

INVENCIONES DEL OLVIDO: AUTOFICCIONES DE LUIS BARRERA LINARES, FEDOSY SANTAELLA Y FRANCISCO SUNIAGA

Violeta Rojo
Universidad Simón Bolívar
vrojo@usb.ve

RESUMEN

La autoficción puede considerarse un género literario o una forma intrínseca a cualquier intento ficcional. A partir del análisis de *Sin partida de yacimiento* de Luis Barrera Linares (2009), *Ciudades que ya no existen* de Fedosy Santaella (2010) y *Margarita Infanta* de Francisco Suniaga (2010) se analizan algunas formas autoficcionales en la narrativa venezolana contemporánea.

PALABRAS CLAVE: autoficción, narrativa venezolana del siglo XXI, Luis Barrera Linares, Fedosy Santaella, Francisco Suniaga.

ABSTRACT

Autofiction can be considered a literary genre or an inherent form to any fictional attempt. As of the analysis of *Sin partida de yacimiento* (2009), by Luis Barrera Linares, *Ciudades que ya no existen* (2010), by Fedosy Santaella, and *Margarita Infanta* (2010), by Francisco Suniaga, we discuss some autofictional forms in contemporary Venezuelan narrative.

KEYWORDS: autofiction, 21th century Venezuelan narrative, Luis Barrera Linares, Fedosy Santaella, Francisco Suniaga.

...son vuestras imaginaciones las que deben hoy vestir los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años...
(William Shakespeare, Henry V, Acto 1)

I don't wanna grow up/How do you move in a world of fog/That's always changing things (Tom Waits)

En *Infancia, adolescencia y juventud*, su libro de memorias, León Tolstoi describe con detalle varios episodios de su vida. En ellos recuerda con pasmosa minuciosidad el tono exacto de las rosas del jardín, cómo se movía la cortina del balcón en el momento en que su abuela hablaba, el olor de la sopa de un día de diciembre, el tacto del vestido azul de su madre, la conversación que tenían los criados en el establo, lo que sintió cuando vio a aquella niña en el baile. Su precisión es tanta que es imposible pensar que esos sean sus recuerdos y que la ficción no está allí, sazonando lo olvidado, dándole color a vivencias desvaídas, llenando los huecos que la memoria no puede reconstruir. Como dice Sergio Ramírez sobre su primer recuerdo

¿Cuánto hay de exacto en ese primer recuerdo?
¿Cuánta información posterior recibí después sobre ese recuerdo y la incorporé a mi propia visión de aquel momento? ¿Y cuánto de él ha ido perdiendo mi memoria con los años, mientras la imaginación va llenando las lagunas que deja la memoria? No hay fidelidad posible. La realidad se ha disuelto para siempre, y en sustitución suya, el recuerdo, insaciable, se alimenta de distintas maneras para sobrevivir. (Ramírez, 2004: 98)

A partir de Tolstoi y de cualquier otro libro de memorias, es posible pensar que lo autorreferencial es otra forma literaria ficcional, en la que, sobre la base de algunos datos fidedignos, se construyen mundos

enteros, ciudades imposibles, escenas nunca ocurridas. El pacto autobiográfico es tan relativo como el pacto ficcional. Cada vez que leemos sabemos que la verdad y la mentira coexisten, que los narradores siempre ficcionalizan, que darle «forma» a un texto es una tentación imposible de vencer, que en cada novela está algo del autor, y que en cada texto autobiográfico hay embellecimientos, dramas y ritmos que difícilmente han ocurrido. En suma, que todos los textos autorreferenciales son también autoficcionales. Y que todos los textos ficcionales, tienen algo de autobiográfico. Tanto así que las memorias de Goethe se llaman *Dichtung und Wahrheit*, o sea «ficción y realidad», o como se tradujeron al español, *Poesía y verdad*. Goethe sabía que el recuerdo no es fiel y que en su verdad se entremezclaba la *poiesis*. Pero al mismo tiempo no tengo dudas de que en su *Fausto*, a pesar de los antecedentes de Ur-Faust, Spies y Marlowe, hay mucho de los miedos, anhelos y deseos de Johann Wolfgang porque en su *poiesis* también se mezclaba la realidad. Como dice Fedosy Santaella: «Los recuerdos y la literatura son invenciones del olvido» (Santaella, 2010: 90).

La teoría de la autoficción, sin embargo, es bastante rígida. Serge Doubrovski la llama ficción «de acontecimientos y de hechos estrictamente reales»; Jacques Lecarme: «un relato en el que el autor, el narrador y el protagonista comparten la misma identidad nominal y donde se indica que el género literario es la novela»; Vincent Colonna: «Relato en el que el acento está puesto en la invención literaria de una personalidad o de una existencia, es decir una especie de ficcionalización de la sustancia misma de la experiencia vivida»; Gerard Genette lo llama término y forma contradictoria, ya que implica un «soy yo y no soy yo»; Albert Stone lo denomina *factual fiction*: «una novela de hechos reales donde la fusión entre lo verdadero e inventado es perfecta», y Manuel Alberca lo llama pacto ambiguo.¹ Obviamente, las teorías siempre se quedan cortas y no contemplan los muchas variantes en las que el autor relata hechos evidentemente autobiográficos y cambia el nombre del protagonista, u otros en los que el narrador/autor se refugia en un modoso «yo» innombrado. El gran Antonio Tabucchi considera que el término no es correcto, porque

¹ Todas las referencias, con la excepción de Genette (1990), en Alberca (1999 y 1996).

no toma en consideración el hecho de que autobiografía, autobiografía novelada y novela autobiográfica constituyen una suerte de palíndromo, de cuyo abrazo no puede escaparse; de forma distinta y complementaria llevan a cabo el mismo procedimiento: transformar la vida en literatura. Porque el propio hecho de relatar es literatura, y a esa ley no podemos sustraernos. (Tabucchi, 2003)

En suma, es posible pensar que en lo que denominamos autoficción pueden estar textos ficcionales que relatan historias sucedidas y también otras que se quieren hacer pasar por reales por juego narrativo, guiño, gusto del autor o porque no es posible sino ficcionalizar al escribir, según la *Ley Tabucchi*. La frontera entre la realidad y la ficción es difusa y engañosa, dice Sergio Ramírez (2004: 73).

* * *

Entre el 2009 y el 2010 en Venezuela se publicaron tres libros que podrían entrar en la categoría de la autoficción: *Sin partida de yacimiento* de Luis Barrera Linares, *Ciudades que ya no existen* de Fedosy Santaella y *Margarita Infanta* de Francisco Suniaga. Los tres comparten características, pero al mismo tiempo son muy distintos entre sí. Son un tipo de *Bildungsroman*, ya que en los tres casos los autores narran sus años de aprendizaje y formación. Aunque debido a su ambigua conformación pueden parecer libros de recuerdos, de cuentos, o novelas formadas por capítulos que parecen cuentos completos en sí mismos pero que también forman parte de un libro mayor orgánico.

En estas obras tres autores de distintas edades, vivencias y maneras literarias, relatan partes de su infancia (Suniaga y Barrera Linares) y de su juventud (Santaella y Barrera Linares) en lugares distintos y distantes (La Asunción, los Puertos de Altigracia, Puerto Cabello y Caracas). Lo otro que los diferencia es que los autores escriben sobre su vida usando las mismas temáticas que utilizan en sus libros no autorreferenciales. En Suniaga, el recuerdo se mezcla con el análisis sociológico y político; en Barrera Linares, el humor, los

juegos de palabras y el desparpajo son máscaras que ocultan o deforman realidades terribles; en Santaella, el erotismo, lo fantástico, la locura y la violencia irrumpen constantemente en la vida de un «niño rico de la UCAB», como el personaje se describe a sí mismo (Santaella, 2010: 91).

Lo que sí tienen en común es que se refieren al pasado, ese otro país como lo llama Alma Guillermoprieto (2011), en el que crecieron, se criaron, vivieron experiencias duras, tiernas y dolorosas. Tan es otro el país de los primeros años que el título *Ciudades que ya no existen*, de Fedosy Santaella, da ya una pista sobre esto, porque se refiere a Puerto Cabello y Caracas, que obviamente sí existen, pero no cómo eran en el recuerdo, en las que ya no se pueden hacer las cosas que aquel personaje hizo y vivió, pero sobre todo, que ya no pueden existir porque el que las habitó, ese personaje que a veces es un «yo», otras un José Luis Rimbó, otras J. L., otras Santana, es el que no existe más. Quien más cambió es el personaje (los personajes), no sólo las ciudades. *Ciudades que ya no existen* no sólo muestra la vida de este joven que se oculta bajo tantos nombres, sino cuenta mundos específicos, porque los lugares en los que suceden cosas son también personajes: desde el bosque ruso de sus antepasados en el que aparece un belizná; pasando por El Álamo, el prostíbulo cuasi donosiano en el que pasa tantas horas y hasta una novia tiene; el Club Ítalo que nos sirve para entender las clases sociales porteñas: no es lo mismo «ser de Rancho Grande, o ser de Cumboto, o ser de San Esteban o ser de La Belisa (...) en Cumboto hay dinero» (Santaella, 2010: 33); la Caracas de El Paraíso y Montalbán; las ciudades que también constituyen las universidades, la pequeña de la Católica, la grande de la Central; los lugares en los que vive, literalmente, aventuras: desde el bar del Hotel Uslar, al Café Rajatabla, o los apartamentos donde habita, o el centro de *Rehab*. En esos mundos sórdidos, complejos, violentos, coexisten compañeros de clase, fantasmas², amigos de tragos, duendes que roban llaves para sodomizarlas, novias malas, buenas, vampiras y sentimentales, personajes tan exagerados que pueden parecer inventados, hasta que uno se tropieza con una construcción tan demencial como alguien

² De uno de los cuentos puede extraerse una minificción completa en sí misma: «Una madrugada, llegando a su casa de regreso del Club, el italiano verá, en una calle imprecisa, a una mujer de cabellos muy largos, acompañada de una jauría de perros y de un par de caballos famélicos. El italiano pasará de largo. Entonces verá por el retrovisor y se encontrará con una calle vacía» (Santaella, 2010: 35).

llamado Techo de vinilo, que les puedo asegurar que existe porque diez años antes que a Fedosy, me aterrorizó a mí en la misma Escuela de Letras y en las mismas clases del mismo profesor. Sin embargo, si bien las historias de *Ciudades que ya no existen* son totalmente fedosianas, en las que lo fantástico, drogas, alcohol, erotismo brutal y violencia aparecen juntos o por separado, hay también un retrato de país ampliamente conocido y padecido: el hijo del sindicalista que vive de cobrar muertos (las pensiones de los trabajadores fallecidos que su papá le deposita en el banco para que viva cómodamente), la corrupción administrativa en los puertos o la citación para ser testigo del allanamiento a un centro de conspiración contra el gobierno, donde los policías le iban mostrando las pruebas: una carpeta que rezaba «Plan conspirador», una lista de cómplices en los que al nombre se agrega la descripción «Militar golpista», «Embajada gringa», o «Sindicato traidor», junto a otra carpeta que correctamente etiquetada, dice «Asesinato presidencial». Estos elementos, que a cualquier extranjero le darían la clave de la ficción, son justamente los que a nosotros nos dicen que no, que está tomado de la vida misma porque estamos hundidos en noticias donde el jefe de la policía, con la seriedad de Eliot Ness, nos muestra como pruebas iguales sinsentidos.

* * *

Otra aproximación es la de Francisco Suniaga en *Margarita Infanta*, libro que escribe porque «la modernidad poco a poco comenzaba a demoler el mundo margariteño en el que fuimos niños y felices» (2010: 16). En éste lo indiscutible es el mundo de ficción de los conversantes margariteños, las historias que narraban, las certezas que se tenían de que las mentiras evidentes eran verdad. Como dice su padre ante la forma brutal en que Aldemaro Romero les hace saber que uno de los orgullos nacionales (que el *Popule Meus* se interpreta los viernes santos en el Vaticano) no es cierto:

¿Cuál verdad? A Aldemaro no le costaba nada callar. En Venezuela donde hay tantas cosas para sentirse mal no tiene sentido destruir una historia que nos hacía sentir bien. Por eso, aunque Aldemaro haya dicho lo contrario, para mí la verdad seguirá siendo

que el Popule Meus lo tocan en Roma los viernes santos, en fin de cuentas ha sido demasiada la gente que se murió creyéndolo y ya nadie podrá cambiar eso. (Suniaga, 2010: 62)

La ficción, entonces, es mucho más importante que la verdad, es por eso que la niñez sigue siendo perdurable porque su ciudad no es La Asunción sino su infancia: «mi infancia (...) no se ha movido de lugar. Se quedó en la vieja casa frente al bulevar, en el barrio El Mamey, en mi escuela, en el cine de Félix o, tal vez, en la Plaza Bolívar, jugando con los amigos de entonces en los lugares de siempre» (Suniaga, 2010: 17), y de allí no se moverá por varias circunstancias, una que el recuerdo mantiene todo incólume, por tanto el cine de Félix Silva «sigue allí, inexpugnable en nuestra memoria» (Suniaga, 2010: 54) y en sus sueños, donde todo se mantiene idéntico a su «infancia llena de mitos y huérfana de televisión» (Suniaga, 2010: 53). En esos recuerdos, sueños y páginas siguen viviendo Cachón, a quien el sol en persona regala un convertible rojo volador con el que recorre el mundo, viviendo aventuras prodigiosas y viendo con sus propios ojos el momento preciso en el que Simón Bolívar y Cristóbal Colón «se dieron un abrazo en el muelle de Juangriego» (Suniaga, 2010: 35). Cachón «decía mentiras tan descomunales y tan hermosas que era intolerable pensar que no fueran verdades» (Suniaga, 2010: 35). Allí también estará siempre Pedro Leonet contando unas películas magníficas en las que sus oyentes son parte fundamental del reparto y viven eventos formidables. El narrador habla de este niño (aquí sí identificado como un «yo» apellidado Suniaga) como de un convencido de que hay un «afuera», es decir, la tierra firme (el continente, diría un inglés) en el que pasan cosas terribles, por ejemplo, los ladrones sólo pueden venir de tierra firme, y que era una suerte haber nacido en esa isla maravillosa, donde «la gente no era mala, no existían culebras cascabel ni los alacranes, no había paludismo y (...) tampoco «herones», como los de «afuera»» (Suniaga, 2010: 90). Pero en medio de todos estos eventos —en los que el verbo de los personajes de su infancia es el que conjura una vida totalmente distinta a la verdadera y aburrida de la isla, tan extraordinaria y tan hastiante a la vez que «la Margarita que todos ellos eran, languidece en los zaguanes de las viejas casas mientras mira pasar su propio cortejo» (Suniaga, 2010: 49)— aparece el especialista en política, que narra la historia de Lope de Aguirre y lo

vincula al populismo, o hace saber que Jovito Villalba era el «dios del credo político» (Suniaga, 2010: 46) de su padre, el sastre, o recibe una revelación divina al ver la primera rebelión contra la autoridad; su amigo Félix dice «No, no quiero», al cura que lo conmina a formar parte de la Juventud Católica.

* * *

También tiene aspectos diferentes el libro de Luis Barrera Linares, quien aún en la ficción es un teórico de la literatura; por eso, en *Sin partida de yacimiento* (que se llama así haciendo referencia a las clases sociales de los Puertos de Altagracia entre los que estaban vinculados a las compañías petroleras y los que no) usa su «Compuerta para este textamentario» para explicar las formas genéricas de lo que se dispone a acometer, a las que llama «autorrelatos, cuentos, crónicas o capítulos de una novela inconclusa, no importa» (Barrera, 2009: 7). Para el autor, que «ya no sé si soy personaje o relator» (p. 8), éste es un libro de «recuerdos inventados» en el que se propone «ajustar con la fábula mis omisiones y carencias. Se abre mi imaginación como una flor de mil pétalos que explota y vuelve añicos la realidad» (Barrera, 2009: 7). En esta «compuerta» teoriza sobre la escritura como forma de venganza: la visión que quedará de doña Elodia, Condesa de Medellín, es la áspera que muestra este «yo» sin nombre ni apellido más allá de Sobrino, pero «maragocho» como el propio Barrera Linares. La fealdad, formas vulgares y maltratos de Elodia van a permanecer porque el autor los pondrá en papel para así vengarse de los duros años que pasó con ella, igual que se desquita del consentido Pichirilo, de Bavísimo Berroterán «critiquito sin alma» (Barrera, 2009: 29), de la presumida hija de Chincho, o de la gaga Mafalda. Y es que desde que comienza en el colegio «aprendí lo importante que puede ser la escritura para vengarse sin sacar sangre a nadie» (Barrera, 2009: 71). Porque, dice Barrera,

Los escritores somos asesinos de la realidad, pero usualmente lo hacemos a través de la ficción. Es nuestra principal defensa contra la adversidad. Convertimos a los presuntos adversarios en

personajes y luego los despachamos en un par de páginas (...) Y la venganza puede venir por muchos caminos, no sólo el del asesinato ficticio. Podría ser la caricatura descriptiva, o la chanza humorística. Quizás la deformación física. Tal vez la exageración de las intimidaciones del sujeto o sujeta que merezca nuestra aversión. En mi caso particular debo confesar que las he practicado todas. Quienes por cualquier razón arremetieron contra mis estados de paz y de lucha, deambulan hoy por algunas de mis narraciones, cual almas en pena, cual demonios a la espera de perdón. (Barrera, 2009: 117)

Pero a pesar de su advertencia, no es este un libro amargo sino todo lo contrario. Si bien es verdad que el narrador vive una «vida tortuosa» (Barrera, 2009: 114), también dice que su primera infancia (pre-condesa) «es un verso feliz» (p. 27), y en estas páginas, los maltratos, humillaciones y golpes son narrados en un tono tan jocoso que una lectura poco atenta podría hacer pasar esa serie de desafortunados eventos por divertidas anécdotas de la vida rural o, ya en Caracas, como portero de un hotel de a ratos, lo que podría ser descrito con sordidez es livianamente mostrado como una comedia.

* * *

Si bien estos libros parten de la ficcionalización de la propia vida para desarrollar la narración de maneras muy distintas, al final todos concuerdan en un elemento fundamental de los *Bildungsroman*, el acontecimiento definidor, el punto de quiebre en el que la infancia o la juventud desaparecen para comenzar una nueva vida y que de cierta manera finaliza los tres libros. En el caso de Santaella, la vuelta a Puerto Cabello de Santana para ocuparse de la compañía de su padre, pesadilla innostrada en la que el personaje se siente extraño, ajeno y sólo puede ser rescatado gracias a las palabras definitorias de doña Trapito: «Es hora que te devuelvas a Caracas y que recompongas tu vida, hijo» (Santaella, 2010: 201); con lo que puede volver a una Caracas que ama tanto que a ese sentimiento le dedica un capítulo de su libro. En el de Barrera Linares son dos: el «golpe de suerte», como llama al puñetazo que le da a su carcelera y que lo

libera «de tal suplicio» (Barrera, 2009: 121) y luego el «milagro» que materializa el parlamentario provinciano y bonachón que le consigue una beca para ingresar en la universidad (Barrera, 2009: 163) y que le permite conocer algo más allá de los hoteles de paso de la Avenida Baralt, otra Caracas, la ciudad en la que ha decidido permanecer «con terremoto o sin él» (Barrera, 2009: 153). Y en el de Suniaga, a pesar de su absoluto amor por su isla, es un viaje a Caracas, la ciudad con la que refiere su futuro, que aún en la mala hora de agosto de 1967, es «amable y gentil» y en la que prueba por primera vez una hamburguesa, una pizza, un hojaldre, un *Green Spot*, un cigarrillo y escucha a los Beatles, y es con esas iniciaciones con las que «la infancia, así sin darme siquiera cuenta, había terminado» (Suniaga, 2010: 119).

En estos tres libros, los años iniciales son puestos en perspectiva. Como dice Pasolini sobre la muerte: «el lenguaje de nuestra vida (...) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y significados sin solución de continuidad» (Pasolini, 1969: 59). De igual manera que la muerte da sentido a la vida, la muerte de la infancia, el recordar los hechos, seleccionarlos y narrarlos, sirve para traducir y organizar esos años iniciales, que así adquieren sentido. Los tres muestran unos inicios que son ríos que, contrariamente a lo habitual, no van a dar al mar que es el morir, sino a una Caracas que es el vivir. Pero eso no es suficiente, como dice Augusto Monterroso, «Vivir es corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: sólo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos» (Monterroso, 1985: 101).

Éste, no hay ninguna duda, es un trío de buenos escritores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. En *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Alberca, M. (1999). En las fronteras de la autobiografía. En *Manuela Ledesma Pedraz, (coord.) II Seminario Literatura Autobiográfica*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Barrera Linares, L. (2009). *Sin partida de yacimiento. Crónicas de la memoria*. Caracas: bid & co. editor.

- Calderón, V. (2011). *Entrevista Alma Guillermoprieto. El pasado es otro país. Babelia, El País*. 12 de marzo. Madrid. En http://www.elpais.com/articulo/portada/Alma_Guillermoprieto/pasado/pais/elpepuculbab/20110312elpbabpor_16/Tes
- Genette, G. (1990). Fictional Narrative, Factual Narrative. En *Poetics Today*, 11:4. Winter.
- Monterroso, A. (1985). *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik.
- Ramírez, S. (2004). *El viejo arte de mentir*. México: Instituto Tecnológico de Monterrey / Fondo de Cultura Económica.
- Santaella, F. (2010). *Ciudades que ya no existen*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Suniaga, F. (2010). *Margarita Infanta*. Caracas: Mondadori.
- Tabucchi, A. (2003). Escribir, no escribir. En *Letras libres*. México, marzo 2003.