los manifestantes. Entre las demandas se contaban: una pensión de jubilación digna, mejor acceso a la vivienda, a la educación y una política de salud pública de calidad.

³ Para Foucault, se trata de tomar conciencia del poder del individuo para romper las reglas establecidas, a pesar del pensamiento arraigado en la sociedad, como lo menciona el mismo autor, de que frente a la justicia del soberano todas las voces deben ser silenciadas.

timonio de esta concentración que simboliza la lucha de los manifestantes por vivir dignamente en el país. Violencia y poesía, debacle y refugio, se cruzan en este lugar donde Berenguer hace un llamado a repensar el acto de escribir. El autor propone convertir el estallido social iniciado el 18 de octubre en un nuevo desafío para el mundo de la cultura frente al sistema neoliberal en Chile que, en palabras de la misma autora, está diseñado para no dejar lugar a la reflexión, sólo al consumo. También, Berenguer plantea la necesidad de mantener la memoria de las víctimas desaparecidas o que sufrieron torturas en diferentes periodos sangrientos en Chile.

Esto conlleva en su poesía a la evocación de momentos anclados en su mente de su propia juventud cuando se trataba de denunciar las atrocidades cometidas durante la dictadura de Pinochet (1973-1989), un accionar también plasmado en varias de sus obras tales como *A media asta* (1988) donde muestra una región latinoamericana de luto tras los distintos periodos sangrientos. Se trata de historias inacabadas de individuos, y también de movimientos constantes y repetidos en su escritura para representar el deambular errático de personajes que llevan imborrables cicatrices por la violencia y por los traumas vividos. Existe así una representación de un pueblo chileno a través de la estructura ideológica de un cuerpo social fragmentado. Es en ese contexto donde aparece la figura del terrorismo de Estado, que Yves Michaud define como la forma institucionalizada del poder donde la legalidad actúa en cualquier caso como un límite a la violencia potencial de la dominación (Michaud, 1978:171). Ciertamente, esa institucionalización de la violencia permite la perpetuación de abusos de autoridad y de una práctica violenta habitual como la ejecución de los oponentes, una acción lamentablemente recurrente en diferentes periodos de la historia chilena. Además, el uso de la tortura como técnica planificada para paralizar y destruir a los que se rebelan al sistema opresor imperante:

Mi plaza está viva y colorea [...]

Es mi barrioco donde escribo

El día que dejaron ciego a un joven luchador en esta plaza (Berenguer, 2020:73).

El término *ciego* mencionado en este poema titulado “Olla común” es un acto de alteridad y reconocimiento del sufrimiento ajeno que representa un homenaje a todos los manifestantes cuyos ojos fueron mutilados durante el levantamiento de 2019. Asimismo, esa olla común tiene un gran simbolismo porque a través de la comida se están compartiendo ideales y una lucha colectiva que se origina en esta plaza pública de la capital. Pensar en la vida en medio de estos acontecimientos sangrientos es un acto de protesta y de insurrección poética en la obra de Berenguer. Además, encontramos en su texto diversas fotografías de ojos ensangrentados con el objeto de cristalizar el horror vivido en las calles de Santiago de Chile. También se observan frases escritas en piedras y muros que atestiguan del espíritu de disidencia. Leemos: “NOS PUEDEN QUITAR LOS OJOS PERO NUNCA QUITARÁN NUESTRA VOZ” (Berenguer, 2020:44). A pesar de que el cuerpo y el rostro son violentados por la policía, la voz permanece intacta para seguir denunciando y gritando su indignación. Es una resistencia narrativa que se produce con fervor en cada rincón de su obra, la misma que encontramos en la escritora chilena Lina Meruane en su texto *Zona Ciega* compuesto por tres ensayos, donde el primero de ellos narra el estallido social chileno de 2019 y la estrategia policial de cegar a los reclamantes:

Era a los ojos a donde disparaban con pérfida precisión esas fuerzas comandadas por el presidente y su truculento ministro del interior.

Nos estaban matando los ojos.

Nuestros ojos que eran nuestro poder (Meruane, 2021: 27-28).

Este fragmento es parte del ensayo titulado “Matar el ojo” donde se presenta una voz impetuosa que denuncia la premeditación del acto de cegar a los enemigos (término utilizado por el entonces presidente chileno, Sebastián Piñera) durante la revuelta social. En la narrativa de Meruane, se rememora una forma de venganza mitológica que consistía en aplicar hierros ardientes a las pupilas de los prisioneros o incluso quitarles los párpados antes de mostrar al público sus rostros desfigurados. Por ello, la alegoría del ojo muerto evoca la anulación del individuo porque le suprime la libertad al quitarle la capacidad de ver y denunciar los abusos. Precisamente, la violencia ocular es el eje central de este relato para describir los medios coercitivos de represión del opositor, que se implementaron durante el segundo periodo del gobierno de Piñera (2018-2022). En efecto, quitarle la capacidad visual a un individuo en una sociedad como la actual -es decir que está esencialmente controlada por la imagen- significa para Meruane que no se trata sólo de querer cegar al adversario, sino además, de intentar borrar todas sus posibilidades de salir adelante. La escritura se presenta, así como un acto de insurrección frente a la dominación, lo que Weber describe como aquello que está vinculado a la existencia de relaciones en una sociedad y a una determinada distribución de roles: social, de dominación y de subordinación (Thériault, 2009:55). Así, cuando estas relaciones sociales presentan cierta estabilidad, nos encontramos ante un grupo de dominación y esto es precisamente lo que se denuncia en la obra de Meruane.

Asimismo, en *Zona Ciega* las ilustraciones suelen estar presentes cuando la autora describe las calles que observa desde lejos. Son paneles y carteles, manchados con sangre de las víctimas. En esta misma línea investigativa está el pensamiento mencionado por Rivera Garza que consiste en intentar entender la fotografía como una especie de largo duelo para rendir homenaje al difunto (Rivera Garza, 2019:127). Así, en Meruane, las representaciones simbolizan a la vez la ausencia de las víctimas y la esperanza de preservar su memoria durante mucho tiempo. Pero ¿cómo la lucha contra el olvido se convierte en objeto de insurrección en las sociedades latinoamericanas? Desarrollaremos esta idea en la siguiente parte de este estudio.

2. El regreso de las tribus a América Latina

Reflexionar sobre los movimientos sociales que tuvieron lugar en América Latina en 2019, implica incorporar el concepto de tribus urbanas que se organizan contra el individualismo de la sociedad posmoderna. De hecho, es una forma de concebir el Yo a partir del Otro, lo cual provoca indefectiblemente la consolidación de un nuevo paradigma colectivo como consecuencia de la búsqueda de pertenencia grupal que para Maffesoli tiene un origen tribal. Se trata

de un componente social que proviene de una base comunitaria la cual entra en oposición con el individualismo. Surge así un carácter identitario común y que es originado desde la resistencia. Por ello, la acción de un individuo puede percibirse como una manifestación colectiva.

Igualmente, Maffesoli revela que, en la nueva jerarquía de las tribus, la entidad del grupo es superior a la de una sola persona. Se instaura así la idea de que el pensamiento y la acción responden a la figura del clan debido a la saturación del individualismo que nos empuja hacia el conocimiento de ese *Otro* (Maffesoli, 2019:47), en donde solamente importa la dimensión transindividual y colectiva. Así, la metáfora de la tribu es consecuencia directa de la percepción de desarraigo sentida desde hace mucho tiempo entre seres marginados, que deambulan sin encontrar una verdadera pertenencia a un lugar. Tal como lo describe Agamben, se trata de individuos que sienten la condena invisible y perpetua del destierro, para quienes no solamente están excluidos de la sociedad, sino que también viven esta condena en una estrecha relación con su percepción de abandono. Por ello, el marginado está consciente de su reposicionamiento como pieza fundamental frente a la creación de un nuevo orden social. De esta manera, estamos ante la figura de un excluido que se define a partir de su vinculación con el poder soberano, donde ambos se comunican mediante la relación de bandos (Agamben, 2000:81-93).

En el caso de América Latina, lo anterior conduce a la aparición de identidades de resistencia que dan paso a movimientos sociales proactivos en la región. Por esto mismo, que la figura de la tribu de Maffesoli se erige a partir de ese sentir común de estar situados fuera de los márgenes exigidos por un orden social. Por ello, la ontología es el punto de partida para el autor francés en cuanto a un ideal comunitario y a una horizontalidad fraterna que es aquella del tribalismo. Se trata de un ambiente comunitario que puede ser visto como un paradigma estético del sentir en comunidad (Maffesoli, 2019:86). Así, una tribu postmoderna puede concebirse como el espacio donde los individuos cocrean una acción conjunta que viene a desestabilizar la voz del soberano y a la lógica individualista que descansa sobre una persona encerrada en sí misma.

Para quienes conforman estas nuevas tribus postmodernas, existe a menudo un sentimiento de exclusión y de descontento por las desigualdades lo que ha movilizó a las calles a millones de latinoamericanos con mayor fuerza desde el 2019 hasta hoy. Para los manifestantes, los lugares públicos se han convertido en nuevos espacios de convivencia y apoyo colectivo en forma de tribus urbanas. En la obra de Meruane, queda ilustrado que estas revueltas dan paso a nuevas y necesarias estructuras sociales porque se convierten en una potente fuerza de organización tribal.

El diálogo entre caos y orden, a la hora de destruir viejos cánones, nos permite imaginar un nuevo país. Esto significa visibilizar las determinaciones de las nuevas tribus contemporáneas descritas por Maffesoli frente a las imposiciones políticas del modelo neoliberal aludido por la autora chilena, y a partir del cual surge una resistencia colectiva no solamente en Chile sino en toda América Latina. Al respecto, Meruane en su obra *Zona Ciega* alude a las revueltas que ocurrieron en Ecuador y Colombia en 2019:

[...] Vi como descendía desde los cerros un aluvión de indígenas y se amontonaba, en las callejuelas coloniales, un gentío que era un solo cuerpo irrespetuoso oponiéndose al severo ajuste económico que se acaba de decretar [...]. En un ajuste de cuentas equivalentes al ecuatoriano la policía colombiana cesaría otros ocho ojos (Meruane, 2021:32-33).

La violencia policial mencionada contra los manifestantes mencionada en este fragmento muestra hasta qué punto la voluntad sistemática de cegar se ha repetido en toda la región. Esta cita destaca la figura de policías asesinos en serie que disparan directa y conscientemente a los ojos de los ciudadanos. Así, la resistencia colectiva de los manifestantes es fundamental para enfrentar a la autoridad. Ante esto, el individualismo del sistema neoliberal se opone a esta nueva idea de tribalismo contemporáneo y a las redes de solidaridad establecidas durante las revueltas latinoamericanas de 2019.

En la obra de Meruane, el diagrama de un orden resquebrajado por parte de los manifestantes heridos deja en evidencia la ceguera como secuela ineludible del cuestionamiento al paradigma de la norma, lo que desestabiliza a la autoridad y a la estructura social. La pérdida de visión evocada como proceso patológico está también presente en otras de sus obras tales como *Sangre en el Ojo* (2012) donde la ceguera repentina de su protagonista llamada Lucina, alter ego de la autora, es una manera de enfrentar una compleja realidad en un país extranjero que la termina enfrentando a otros horrores, como a la figura del dictador chileno. Se trata del inicio de una resistencia y un combate con su propio cuerpo que la lleva a un viaje de regreso a su tierra natal que es Chile, recordando el golpe y el terrorismo de Estado: “[...] hasta que llegamos al palacio de la Moneda que se me figuró blanco, inmaculado, previo al estallido de las bombas y a los helicópteros militares sobrevolándonos, y en medio de la imaginada ofensiva con la banda sonora del dictador anunciando su nefasta victoria [...]” (Meruane, 2012 :70-72). Un viaje doloroso pero necesario que muestra una vez más una figura monstruosa de la autoridad y del abuso de poder en diferentes épocas del pueblo chileno.

La denuncia de la autora frente a la represión tanto en el pasado como en el presente de Chile se suma a la de Berenguer sobre el hecho de proyectar una visión panóptica ligada a los excesos del poder. Este es el caso de *Plaza de la Dignidad*:

[...] Acuso a este gobierno de destruir el país
destrozar su juventud
maltratar a sus viejos
abusar a las mujeres
de haber puesto tanquetas en la calle
en el levantamiento ciudadano [...] (Berenguer, 2020:15)

En este fragmento, la autora se centra en ese sentimiento de injusticia compartido por los que participan en el estallido social. Denuncia el acto de querer silenciar y destruir a la juventud por parte del gobierno chileno, como metáfora de la desaparición de cualquier tipo de esperanza para crear un futuro mejor para las nuevas generaciones.

La poesía de Berenguer establece un ritmo del lenguaje veloz y perspicaz que se lanza a las calles para reivindicar la dignidad de una sociedad chilena que ha despertado. Observamos la acción de romper el silencio y poner fin a la amnesia impuesta por el modelo neoliberal, implementado en América Latina durante las dictaduras militares. Para Blanco y Lazzara (2022:67), es precisamente el arte de postdictadura el que invita a interrumpir la anestesia neoliberal para darle consistencia sensible al acto de memoria, verdad y justicia.

Precisamente, es la acción de cuestionar al poder lo que incita a rebelarse frente a la estrategia del miedo impuesta por los Estados, un método que en varios casos se acentuó durante la pandemia del Covid 19, puesto que propició en las sociedades una violencia totalitaria del poder en aras de la protección, lo cual legitimó la sumisión. Al respecto, para Maffesoli se trata de un instrumento de dominación a partir del cual se propaga la idea de lo peligroso que puede llegar a ser el pueblo si no respeta la norma. De esta manera se puso en marcha una farsa que propicia la triada pasado, presente y futuro donde los titiriteros son los políticos obnubilados por el "teatro-cracia" como describe el autor francés (Maffesoli, 2021:73). Lo anterior tiene como consecuencia una estrategia del miedo inducida por la inquisición contemporánea, asevera el sociólogo, que conlleva a un estado completamente perjudicial y esto no podría ser más peligroso para el equilibrio de cualquier sociedad (Maffesoli, 2021:19).

En medio de este autoritarismo, Berenguer describe la estrategia del miedo aplicada en Chile en 2019, a través de su poema *El derecho de vivir en paz* como veremos a continuación:

Un día cuando el gobierno declaró una guerra sin argumentos
a un pueblo abusado desarmado que denunció
a su clase regordeta
cobijado en una dieta abultada y mofletuda [...]
utilizando sus medios corporativos de comunicaciones villanas
de sus acostumbradas series fatídicas del horror y del miedo (Berenguer, 2020:17).

Observamos la denuncia de la autora contra el gobierno chileno, por su actuar sangriento frente a esa juventud vehemente que añoraba un cambio y que se instaló en aquella simbólica plaza de la capital para exigir un alto a las injusticias que tantas generaciones habían callado durante muchos años. Estas demandas sociales se hicieron al son de la canción que lleva el mismo título de este poema cuyo autor es Víctor Jara, torturado y asesinado bajo la dictadura militar de Pinochet, como una manera de representar la lucha dispar entre la palabra de los manifestantes y las balas de los militares.

3. Conclusión

A través del estudio de las obras *Plaza de la Dignidad* de Carmen Berenguer y *Zona ciega* de Lina Meruane, hemos podido constatar de qué manera la memoria permite finalmente establecer que el pasado es permanentemente re-significado porque se torna presente cada vez que emergen los traumas de quienes experimentaron el terrorismo de Estado (Lorenzano, 2007:12). Precisamente, el acto de recordar y compartir momentos dolorosos del pasado representa el inicio de un proceso epistemológico que parte de la memoria declarada, pasa por el archivo y los documentos y finaliza con la prueba documental lo cual genera una confrontación con todos esos fantasmas del pasado que deambulan por la existencia del individuo que ha sufrido un trauma (Ricoeur, 2000:675).

De esta manera, esta investigación permitió analizar la mirada acusatoria de la escritura como forma de seguimiento y denuncia de los abusos de poder. Berenguer y Meruane descifran los códigos escondidos detrás de la represión policial y el acto de suprimir la visión de los manifestantes durante las revueltas sociales en Chile en 2019. La tragedia y el horror juegan así un papel importante en la literatura que resalta la incapacidad de grado cero de la escritura. En efecto, de la memoria individual de estas dos escritoras emana un sentimiento colectivo, una utopía común de la juventud que inició la revuelta en Chile ante las desigualdades y la frustración que genera el modelo neoliberal. Esta última se ha impuesto a la población desde la dictadura de Pinochet. Además, la imagen de terrorismo de Estado evocada por Berenguer y Meruane es una forma de cuestionar los límites de la violencia potencial de la dominación.

Precisamente, las imágenes de rostros ensangrentados y cuerpos mutilados de manifestantes que acompañan sus textos resaltan la alteridad y la sensibilidad ante el sufrimiento ajeno. Se trata de repensar la idea de la tribu contemporánea y de actuar como grupo en la lucha por ideales compartidos, lo que significa la aparición de una nueva realidad del tribalismo que se opone al individualismo para valorar la dimensión colectiva. La escritura se presenta, así como un acto de insurrección contra la dominación y la subordinación en la sociedad actual. Como tal, la construcción de pruebas a través de figuras y símbolos es una forma de establecer que los ojos de la memoria en la literatura son claves para comprender la transformación del cuerpo social fragmentado en América Latina. Se trata, en definitiva, de poner fin a la ceguera colectiva a partir del imaginario literario y dar así visibilidad a las víctimas que todavía claman por justicia.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2000). "La política del exilio". En Silveira, Héctor, *Identidades comunitarias y democracia*. Madrid: Trotta.
- Aron, Paul; Viala, Alain (2006). *Sociologie de la littérature*. París: PUF.
- Astruc, Rémi (2010). *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. París: Classiques Garnier.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Le Seuil.
- Barthes, Roland (1953). *Le Degré Zéro de l'écriture*. París: Seuil.
- Berenguer, Carmen (1988). *A media asta*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- , ----- (2020). *Plaza de la Dignidad*. Santiago de Chile: Editorial Mago.

- Bourdieu, Pierre (2014). *La Domination masculine*. París: Éditions Points.
- Blanco, Fernando A.; Lazzara Michel J.(2022). *Los futuros de la memoria en América Latina. Sujetos, políticas y epistemologías en disputa*, Caroline del Norte: Editorial A. Contracorriente.
- Cot, Jean-Pierre; Mounier, Jean-Pierre (1974). *Pour une sociologie politique*. París: Éditions du Seuil.
- De la Fuente, Gloria (2020). *El pueblo en movimiento: del malestar al estallido*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Dufour (dir.), Diane (2015). *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, París: LE BAL - Éditions Xavier Barral.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard.
- Goldmann, Lucien (1964). *Pour une sociologie du roman*. París: Gallimard.
- Herman, Judit (2004). *Trauma y recuperación. Cómo superar las consecuencias de la violencia*, Madrid: Espasa.
- Lorenzano, Sandra (2007). "No aportar silencio al silencio. A modo de introducción". En Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph (eds.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Maffesoli, Michel (2019). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. París: Éditions de la Table Ronde.
- Maffesoli, Michel (2021). *L'ère des soulèvements*. París: Les Éditions du Cerf.
- Matamala, Daniel (2019). *La Ciudad de la Furia*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Meruane, Lina (2012). *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Mondadori.
- , ----- (2021). *Zona Ciega*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Michaud, Yves (1978). *Violence et politique*. París: Gallimard.
- Ricœur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- Rivera, Cristina (2019). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Ruiz, Carlos (2020). *Octubre Chileno. La irrupción de un nuevo pueblo*. Santiago de Chile: Taurus.
- Thériault, Barbara (2009). "Max Weber, le sociologue, et le policier : appréhender l'individu". Montreal: *Revue Sociologie et sociétés*, Vol. 41, numéro 1.
- Sutherland, Juan Pablo (2016). *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer*. Santiago de Chile: Mago Editores.

La figura del narrador y la dimensión metaficcional en la novela: *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros

Jorge Valenzuela Garcés

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Perú. ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/alhi.108583>

Recibido: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx • Aceptado: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

ES Resumen. El objetivo de este artículo es problematizar la condición autoficcional e identificar los procedimientos metafccionales empleados en la novela peruana *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros. Nuestro objetivo final determinar si estamos frente a una novela autoficcional y cuáles son los supuestos y condiciones de las que parte el autor para construir su texto.

Palabras clave. *La distancia que nos separa*, autoficción, novela, Renato Cisneros, metaficcional.

ENG The Narrator's Role and the Metafictional Dimension in the Novel: *La distancia que nos separa* by Renato Cisneros

EN Abstract. The aim of this article is to examine the concept of autofiction and identify the metafictional techniques employed in Renato Cisneros's Peruvian novel **La distancia que nos separa**. Our ultimate goal is to determine whether this is an autofictional novel and to identify the assumptions and conditions from which the author proceeds in constructing his text.

Keywords. *La distancia que nos separa*, autofiction, novel, Renato Cisneros, metafictional.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1. Definiciones. 2.2. El pacto "ambiguo". 2.3. La autoficción: un sujeto posible. 3. Un paratexto imprescindible: la nota a la sexta edición de *La distancia que nos separa*. 4. Un narrador anónimo en *La distancia que nos separa*. 4.1. Un narrador construido por el mercado. 5. El pacto ficcional y el narrador en *La distancia que nos separa*. 6. Lo metaficcional en *La distancia que nos separa*. 7. Conclusiones.

Cómo citar: Valenzuela Garcés, J. (2025). La figura del narrador y la dimensión metaficcional en la novela: *La distancia que nos separa* de Renato Cisneros, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 54, pp. 147-152.

1. Introducción

Según Manuel Alberca (2007), especialista en la novela autoficcional, hace aproximadamente cuarenta años el escritor francés Serge Doubrovsky acuñó el término autoficción para referirse a un tipo de relato: aquel que buscaba trabajar con hechos realmente acaecidos desde la perspectiva de un narrador identificado con el nombre real del autor. La idea, sin embargo, no se quedaba allí. El propósito era "complejizar" el "naciente" género apelando a los recursos de la novela para contar la propia vida, sin inventarla, es decir, siendo fiel¹ a lo sucedido.

Dicho así, resulta claro que este tipo de relatos eran en el fondo autobiográficos, pero, ¿por qué los escritores buscaban no asumir esa condición apelando a las técnicas propias de la novela? ¿Por qué, como dice Alberca, no enfrentaban y asumían la veracidad que exigía el pacto autobiográfico? ¿Acaso esa honestidad, esa valentía que ahora tanto se destaca en estos textos, no resultaba más lógica en el espacio de la autobiografía?

Lo cierto es que hoy el texto autoficcional, con toda la carga de "verdad" que pueda poseer, no deja de ser una novela, una ficción (es decir, el relato de hechos recordados y quizá, por ello, inventados, esto es, recuperados del pasado) sujeta a un conjunto de procedimientos y técnicas que la convierten en una construcción textual, en un artefacto verbal.

¹ Existe todo un viejo debate en torno a la posibilidad de ser fiel a lo vivido, incluso cuando estamos frente a un discurso autobiográfico. La autoficción complejiza aún más el contrato de verosimilitud que le ofrece el escritor en tanto se juega con los referentes reales, pero apelando a los recursos de la ficción.

2. Marco teórico

2.1. Definiciones

La novela autoficcional puede definirse según Serge Doubrovski como la novela en que se ficcionalizan “hechos y acontecimientos estrictamente reales” (1977:253). Estamos, pues, ante hechos realmente acaecidos, inscritos dentro de una matriz o estructura ficcional. Son hechos, desde luego, vinculados con la vida del autor, quien pasa a ser un sujeto indiscernible con respecto al narrador que presenta el texto. En otras palabras, se da la plena identidad del narrador de la historia y el autor real. De este modo, la vida vivida pasa a ser la fuente inevitable de la que beberá el texto. El hecho de que este dependa de la propia vida o que no pueda dejar de ser fiel a lo que podría denominarse “horizonte documental vital” la aleja, sin embargo, según Roberto Appratto de “los dos géneros que enmarcan la autoficción: la autobiografía y la novela, más estrictamente de la novela en primera persona” (2014:178). En este tipo de textos la ficción opera como un medio para recrear la vida. Según Appratto “lo que se percibe en una de estas novelas autofccionales son escenificaciones de etapas de la vida que funcionan como signos de vida” (2014:178). En esta dirección cabría anotar que la novela autoficcional selecciona de la vida situaciones y momentos que, recreados, portan la mayor significación o se constituyen en los ejes de la historia que le dan sentido y la revelan en su singularidad. Esto implica que para Appratto en este tipo de textos sea inevitable que se inventen situaciones y acciones “verosímiles en relación con la vida; con la vida tal como se ve o se interpreta, y no de manera unívoca. Esa no univocidad, o ambigüedad de los signos de la vida, es una manera de ver cómo la ficción incide en este tipo de obras” (2014:178).

La interpretación de la propia vida estaría en la base de la ficcionalización del hecho real, pero a partir de la verosimilitud que el autor/narrador le imponga a los hechos vividos; verosimilitud que no apuntaría a referir una verdad absoluta, sino a crear la ambigüedad connatural de toda vida. Parecería que la novela autoficcional terminara aceptando lo que la autobiografía no termina de aceptar: su carácter ficcional.

Desde este punto de vista, se asume que la novela autoficcional lo es por la calidad real de los hechos narrados desde un yo real identificado con el narrador que problematiza su situación en el mundo a partir de las posibilidades recreativas de la imaginación y fantasía. Eso es lo que Appratto reconoce como una ventaja de la autoficción: Esta daría “al escritor libertad para adjudicarse acciones y pensamientos ajenos a los reales, sobre la base de la contingencia de lo real” (2014:178).

Es, pues, gracias a lo contingente, según Appratto, que el autor/narrador, “puede ponerse en situaciones y circunstancias (...) distintas a las vividas (a manera de un sueño) que le permitirían revelarle “otras facetas de sí mismo” (2014:178). De esto modo toda novela autoficcional no puede dejar de ser una vida probable, una suma de eventos reales que se van organizando en una estructura textual con el propósito de “referir situaciones que se pudo haber vivido por ser quien se es, o por formar parte de una generación; también pueden figurar como probables las vidas que se hubiera querido vivir, de acuerdo con deseos amparados por el imaginario personal y cultural” (2014: 179) del autor.

Appratto no descarta un hecho fundamental: el papel que cumple la autoficción en la construcción de la identidad del autor/narrador. La idea es que la “autoficción testifica el peso de la cultura en la formación de la identidad” (2014:179). Lo que equivale a decir que el discurso novelesco autoficcional se construye y modela de acuerdo con una determinada estética o mirada gracias a la cual lo biográfico sufre una modificación debido a las deliberadas alteraciones que el escritor le impone al hecho real. Sucede, dice Appratto, que, en primer lugar, el escritor busca despojar de intrascendencia y banalidad a los hechos de su vida apelando a recursos retóricos. En segundo lugar, en el escritor autoficcional hay “una aspiración a dar lo real a través de lo ficcional, de un modo que lo pesadamente lineal del relato de los hechos, (la autobiografía clásica) no lograría” (2019:179), además de una inevitable reflexividad sobre lo vivido, que extiende o vincula la experiencia personal a ámbitos como lo cultural o social.

2.2. El pacto “ambiguo”

La manipulación de los datos o hechos de la vida real impide que la novela autoficcional sea totalmente un producto de la imaginación y la fantasía. Como sostiene Appratto: “la identidad del autor, repetida en el narrador y el personaje”, además de la construcción de una “ficción a partir de la autobiografía” contribuyen a que el texto “no sea ni del todo ficcional ni del todo autobiográfico” (2014:180).

Alberca ha sido claro al proponer las condiciones que harían de una autoficción un texto ambiguo. En ella deberán referirse “a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector” (2007:62).

Por su parte, Susana Reisz plantea que “quizás uno de los pocos rasgos diferenciadores de la autoficción sea la inscripción en el relato de un “lector implícito” o “lector ideal” que es posible imaginarlo formando parte del círculo íntimo del autor (o de su medio social y cultural). Esta instancia, que se puede caracterizar como potencial destinatario del relato, tendría la capacidad de descifrar las claves que permiten identificar a algunos personajes como personas reales o de reconocer elementos efectivamente autobiográficos allí donde están mezclados con personas o sucesos imaginarios” (2016:88).

Además de este “círculo íntimo del autor”, este destinatario intratextual “se podrían describir como un escritor o como alguien que conoce el mundo literario desde dentro. Esta conjetura se deriva lógicamente del hecho perogrullo de que el autor de relatos autofccionales es un escritor que escribe ambiguamente sobre sí mismo, es decir, sobre un ser cuyo oficio es escribir” (2016: 89).

2.3. La autoficción: un sujeto posible

Para Manuel Alberca la escritura de una novela autoficcional genera “un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio” (2007:45). Esta constatación da pie para la reflexión sobre las ventajas de la autofic-

ción en el propósito de hacer evidente las intersecciones que se dan en el sujeto al momento de construir su subjetividad, espacio que se nutre de nuestras prácticas sociales, culturales y epistémicas, según Foucault. Nos referimos al hecho de que lo ficcional, en intersección con la realidad, logra en el discurso de la novela autoficcional, representar una vida en la que posible (como lo irreal) alcanza un lugar privilegiado. De este modo, la novela representaría lo deseado y lo vivido en íntima relación, algo así como una simbiosis discursiva que evidenciaría un hecho incontestable: nuestras existencias son el resultado de los mandatos de la realidad y lo que esa realidad presenta como posible.

Susana Riesz, al referirse a la posibilidad de que puedan reconstruirse, en una novela, supuestos hechos fácticos, sostiene que “las líneas divisorias entre ficción y no ficción son sumamente frágiles, el intento de hablar de la autoficción como un género literario [...] tropieza con algunos escollos adicionales que no se pueden soslayar: los ámbitos del deseo, el recuerdo de la imaginación predictiva, del sueño o de la alucinación son todos *irreales*, en el sentido de que no tienen una existencia fáctica (o intersubjetivamente comprobable) y de que, por eso mismo, no pueden ser sometidos a pruebas de verificación, pero no son *irreales* de la misma manera” (2016:81).

Estos hechos irreales deben considerarse como centrales en la vida de los seres humanos y aunque no puedan ser verificables, constituyen una parte sensible de sus biografías. Y, precisamente, manifestaciones como “el fantaseo rememorativo, la apropiación de un rol, la teatralización de las propias emociones y la ficcionalización del yo” (2016:81), antes que permitir la delimitación de la autoficción como un género literario diferenciado, lo que hacen es volcar a la novela por los inevitables caminos de la ficción.

3. Un paratexto imprescindible: la nota a la sexta edición de *La distancia que nos separa*

Se trata de una nota aclaratoria en la que el autor, Renato Cisneros, explica por qué, en la primera edición de su novela, publicada en el 2015, decidió hacer evidente que lo que el lector “tenía entre manos era una autoficción” (2018:11). Pensaba que, de esa manera, su familia recibiría la historia que contaba como una ficción, es decir, como un texto generado por la imaginación, y no como una autobiografía, es decir, como un documento que podía ser leído como se lee un documento. Quede claro que esta prevención tenía su origen en la idea de que, de esa manera, es decir, presentándola como una autoficción “reforzaba el carácter novelesco de la historia y disuadía a mis familiares de pensar que se trataba de un texto puramente autobiográfico” (2018:11).

El intento del autor, sin embargo, fracasó. Sus receptores privilegiados, es decir, sus familiares y su entorno más cercano, no advirtieron el “carácter novelesco” de su libro y lo leyeron como se lee una autobiografía en la que a través de lo narrado, y esto es lo peor, el autor, recapitulaba de manera “antojadiza ciertos eventos de la vida de mi padre” (2018:11). La consecuencia no pudo ser peor. El autor nos lo dice de este modo: “Infierno que por eso dejaron de hablarme” (2018:11).

¿Qué lecciones aprendió el autor de este cúmulo de eventos relacionados con la naturaleza de su libro? Primero, que *La distancia que nos separa* no es una autobiografía aunque sus parientes la hayan leído de este modo. Segundo, que el concepto de autoficción para lo que verdaderamente es una novela a secas, como es su caso, no es útil, pues entra en conflicto con lo autobiográfico. Tercero, que es imposible predecir la forma en que un lector va a recibir y apropiarse del libro, sobre todo, si se juega a presentarlo como una autoficción, es decir, un texto hecho de vida vivida y de imaginación. La prueba está en que ese círculo íntimo de lectores privilegiados al que se refiere Susana Riesz, no leyó el libro como una novela sino como una autobiografía.

Lo aprendido llevó, pues, al autor a “rebautizar” el libro, convencido de que lo que había escrito era una novela y no una autoficción. “Una novela”, lo dice el mismo, “hecha de las naturales tergiversaciones con que opera la memoria, de múltiples hallazgos fruto de una larga investigación, y de especulaciones vitales que ojalá resulten convincentes” (2018:11).

Cisneros es consciente que el personaje principal y las acciones que desarrolló a lo largo de su vida son una construcción discursiva producto de tergiversaciones, recuerdos borrosos, hallazgos documentales y una serie de supuestos. Se conforma con que los elementos empleados y las técnicas utilizadas para reconstruir la figura de su padre, el Gaucho Cisneros, puedan “provocar una resonancia en la mente de los lectores” (2018:11), es decir, producir en ellos ese efecto de reconocimiento del protagonista de su historia.

4. Un narrador anónimo en *La distancia que nos separa*

Autores como Jacques Lecarme sostienen que uno de los principios básicos en los que se funda la autoficción es la identidad nominal entre el autor real, el narrador y el personaje (1994:227). Sostiene que “la autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudoautobiografía...” (2012:145).

¿Qué sucede en la novela *La distancia que nos separa* con el narrador? Si bien la identidad nominal del narrador y/o protagonista con el autor real funciona en la autoficción, ocurre que en la novela de Cisneros más bien se oculta al narrador/protagonista, hecho que resulta inimaginable, dice Alberca, en los novelistas autobiográficos. Al construir un narrador anónimo, Cisneros busca borrar esa identificación nominal entre el autor real, el narrador y el protagonista. Busca, precisamente, a través de ese anonimato, relativizar esa identificación y volcar su texto hacia el campo de la ficción. De este modo, se consigue el efecto de atenuar esa mecánica identificación, aunque la novela contenga una serie de elementos vinculados a la vida del autor.

Si bien la novela de Cisneros juega a ser una autoficción, y hasta se puede producir una identificación implícita del autor real con el narrador anónimo, en su caso estamos ante una ficción. De hecho, al autor le interesa que ese escamoteo del narrador produzca en el lector, a través del empleo de una primera persona que cuenta desde la experiencia vivida, un efecto de verdad, y no la verdad.

Por ello, en el caso de la novela *La distancia que nos separa*, ¿la renuncia explícita de Cisneros a que se produzca esa identificación de narrador/protagonista con él, como autor real, basta para la clasifiquemos solo como una novela?

Sin embargo, es imposible separar al yo real del yo proyectado en la novela. La dimensión de lo personal siempre está presente en un texto de ficción por más que la intención del autor sea desligarse de ella. No hay, pues, textos impersonales.

La novela de Cisneros establece demasiados nexos con la realidad y con el contexto histórico, al punto que es imposible explicarla de forma inmanente. Como sostiene Alberca: “En la literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por otro, los podemos separar artificialmente, pero esa supuesta oposición se supera en el texto, y de cuyo resultado se enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario” (2012: 124).

¿Qué implicancias tiene despojar a un narrador de su identidad, de un nombre? Por la naturaleza temática de la novela de Cisneros, esto es, la paternidad autoritaria como metáfora del poder omnímodo, postulamos que su novela, al elegir a un narrador anónimo, busca anular o borrar el posible surgimiento de una identidad filial, es decir, la posibilidad de que la voz que narra (la del hijo) pueda identificarse con un nombre y una subjetividad independiente de aquella que lo somete y controla (la del padre).

Si Cisneros buscó que, inicialmente, su novela se leyera como un texto en el que se produjera la identificación del autor real con el narrador/protagonista, es decir como una autoficción, en un segundo momento, renunció a ello. Creemos que las razones no solo se relacionaron con el reconocimiento de que lo inventado por él y las modificaciones inevitables producidas por el recuerdo formaban parte central de su historia, sino que esa voz que contaba los hechos (es decir, ese narrador que se había generado a partir de las demandas ficcionales, textuales y retóricas a las que se tuvo que enfrentar al momento de escribir) en algún momento, dejó de serle solidaria. Despojar de nombre a su narrador es ir al extremo de la identidad enunciativa. Se trata de una paradoja pues, en su caso, esconder su figura pública a través de un narrador anónimo es “renunciar” a que el lector realice la identificación autor/narrador sabiendo que esta desidentificación no se realizará.

Cisneros, en su nota a la sexta edición, dice que el narrador anónimo que evoca a su padre, el Gaucho Cisneros, es una construcción. Creemos que el autor es consciente de que el lector cercano u óptimo para corroborar los hechos narrados con los de la realidad, ese lector al que se refería Susana Riesz, en la novela de Cisneros, apreciará, como sostiene Alberca, más las divergencias que las coincidencias, las grandes lagunas, las fantasías e imaginarios empleados por el autor para construir su mundo (2012: 125).

Alberca sostiene, además, que en algún momento el lector comprenderá que “la explicación biográfica, por sí sola, es ya insuficiente” (2012:125), debido a que será evidente que ese lector advierta que “los elementos biográficos y las alusiones directas o indirectas al mundo del autor se han convertido en signos literarios al insertarse en un relato de ficción” (2012: 125).

¿Qué clase de narrador/personaje novelesco es aquel que opta por el anonimato cuando narra hechos vinculados con su propia autobiografía? ¿Llega a ser anónimo? ¿De qué clase de anonimato estamos hablando? Cisneros ha optado por presentar a su libro como una novela que parece una autobiografía y no una autobiografía que parezca una novela. Al presentar a un narrador anónimo, Cisneros destruye el principio de identidad nominal que funciona en la autoficciones y establece un pacto novelesco con el lector. No existe, por lo tanto, en las intenciones de Cisneros, establecer un pacto autobiográfico que lo conduciría a decir la verdad sobre sí mismo como lo plantea Philippe Lejeune. Cisneros no les pide a sus lectores que confíe en él, ni mucho menos que le crean. A lo sumo, les pide que los personajes que integrarán su mundo novelesco les “provoquen una resonancia” (2016:11), esto es, que le suenen familiares, reconocibles, verosímiles.

Por otro lado, a Cisneros, a través de su narrador no le interesa decir la verdad, ni siquiera insinúa que la dice. Por lo tanto, no establece ninguna clase de compromiso de verdad con el lector. Esto es importante porque el pacto autobiográfico requiere del principio de identidad entre el autor y el narrador/protagonista. En el caso de Cisneros, ese yo/narrador que cuenta la historia no es, ni pretender ser, el mismo que pone su nombre en la carátula del libro. Ese narrador, no es la persona real de Cisneros, es, como dice, una construcción ficcional, que, en su caso, carece de nombre.

Alberca sostiene que “el nombre propio resulta ser la única manera de resolver la fantasmagoría del yo, en tanto que conector discursivo sin significado propio” (2012:129). El nombre propio combate la abstracción, la inexistencia, le otorga a una voz, un referente preciso al personaje. También, según Alberca, el nombre propio “no es una simple etiqueta, sino que está ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social” (2012:129).

Para Alberca, el nombre propio permite nuestra existencia social. Al eliminar el nombre del narrador, al renunciar a la identidad nominal, Cisneros se cierra a la posibilidad de constituir, simbólicamente, a su narrador, como un detentor de un pasado y de una tradición familiar.

Cisneros, de otro lado, si bien juega a que el lector pueda identificar exteriormente a su padre a través de la novela, también lo deja a la intemperie, es decir, sin las armas que pudieran establecer una correspondencia total entre el texto y la realidad. El narrador de la novela no nos cuenta su historia, convencido de la veracidad de la misma. Este es un aspecto que no es parte importante de su poética. Por ello, tiene claro que está escribiendo una ficción sin ningún tipo de pacto que no sea el ficcional.

4.1. Un narrador construido por el mercado

¿Por qué la novela *La distancia que nos separa* establece este juego con la realidad referencial en el que el lector puede, incluso si acepta que el narrador no es el autor real, identificarlo con él? La respuesta más convincente está vinculada con dos aspectos. El primero, relacionado con las demandas de un mercado como el nuestro, cada vez más enrarecido y ajeno a la estructura y necesidades de nuestro sistema literario, es decir, un mercado que se ve en la necesidad de atraer lectores privilegiando, por ejemplo, el morbo que supone el acercamiento a la intimidad de una figura demonizada como el General de división Luis Federico Cisneros Vizquerra (1926-1995), el Gaucho Cisneros). El segundo, con el tipo de productor que ese mercado necesita para expandirse, esto es, uno adecuado a los mega lanzamientos editoriales a partir de su visibilidad mediática y su privilegiada posición en la televisión o las redes sociales.

De este modo, las editoriales transnacionales, teniendo como ejemplo lo que sucede en España, prefieren a escritores que sean a la vez comunicadores sociales, cantantes, estrellas de la televisión, periodistas, publicistas o quienes pudieran estar vinculados al mundo del espectáculo. Ese es el caso de Renato Cisneros (Lima, 1975).

Con todo, son conmovedores y sinceros los intentos del narrador por ligarse, dramática y críticamente, con la figura paterna a través de progresivos descubrimientos que le sirven para entenderse a sí mismo. Descubrimientos ligados a la enfermedad nerviosa de su padre en la juventud; a sus amores frustrados; a su condición de orgulloso militar amigo de asesinos como Videla o Viola; a su feroz papel en la lucha antisubversiva en el Perú; a la estrechez familiar después de la baja militar.

5. El pacto ficcional y el narrador en *La distancia que nos separa*

Al abandonar la posibilidad de que el lector centre su atención en él como autor real involucrado en la trama de la novela, Cisneros se ocupa más, a través de su narrador anónimo ficticio, del protagonista de su historia, el Gaucho Cisneros, y de su pasado familiar. Aunque en la novela no deja de referirse la relación que el narrador mantuvo con su padre, esta es presentada sin los condicionamientos del pacto autobiográfico, es decir, sin la obligación de decir la verdad o sin las pretensiones de que el lector lea el libro como un testimonio basado en hechos reales. El anonimizar a su narrador, Cisneros da un paso adelante en el propósito de firmar el pacto novelesco o ficcional. De este modo, su narrador logra que el interés del lector no se centre en el autor real, sino, como sostiene Alberca “en el texto y la historia, de la que podemos alimentar más libremente nuestro imaginario” (2012:131).

Al abrazar el pacto ficcional, además, Cisneros busca librarse de cualquier responsabilidad o acusación en tanto su proyecto escritural no puede evaluarse de acuerdo con las normas de la veracidad. Si bien su novela es producto de una larga investigación, también, lo dice el autor, es producto de “especulaciones vitales que espero resulten convincentes” (2016:11). Estas especulaciones, es decir, “ideas o pensamientos no fundamentados y formados sin atender a una base real” de acuerdo con el DRAE, constituyen reflexiones generadas al calor del acto de narrar o suposiciones que, de acuerdo con la vida de su protagonista, pueden ser creíbles. Por ello espera que resulten convincentes, es decir, que, teniendo un origen más imaginario que real, el lector las pueda aceptar. Alberca lo dice de este modo: “La verosimilitud del relato es lo que el lector empírico espera a cambio de suspender el principio de incredulidad que aplica normalmente a las mentiras en la vida cotidiana” (2012:132). Cisneros, de este modo, juega a que el lector, al leer su novela, acepte como verosímiles sus especulaciones.

Es por el pacto ficcional que suscribe Cisneros que despoja de nombre a su narrador. Así, se hace imposible que lo identifiquen con él como autor real. De hecho, dice Alberca, podrá haber parecido entre ambos, pero será imposible compartir la misma identidad (2012:132). En la novela de Cisneros, sucede que el lector, “porque conoce la biografía del autor” (Alberca, 2012:132), puede relacionarlo con el narrador, “sin embargo no estaría facultado para afirmar que se trata de una autobiografía” (2012:132). “En todo caso”, sostiene Alberca, “podría aducir mayor o menor grado de similitud, pero nunca alegar una correspondencia inequívoca” (2012:132).

El pacto ficcional que suscribe Renato Cisneros lo hace reparar en la forma del relato, en su carácter literario ficcional antes que autobiográfico, en los mecanismos de producción del mismo y en la necesidad de reparar en el su inevitable carácter ficcional.

6. Lo metaficcional en *La distancia que nos separa*

El hecho de ser escritor debe considerarse como un aspecto relevante de la novela de Renato Cisneros. A través de las reflexiones del narrador sobre la vocación literaria, el acto de escribir ficciones y la propia condición de creador, su novela sitúa en el centro de la problemática ficcional a la escritura.

Por esta razón, debe entenderse que, en su caso, la escritura sea considerada como un medio que no solo le permite al escritor evaluar su vida, sino reparar en el papel que la escritura ha tenido en ella.

De acuerdo a Patricia Waugh (2003), en traducción de José Carlos Cabrejo (2015: p.23), la metaficción “es un término que se refiere a la escritura ficcional que de forma sistemática y autoconsciente pone atención en su *status* de artefacto, con el objetivo de hacerse preguntas sobre la relación que existe entre la ficción y la realidad. A provocar una crítica de sus propios procedimientos de construcción, no solo examina las estructuras básicas de la narrativa de ficción, sino que explora en la posible ficcionalidad del mundo más allá del texto literario”.

La definición de Waugh es bastante completa y útil a propósito de acercarnos a la novela de Cisneros. Su narrador, se ocupa, desde el inicio de poner evidencia el proceso y las condiciones que lo llevaron a escribir su libro, pero sobre todo a tratar de definir su naturaleza textual. En efecto, el narrador anónimo en la novela de Cisneros sitúa en el centro de la atención al acto de escribir. Se muestra, por ello, más como un escritor que indaga sobre sus propios mecanismos de producción textual que como un autobiógrafo despreocupado del acto de escribir. Desde el inicio de la novela, después de haber hecho un recuento del pasado familiar que comprende siglo y medio, el narrador pasa a interrogarse sobre la naturaleza de su propio texto: “Es una novela acerca de él o de alguien muy parecido a él, escrita por mí o por alguien muy parecido a mí. Una novela no biográfica. No histórica. No documental. Una novela consciente de que la realidad ocurre una sola vez y que, cualquier reproducción que se haga de ella está condenada a la adulteración, a la distorsión, al simulacro” (2016:21).

Esta declaración de principios nos informa de la distancia que el autor establece con la realidad factual. No pretende ser fiel a ella en la medida en que le resulta imposible serlo. Reconoce, desde el inicio, que su libro es una novela de ficción. Más aún, asegura que su novela es simplemente eso, ni siquiera una autoficción, pues no la considera autobiográfica. Renuncia, a sí mismo, a que sea histórica, pues eso hubiese supuesto ser fiel a la verdad de documentos, al archivo. Más importante resulta su concepción de la realidad cuya única y absoluta ocurrencia impediría que esta pudiese ser representada con total fidelidad. De hecho, y consciente de esa imposibilidad, el narrador anónimo que,

no obstante, puede identificarse con un yo que juega a ser el autor real (“escrita por mí o por alguien parecido a mí”), no puede dejar de verse a sí mismo como una voz que se expresa desde la adulteración, la distorsión y el simulacro.

Una cuestión central que se suma a la dimensión metaficcional que comporta la novela es la relacionada a los esfuerzos del escritor por encontrar los medios adecuados para contar su historia. Está interesado en que el lector sepa que “ha intentado varias veces encaminar este libro sin éxito” y que “todo lo escrito ha sido inevitablemente arrastrado a la papelera” (2016:21). Sus intentos fallidos, como él mismo lo reconoce, estuvieron relacionados con la inmensa cantidad de material que sus investigaciones habían recopilado. Su problema central se relacionaba, para él, “en no saber qué textura” darle a esa información recogida, es decir, qué forma, que entretejido darle a la novela. Este problema, de índole formal, lo paralizó durante años, y se puede concluir que no solo el cúmulo de vida vivida, sino el cúmulo de vida recopilada, le impedía iniciar con éxito la escritura de su novela.

Cisneros utiliza el verbo “expectorar” como metáfora del acto de empezar a escribir para manifestar, al parecer, el hecho de haber tenido que arrancar de sí mismo, a través de un acto de fuerza, esos contenidos, esa información, esa vida contenida dentro de sí. La escritura, así, se muestra como un acto violento, como un desentendimiento de la “flema”, es decir, de la infección interior padecida por el escritor.

Cisneros repara en el hecho de que haber empezado, de una vez por todas, a pergeñar los primeros párrafos de su novela, le ha dado el impulso para escribir, a pesar de la nebulosa que lo rodeaba en esos primeros momentos. Siente, sin embargo, que las dudas no desaparecerán, que el acto de escribir no acabará con la incertidumbre.

Por otro lado, la preocupación formal vinculada al acto mismo de contar se evidencia en el manejo e inclusión de diversas conformaciones textuales en la novela. Tenemos cartas incluidas en el libro desde el capítulo tres. Esta carta, por ejemplo, objeto de comentario del narrador, es utilizada por él como un dispositivo que dará pie a la glosa o comentario, estrategia que será crucial en el desarrollo del libro.

7. Conclusiones

El narrador anónimo, implementado para contar la historia, no coincide con el autor real, relativizando la identidad nominal necesaria para ser considerada como una autoficción.

La presencia de lo metaficcional se materializa a partir de los comentarios del narrador sobre la naturaleza del texto que está escribiendo y a partir de sus reflexiones sobre las relaciones de la realidad con la representación ficcional.

El manejo de diversas fuentes documentales (como cartas, reportes, noticias o entrevistas) a través de la glosa y la paráfrasis, incide en el carácter metaficcional de la novela al hacer patente la intervención del documento real en el ámbito de la ficción.

Renato Cisneros, trata de comprender el pasado, de reconciliarse con un misterio, con una ausencia, con una figura de poder, con el significado político y familiar de un padre. Esta tarea la realiza apelando a los recursos de la ficción novelesca.

A través del manejo del tiempo, Renato Cisneros logra intercalar a la narración de hechos pasados, información de un presente muy cercano que permite que el relato abandone el tradicional cronologismo de los informes periodísticos para postularse como un relato poroso, abierto al carácter multidimensional de la experiencia.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2012) “Las novelas del yo”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas (compiladora). Arco Libros SL., pp. 123-149.
- Amícola, José (2009) “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar*, 9, 12, pp.191-207.
- Appratto, Roberto (2014) *La ficcionalidad en el discurso literario y fílmico*. Universidad Católica del Uruguay /Yaugurú.
- Cabrejo, José Carlo (2015) *Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo*. Universidad de Lima, Fondo editorial.
- Camarero, Jesús (2004) *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Anthropos
- Cisneros, Renato (2018). *La distancia que nos separa*. Editorial Planeta.
- , ----- (2018). “Nota a sexta edición” en *La distancia que nos separa*. Editorial Planeta, p. 11.
- Dubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Galilée.
- Lecarme, Jacques (1994). “Autofiction, un mauvais genre” en *Ritm*, 6, pp. 227-249.
- Reisz, S. (2016). “Formas de la autoficción y su lectura”. *Lexis*, (40), 73-99.
- Waugh, Patricia (2003) *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge.