

CANCIÓN DE EDUARDO HALFON: EL OLVIDO DE LA FICCIÓN

SILVINA FAZIO¹

RESUMEN

El artículo aborda la novela *Canción*, de Eduardo Halfon, para analizar las diversas estrategias de escritura que, en términos autoficcionales, cifran la figura del yo. A través de este mecanismo, el relato —construido en forma de puzle— desdibuja los lindes entre realidad y ficción a la vez que devela la imposibilidad de sopesar el pasado e, incluso, la propia identidad, si no es de modo provisorio y autoreflexivo.

PALABRAS CLAVE

Eduardo Halfon- autoficción- identidad- memoria ficticia- fragmento

Decididamente provocativo, resulta que la ficción cuestione el estatuto de verdad poniendo en diálogo dos materialidades que, si no son opuestas, son, al menos, alternas. Sin caer en trampas y debates filosóficos —aunque, muchas veces, insinuándolos— la literatura construye sentidos que se animan a este cuestionamiento como si lo real no le fuera, por definición, ajeno. La ficción simula tocar su referente, esto es el mundo, para negarlo primero, al descubrir su imposible presencia (ya desaparecida por el tiempo), y para afirmarlo, después, al mostrar su posible huella (ya aparecida por la mediación del lenguaje). En esa paradoja, se fundan sus territorios. Pensar en las formas que adopta hoy la literatura deviene en un análisis necesario de las propuestas estéticas que discuten la proyección del yo en la textura. Si los bordes de lo real y de lo imaginado se rozan, se desdibujan, algo similar ocurre con la figura del yo que asume, muchas veces indistintamente, el disfraz del autor y el del narrador a la vez. Cuando ese juego ficcional se concreta, ambas figuras se confunden en la materia narrativa —son la materia narrativa— y esto habilita un pacto de lectura que Manuel

¹ Silvina Celeste Fazio es Profesora en Letras; se desempeña como docente e investigadora en la carrera de Lengua y Comunicación Oral y Escrita (CURZA- UNCo). Tiene tres libros de poesía editados: *Vueltas de búho* (2010), *Rumia* (2018) y *Residencia de pájaro*. (2022).

Alberca (2005-2006) ha llamado pacto ambiguo y que se inscribe en las regiones de la autoficción. Resumiendo, Alberca afirma que

la autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica (p. 119).

La autoficción es definida como un género híbrido dado que si, por un lado, incluye muchas de las particularidades identitarias del autor en cuerpo y voz de un personaje que lleva su nombre, por el otro, exhibe abiertamente que esa identidad y la historia que se cuenta están siendo novelizadas. La novela breve *Canción* (2021), de Eduardo Halfon, se abre a la posibilidad de una lectura en estos términos. La historia se centra en la narración de un personaje que comparte con el autor: nombre, profesión, pasado y origen. Frente a estas coincidencias, el lector sabe que está leyendo literatura, pero esa ambigüedad creada por el propio texto, ese pacto a medio camino entre el autobiográfico y el ficcional, podría confundirlo. El truco se realiza: la ficción construye el olvido de la ficción. Ocurrida la paradoja, el Halfon real es y no es el Halfon imaginado al mismo tiempo. Ambos comparten características de una identidad heterogénea: son escritores, pertenecen a una familia judía, árabe y polaca, vivieron en Guatemala hasta los diez años y han vivido, luego, en Estados Unidos, país de adopción. Ambos son nietos de un abuelo libanés (legalmente sirio) que fue secuestrado por la guerrilla guatemalteca en 1967. Esta biografía errática y compleja invade la ficción gracias a un juego narrativo que enfrenta espejos provocando distancias y acercamientos.

A partir de una invitación para participar de un evento literario de escritores libaneses en Japón, la novela explora los equívocos identitarios que son también —o que devienen— equívocos literarios. En el caso del personaje, la confusión se funda justamente en que su abuelo fue inscripto como libanés por circunstancias burocráticas, pero en realidad nació en Beirut. Un abuelo libanés, que no es libanés, auspicia la siguiente confesión:

nunca antes me habían solicitado ser un escritor libanés. Escritor judío, sí. Escritor guatemalteco, claro. Escritor latinoamericano, por supuesto. Escritor centroamericano, cada vez menos. Escritor estadounidense, cada vez más [...]. Escritor polaco, en una ocasión, en una librería de Barcelona que insistía —insiste— en ubicar mis libros en la estantería de literatura polaca [...]. Todos estos disfraces los mantengo siempre a mano, bien planchados y colgados en el armario

[...]. Y me pareció poca cosa hacerme el árabe durante un día, entonces, en un Congreso de la Universidad de Tokio, si eso me permitía conocer el país (p. 11).

El uso alternativo de los diversos disfraces —y la desfachatez irónica que exhibe su indistinción— trastoca la univocidad con la que suele concebirse el sentido identitario personal, pero también el de escritor. Si se escribe desde lo que se es y alguien puede ser muchos electivamente, ¿de quién es la voz que dice ‘yo’? O más complejo aún: ¿eso realmente importa? La diáspora es tanto material como simbólica, atraviesa espacios reales tanto como ficticios. En una entrevista, Halfon apunta a esta indeterminación cuando afirma que “toda literatura es ficción y toda literatura es autobiográfica” (Huerzo, 2020: s/n).

La inestabilidad de la identidad del yo atraviesa toda la novela y organiza el relato. La fusión entre autor-narrador-personaje instaura una dialéctica que cifra un simulacro referencial haciéndole guiños al lector al apelar a los datos que éste puede poseer y a la apariencia autobiográfica de la narración. El Halfon personaje es protagonista de seis novelas del autor, lo que tiende lazos intertextuales dentro de la propia producción; cada una es una pieza de un proyecto mayor que las nuclea instaurando una lectura doble: es posible leer cada relato de forma individual (sin atender al resto) y también es posible vincularlos y sopesar un sentido compartido. Este simulacro identitario despliega rasgos identificadores entre autor y personaje, pero paralelamente extiende otros que distancian ambas figuras, por lo que, la referencialidad se muestra a la vez que se cuestiona. En el caso de *Canción*, uno de los hilos que develan la maniobra corresponde a la recurrencia del detalle improbable, esto es, a la dimensión artificial con la que se construye una memoria excesivamente minuciosa que es capaz de describir nimiedades con un rigor imposible. El acento en el detalle supera la estrategia de búsqueda de verosimilitud, dado que es traído a partir del recuerdo e, incluso, en ocasiones, supera los alcances de la propia vivencia de quien lo presenta como propio. El relato del secuestro del abuelo, cuatro años antes de que el nieto naciera, es ejemplo de ello:

Dentro de la patrulla de policía estacionada y esperando a mi abuelo en la entrada del callejón, aquella fría mañana de enero del 67, iban cuatro hombres. Uno dormitaba en el asiento trasero con una toalla blanca enrollada alrededor del cuello, tipo bufanda. Otro, a su lado, limpiaba la ventanilla con un periódico del día anterior. Otro, el piloto, aguardaba en silencio, el motor encendido, sus manos sin soltar el timón. Y el otro ya estaba listo para salir por la puerta del copiloto en

cuanto viera en el espejo retrovisor que se acercaba por la avenida Reforma un Mercedes color crema (pp. 35-36).

Sobre esa memoria ficticia, excesivamente expansiva, se erige uno de los ejes de la novela, el que descubre la historia del secuestro del abuelo libanés. Los aspectos imaginativos de la memoria del Halfon que narra ponen en evidencia el trabajo con la materia ficcional y proponen, con esto, una relación distinta con la verdad. Ana Casas (2016) afirma, analizando obras autoficcionales, que:

la modulación autoficcional de los textos, permite establecer un cierto equilibrio entre la autoconciencia artística y, al mismo tiempo, la confianza en lo literario como modo de conocer el mundo, de ofrecer explicaciones—aunque personales y subjetivas—a los procesos sociales y políticos que operan en nuestras realidades y en nuestras vidas (p.145).

Dos tipos de recuerdo aparecen en la novela: los que son producto de la vivencia personal y los prestados, esto es, los que llegan al personaje a través de lo que otros le cuentan. Ambos se amalgaman indistintamente para construir, no reconstruir, versiones del pasado evocado. Naturalmente, la presencia de versiones atenta contra la idea de verdad cerrada, unívoca, aprehensible. Esta premisa puede determinarse, por ejemplo, a partir de la historia del nombre de uno de los secuestradores de su abuelo cuyo apodo es Canción y que es, justamente, el que titula la novela:

Le decían Canción porque había sido carnicero [...]. Y su apodo, entonces, no era más que una aliteración o un juego de palabras entre carnicero y canción. O eso decían algunos de sus compañeros. Otros, sin embargo, sostenían que el apodo se debía a su forma tan peculiar y melódica de hablar. Y aún otros, acaso los más intrépidos, lo atribuían a su capricho de siempre confesar demasiado, de cantar más de la cuenta (p. 31).

De menor a mayor, las atribuciones acerca del origen del apodo se ordenan de modo irónico y ofrecen luz sobre la personalidad y el 'oficio' del portador del nombre. El apodo es otro disfraz más. La novela de Halfon, con un pie adentro de la ficción y el otro rozando el afuera, deviene en una textualidad híbrida que parece desterrar la idea inmóvil del pasado y su posible reconstrucción, aunque eso no anula un posicionamiento subjetivo sobre lo evocado/imaginado. Siguiendo a Casas (2016), es posible afirmar con ella que, en los textos autoficcionales, la subjetividad evidencia los mecanismos de construcción

inherentes a toda memoria a través de procesos narrativos y, de modo relevante, a través de procesos imaginativos (p.142). Estos últimos desmienten las marcas de autobiografismo y pueden extender ese cuestionamiento a otros personajes y circunstancias; en el caso de *Canción*, a su abuelo y la historia de su secuestro. Una vez más, es a través de la yuxtaposición de las versiones que se hace evidente esta estrategia. En una escena, la voz de un Halfon niño describe un almuerzo familiar en un restaurante, el Rodeo, en el que se encuentran casualmente con una de las involucradas en la apropiación de su abuelo: “Esa señora, allá, la del gabán rojo, susurró mi papá [...] fue una de las guerrilleras que secuestró a mi padre” (p. 72). Párrafos más adelante, un Halfon ya adulto contradice esta escena en voz de su padre: “Que no fue un domingo. [...] Que la señora no llevaba puesto un gabán rojo. Y que tampoco sucedió en el Rodeo” (p. 75). Dudando de la memoria de su papá, cuestiona su recuerdo: “Imposible, inaceptable, que la escena de una guerrillera emperifollada de rojo suceda en un restaurante de dueño judío” (p.74). Sin dudas, lo cuestionable, además de la fiabilidad de los recuerdos, es el rol de los sujetos en la Historia, roles con los que el epígrafe de la novela juega en letra de Baudelaire, “Quizás resultaría agradable ser alternadamente víctima y verdugo”.

La homonimia entre el narrador y el personaje, los datos biográficos e históricos aparentan un ligue con la realidad que es desbaratado por los alcances de esta memoria ficticia que se delata a sí misma por el detalle improbable —excesivo, minuciosamente preciso— y por la superposición de versiones que niegan su veracidad. El relato sólo ofrece así una tentativa lectura del mundo que es, sobre todo, irónica y reflexiva y que — como se dijo— devela que no todo está dicho, que no todo es como se cuenta o se cree. Pero hay un punto en común que le da sentido a estas versiones: aunque los hechos y las historias son muchas y difieren, en todas hay siempre víctimas y verdugos — intercambiándose los disfraces a veces—, en todas hay violencia, en todas hay sobrevivientes. Todas las historias se parecen. Y todas son distintas a la vez.

Al enumerar los posibles motivos del secuestro, el Halfon narrador menciona tres, como siempre jugando con lo dicho, con lo sabido, con lo ignorado, con lo sucedido (instancias que no suelen coincidir). El primero, el oficial, aduce que fue porque su abuelo, al igual que todo empresario —en este sentido, no repara en mostrar una mirada cruda y nada condescendiente sobre su figura— explotaba y trataba mal a sus empleados. La segunda razón estima que fue por dinero, dinero que la guerrilla necesitaba para financiarse.

Finalmente, lista otra explicación, una que él pudo conocer recientemente al encontrarse con una de las guerrilleras (la del gabán rojo), una explicación inaceptable:

El nombre de mi abuelo le fue entregado a la guerrilla por otro judío. Por uno de sus amigos de la sinagoga. [...] Un judío escribió en un papelito el nombre de otro judío y entregó ese papelito a sus verdugos (p. 81).

Hay, así, una aproximación al pasado —heredado— desde una indagación más emocional que intelectual. Ante la imposibilidad de entender lo sucedido, la respuesta es íntima, subjetiva: las historias menores, las personales ofrecen versiones que discuten o dialogan con la Historia para ofrecer otras explicaciones. En *Canción*, se devela que víctimas y verdugos pueden intercambiar sus roles y que, aunque cambien de escenarios y de disfraces, los hombres repiten sus acciones. En este sentido, una escena de la novela es esclarecedora. Casi en sus últimas páginas, cuando el relato vuelve a situarse en Japón y en el marco de este encuentro equívoco de escritores, el Halfon personaje, en su rol de escritor, cuenta una anécdota que sorprende a todos los presentes: en lugar de leer fragmentos de sus libros referidos a su abuelo libanés, narra la historia de un viejo ganadero guatemalteco que ayudaba clandestinamente a la comunidad indígena y que huyó de su finca, advertido de que los militares irían a buscarlo. Lo inaceptable, una vez más, acontece: un amigo del hijo de este criador de animales, compañero de juegos de la infancia, lo había delatado. Con la máscara de verdugo, parado en la plaza del pueblo, éste decidiría después quiénes de sus compañeros y vecinos se salvaban y quiénes eran asesinados. Esta digresión se erige como una estrategia para insistir sobre lo mismo: la violencia y los roles cambiantes de los sujetos en la Historia, en las historias.

Las versiones del pasado —el propio, el ajeno—, los testigos y los protagonistas son reunidos en *Canción* para cifrar una imposibilidad y una búsqueda: toda historia entraña un secreto; todo misterio requiere ser develado aunque solo sea provisoriamente. Y es el narrador-personaje, en coincidencia con el nombre del autor, y ya desprovisto de su autoridad al ser sometido por los designios de la ficción, el yo que emprende esa tarea. Laia Quílez (2009) sostiene que, en los relatos posmodernos, ese yo ya no esconde su verdadero talante:

ha dejado de esconder sus fisuras, su inestabilidad, su hibridación. Presentándose como persona y personaje, como realidad y ficción, como original y copia, la lectura del mundo —y de sí mismo— que lleva a cabo el autor —que es también

narrador y personaje— a lo largo de este tipo de obras no puede ser más que tentativa y, a menudo [...], autorreflexiva e irónica (p. 117).

La lectura del mundo que propone *Canción* se ajusta a esta autoreflexión irónica. Los verdugos, las víctimas, los sobrevivientes y sus historias pasan por ese tamiz en que la propia identidad de quien cuenta y vive se cuestiona. Cuando, también en la última parte de la novela, Halfon, “disfrazado de árabe”, se encuentra con Aiko, nieta de una víctima de Hiroshima y participante del encuentro de escritores, un doble vínculo los liga: ella conoce bien la “diáspora libanesa” porque está casada con un libanés. Él, Halfon, conoce bien lo que se siente ser nieto de un sobreviviente: “Iba a decirle que entendía bien el silencio de un abuelo sobreviviente, que entendía bien las marcas que ellos luego llevan en la piel durante el resto de sus vidas” (p. 109). “Todo escritor de ficciones es un impostor” (p. 116) —confiesa después— y cuando un colega brasileño se acerca para decirle que “cada libanés se inventa un Líbano personal porque Líbano como país en realidad no existe, [a él se le ocurrió] que lo mismo podría decirse de cada guatemalteco” (p. 118). Entre esas dos imposturas, entre disfraces cambiantes, se deshace y se arma el yo. Sería posible preguntarse con Alberca: “¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer “ficción” e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo soñado con lo deseado y esto con lo real?” (p. 126). En ese caso, la literatura sería un acto de alteración, un desplazamiento de la realidad a los márgenes de la ficción; no la reproducción de un sentido, sino su creación o, en todo caso, la exhibición de que éste no existe. Si por razones políticas e históricas la verdad de los hechos es inaccesible, la autoficción desnuda esa imposibilidad, muestra las fisuras de un sujeto difícil de definir, cambiante, y de una narración también variable —ambigua en términos de Alberca— desde la que se pueden expresar las contradicciones, los dolores, las pérdidas y la violencia del pasado, pues rehúye de los relatos cerrados y unívocos.

Canción se construye a partir de fugas temporales y espaciales para tratar de descubrir e inventar el pasado, para tratar de descubrir y comprender el presente. Ilse Logie (2015), en un trabajo sobre la autoficción post-dictatorial argentina, sostiene que, en este tipo de obras,

la necesidad de considerar lo ocurrido desde el presente da pie a una complejización de las relaciones entre pasado y presente, y a una conciencia de

que la memoria se basa en una reconstrucción siempre precaria, por lo que se impone una dislocación de la cronología del relato (p. 76).

En la novela de Halfon, esta dislocación sucede también. Del inicial encuentro de escritores en Tokio, el relato salta al pasado y se detiene en la casa de su abuelo y en las circunstancias de su secuestro. Estas escenas, muchas veces mediadas por la voz de un Halfon niño, se van intercalando con otro escenario y otro tiempo distintos: los que recrean un bar de la ciudad de Guatemala donde Halfon, ya adulto, espera a alguien para que le brinde información sobre el secuestro que ha empezado a investigar, la mujer del gabán rojo. Los dos escenarios se intercalan recurrentemente y se disponen como fragmentos separados incluso por espacios gráficos en la página. Este vaivén finaliza cuando el relato regresa al encuentro de escritores en Japón. La novela se edifica, así, como un puzzle, cada parte constituye una pieza que, puesta en su lugar, colabora para cifrar un sentido conjunto, como si el objetivo fuera dar luz a los secretos y develar que hay un misterio, algo que no está contado: la identidad del abuelo, su identidad, la violencia política de Guatemala, la historia familiar, la historia latinoamericana, las mieles del oficio de escritor, el propio estatuto de verdad. La novela exhibe que todo relato y toda historia tienen fisuras y que la lectura del mundo supone apenas aproximaciones tentativas.

Esta disposición narrativa y su composición en partes sugieren que hay un todo imposible de asir como tal, una unidad primera que se ha fracturado, quebrado, desgarrado. El lazo entre ellas no restaura esa unidad perdida, sino que construye otra. Lauro Zabala (2004) afirma que la “lectura de textos fragmentarios pone en evidencia la fragilidad de los géneros tradicionales, pues la experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento” (p.12). En la tensión entre el sentido específico de cada pieza y el que surge de su disposición y de los blancos que las esconden, los textos marcan un ritmo narrativo que replica la complejidad de la búsqueda y la construcción del pasado. La exhibición de esta complejidad delata, en el caso de *Canción*, dos posibilidades: todo intento de representación de la realidad es apenas una ilusión discursiva; todo intento de asir la verdad es una tarea quimérica. En términos de Jean Baudrillard (1990) “la trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen, poco antes de desaparecer” (p .27). ¿Pero cuál es esa imagen pronta a desvanecerse, o ya desvanecida, que la novela de Halfon muestra y esconde a la vez? Se trata de la propia imagen, una imagen que no

puede concebirse sin las imágenes de los otros sujetos (su abuelo, los secuestradores, los verdugos, los sobrevivientes), de una historia que es, a la par, individual y colectiva, vivida e imaginada, precisa y fugaz.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel. (2005-2006) ¿Existe la autoficción hispanoamericana?. *Cuadernos del CILHA*. Vol. 7. Nº 7/8, 115-127.

Baudrillard, Jean. (1990). Videosfera y sujeto fractal. *Videoculturas de fin de siglo*. (27-36). Madrid: Ediciones Cátedra.

Casas, Ana. (2016). Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones. *Letras Hispanas Volumen 12*. (140-153).

Halfon, Eduardo. (2021). *Canción*. Argentina: Libros del Asteroide.

Huergo, D. (2020). Eduardo Halfon: un escritor por accidente. Entrevista. *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/269646-eduardo-halfon-un-escritor-por-accidente>.

Logie, Ilse. (2015). Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*. Vol.III. nº 1, 75-89.

Quílez Esteve, Laia. (2009). Cuando el documentalista se ríe de sí mismo. La estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbu, Ross McElwee y Alan Berliner. E. Oroz y G. de Pedro Amatria, eds., *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. (117-133). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Zavala, Lauro. (2004). Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *Revista de Literatura LXIV*, 131, 5-22.