

# La autoficción testimonial: *Oblivion* de Edda Fabbri

ANNA FORNÉ

Universidad de Gotemburgo, Suecia -  
Real Academia de Lengua, Historia y Antigüedades

La denominación *autoficción testimonial* presenta un oxímoron de un grado incluso más contradictorio que el concepto genérico tan disputado de novela testimonial. Si bien muchas veces coincide la identidad nominal de autor, narrador y protagonista,<sup>1</sup> tal como establece el pacto narrativo incitado tanto por el género autobiográfico como por el testimonial, la autoficción en cambio instala un pacto de lectura ambiguo, más allá de estos primeros indicios reconfortantes. En las obras de autoficción el límite entre lo ficticio y lo factual se despliega de manera imprecisa, condición impensable en las modalidades narrativas que a efectos de producir un efecto de realidad respetan los principios de identidad y de referencialidad.

A partir de esta nómima paradójica el presente trabajo pretende proponer una lectura de la obra ganadora del premio testimonio otorgado por Casa de las Américas en 2007, *Oblivion* de la escritora uruguaya Edda Fabbri. Partiré de la hipótesis de que esta obra presenta un nuevo tipo de testimonio que a partir de una renovación de la postura enunciativa transgrede los alcances convencionales de la novela testimonial de la posdictadura uruguaya.

---

<sup>1</sup> En la definición fundacional de la autoficción propuesta por Jaques Lecarme (1994:227) sobresale precisamente la identidad nominal paralelamente con la indicación paratextual del pacto de lectura propuesto. Como bien señala Alberca (1999), es demasiado rigurosa en el sentido de no incluir los aspectos de la innovación formal o los matices de la recepción.

## La *autoficción testimonial*: una propuesta aproximativa

La cultura de la memoria a la deriva del posmodernismo se ve acompañada por el auge de una literatura cada vez más subjetivada e introspectiva, con su expresión máxima en la autoficción. En su fórmula más sencilla esta variante de la autobiografía consiste en una “ficción sobre sí” en la que el autor real engendra su doble ficcional. La definición inicial propuesta por Vincent Colonna se atiene a esta característica: “[...] une première définition: une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)” (1989:30).

A diferencia de la autobiografía en su forma canónica, así como del género testimonial, la autoficción no reivindica la veracidad si bien, y contradictoriamente, puede expresar pretensiones de autenticidad. En palabras de Susana Arroyo Redondo este subgénero es “una ficción basada en hechos reales en la que el autor no duda en involucrar hasta su nombre propio para proponer un pacto de lectura que imite los principios del pacto autobiográfico al mismo tiempo que los subvierte” (2009). Además, puntualiza la crítica, la autoficción se dispone como un acercamiento intelectual al fenómeno de la escritura en el sentido que no pretende representar directamente los recuerdos del autor real sino que plasma un relato sobre el escritor como representación literaria. Es decir, al instalar un discurso meta-literario trastorna las convenciones literarias propias del pacto de lectura referencial. Respecto a eso, Alicia Molero de la Iglesia enfatiza el grado de responsabilidad por parte del escritor como el factor distintivo entre, por un lado, la autobiografía tradicional y, por otro lado, la autoficción de carácter más bien inventivo que comprometido. Resalta como constitutivo de esta categoría de textos la calidad creativa de la inserción del autor en el texto (2006:2). Asimismo señala Laurent Jenny (2003) que la autoficción atenúa la relación referencial a la realidad más que acentuarla en el sentido de responder a una intención heurística.

Sería posible, por lo tanto, hablar por un lado de un distanciamiento con respecto a los marcadores referenciales constitutivos del relato documental y, por otro lado, de un movimiento inverso de acercamiento, de

índole creativa, a las dimensiones vedadas de la memoria. Estas tensiones entre lo imaginario y lo real se darían por medio de un proceso de ficcionalización del sujeto que narra su propia historia. Lo que se propone representar el autor de la autoficción (testimonial) ya no es lo dado, conocido, lo fijo –los recuerdos nítidos o los acontecimientos documentados– sino que emprende un viaje intelectual de búsqueda por medio del poder creativo de la palabra.

El cuerpo teórico en torno a la autoficción, desarrollado principalmente en Francia, pone esta manifestación literaria fronteriza en relación comparativa casi únicamente con el género autobiográfico con el fin de indagar sus características, fronteras y espacios. En este trabajo la idea es acercar el género testimonial “en quiebra”<sup>2</sup> con las estrategias literarias propias de esta modalidad subjetiva de narrar sobre la experiencia propia con una mirada distante. Mi propuesta es, por tanto, indagar la desestabilización del género testimonial canónico cuando, como lo pone Beatriz Sarlo, “la imaginación sale de visita” (2005:53) con el fin pensar el aspecto del trabajo de la memoria en relación con el género testimonial, que en su forma canónica no instala una representación de los procesos de memoria y de olvido. En cuanto a eso Beatriz Sarlo ha sugerido que es en particular la intensidad de la experiencia vivida la que el testimonio canónico no logra incorporar a causa de una falta de distanciamiento reflexivo y una carencia imaginativa a la hora de configurar narrativamente las memorias (2005: 53-54).

Asimismo Nelly Richard ha destacado en relación con la transición chilena la importancia de una *memoria reinterpretativa* para desentrañar el espesor simbólico de las diferentes narrativas sobre la memoria, más allá de los significados estáticos de la memoria oficial. Para Richard, esta memoria reinterpretativa se articula como un proceso dinámico que constantemente reelabora los sentidos del pasado al introducir las facetas recónditas de vivencia traumática en el seno de la lengua objetivada, generando nuevos lenguajes y superficies de inscripción que permiten configurar las memorias de la dictadura más allá del lenguaje referencial del testimonio judicial

---

<sup>2</sup> Cf. Forné 2008, 2009.

o el monumento institucional:

La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas. Y es esa laboriosidad de esta memoria insatisfecha, que no se da nunca por vencida, la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito fijo de significaciones inactivas (2001: 29-30).

En esta línea Miguel Dalmaroni destaca la importancia de la mezcla de géneros en la formación de sentidos nuevos e imprevistos, resultado de un proceso que desarticula el patrón testimonial e inscribe en el marco de estas narrativas las historias biográficas íntimas, sin llegar a reducir la significación colectiva del relato:<sup>3</sup>

[E]sa plasticidad que abre el género a una construcción no prevista de sentidos que puede deberse a varios factores, pero uno que resulta decisivo está en la intervención inevitable de las biografías privadas, de la esfera de la más recóndita intimidad, en un relato de extrema significación colectiva (2004: 119).

Según Dalmaroni, estas escrituras usan los mismos materiales que los testimonios y los discursos políticos pero en vez de presentar una versión coherente, reproductora de “los sentidos rituales de un discurso heredado” (2004:121), ofrecen a base de la voz narrativa subjetiva un discurso en

---

<sup>3</sup> El ejemplo de Dalmaroni es la compilación de sueños de una integrante de H.I.J.O.S publicada en 1996 con el título *Atravesando la noche. 79 sueños y testimonio acerca del genocidio*.

proceso, de significados inacabados e inestables, sin llegar a renunciar a la propia posición política e ideológica clara.

A propósito de esta categoría de relatos subjetivados de una fuerte impronta biográfica, Leonor Arfuch propone el concepto de *espacio biográfico* con el fin de poder pensar, relacionar e integrar las variadas formas y géneros de narrativas biográficas-vivenciales de la contemporaneidad, sin dejar de lado las particularidades de las narraciones específicas. Un factor constituyente de este campo conceptual es la negación de la identidad entre autor y narrador que tanto los teóricos del testimonio como de la autobiografía han sostenido como soporte de veracidad del discurso, sostenido a través de la invocación de un pacto de lectura referencial. Al contrario, afirma Arfuch, es esencial no perder de vista la relación entre el tiempo de la vivencia y el tiempo de escritura que son, en términos bajtinianos, dos momentos en la totalidad artística (2002: 52). Me parece que es en la brecha de estas dos temporalidades que se articulan las autoficciones testimoniales. La ruptura reflexiva desencadenada por el distanciamiento para con los significados fijos se abre hacia un proceso de rearticulación que produce nuevos significados y nuevas interpretaciones del pasado.

## *Oblivion*

A la hora de mirar la configuración narrativa de los sentidos del pasado en los relatos testimoniales uruguayos de la posdictadura, es en relación con los aspectos de la temporalidad, la inscripción de la sustancia vivencial íntima y la ambigüación de la voz narrativa donde es posible apreciar las diferencias entre las primeras expresiones de narrativa carcelaria y las más recientes.

*Oblivion* es un breve relato fragmentado, compuesto por una serie de imágenes de la vida en la cárcel de mujeres Punta Rieles que empiezan y terminan con el intento de pensar el final, esencial para poder iniciar la narración de la experiencia carcelaria.

El sujeto biográfico del relato abre y cierra su relato con las mismas palabras que en el acto de escritura clausura el proceso narrativo en el punto

crítico de la propia configuración narrativa de la memoria, el cruce del comienzo y el cierre: “Tengo que empezar por el final. Tengo que inventar algún final, aunque sea provisorio, para poder empezar” (15).<sup>4</sup>

Es la mirada de la narradora que intenta devolvernos instantáneas del tiempo pasado e inmóvil, del cual salen las presas el día de la liberación el 14 de marzo de 1985. De las muchachas que salen del espacio en el que han estado encerradas, la mirada es intacta si bien el cuerpo es otro:

Quiere decir que de verdad el embudo se había tragado el tiempo, y la muchacha, con sus ojos de antes, temblaba en una nueva foto. Otra vez de nuevo y de asombro, parada en su nueva piel (15).

La escritura, de función recuperadora, de las huellas de la memoria se realiza en *Oblivion* desde la otredad con el mismo yo, desde la extrañeza con la propia persona que invade a la narradora a la hora de mirar el pasado. Es esta ruptura reflexiva con el tiempo de la experiencia y la protagonista de éste que engendra un tiempo de escritura protagonizado por el proceso de intelección e intelectualización de las huellas del pasado. La postura narrativa es ambigua; al mismo tiempo que se describe un cambio de piel, una nueva identidad, los sentidos del pasado se perciben “con los ojos de antes” en forma de imágenes estáticas. Es esta dificultad de acceder a las huellas o residuos más profundos de la memoria, la que genera la rearticulación de tiempos y posturas narrativas.

En *Oblivion*, la brecha no parece instalarse entre el yo y el colectivo carcelario, característica que momentáneamente inscribe el relato en el patrón de la narración carcelaria canónica. En cambio, se forma una ruptura entre el yo del tiempo de la vivencia y el del tiempo de escritura, lo cual constantemente hace dudar a la narradora sobre la posibilidad de aprehender los significados del pasado. Desde las primeras páginas se instituye la identidad entre la voz narrativa del sujeto biográfico y la colectiva: la mu-

---

<sup>4</sup> Cf. Frase final: “Tengo que empezar por el final, tengo que inventar un final, aunque sea provisorio, para poder empezar” (2007: 101).

chacha contemplada y representada es todas: “No había remedio, éramos esa muchacha” (15). En este sentido, la configuración de la memoria en *Oblivion* se instala en el cruce entre los imperativos de la memoria colectiva y las precisiones de la narración autoreferencial, condicionada por la tensión del eje temporal entre el momento vivencial de la experiencia y su articulación posterior. Por otra parte, paralelamente se instaura la otredad con el propio yo, resultado de la brecha temporal.

En un intento de conciliar lo colectivo y lo personal, el pasado y el presente, la narración en *Oblivion* ancla en la materialidad de los recuerdos. Es a partir de la instantánea de la salida del espacio concreto de la cárcel de Punta de Rieles que brotan las imágenes (miradas intactas) que la voz narrativa plasma en búsqueda de una posible continuidad. La constancia buscada para interpelar al olvido parece estar en este relato testimonial, como en muchos otros, en el vínculo inalterable entre el individuo y el colectivo. Una y otra vez la mirada vuelve a la voz colectiva “ese nosotras” imprescindible para inscribir las memorias de la cárcel: “Aquel pasado, o la mayor parte de él, sólo puedo formularlo desde esa primera persona del plural” (17). Si bien los sentidos del pasado anclan en lo colectivo y lo dado, la distancia temporal para con los hechos a su vez abre la posibilidad de pensar la cárcel desde otras perspectivas: “No es que ahora sea necesario aclararlas, es que ahora podemos usar otros plurales y quizás necesitamos o yo necesito recostarme más en el singular, ahora que puedo” (17).

Aún así es un gesto casi imposible el apartarse del colectivo carcelario que en *Oblivion* se asocia a la vida diaria en la cárcel, con “lo cotidiano y lo extremo” (17), y no con la política o los sentimientos. A ese respecto, *Oblivion* resiste inscribirse en la gesta heroica de los relatos de las virtudes que recrean y resignifican las acciones de los héroes de la lucha armada. En *Oblivion*, las protagonistas pertenecen a la cotidianidad, manifiesta en sus nombres desprovistos de epítetos heroicos:

No fue una vida heroica, por lo menos no lo fue en el sentido de estar construida en torno a actos de heroísmo. Claro que los hubo. Pero no son éstos los que ahora necesito recordar, repito que no

fueron éstos, o no principalmente éstos, los que mantuvieron nuestra mirada intacta (18).

Nelly Richard asocia, entre otras cosas, las políticas de la memoria “anotativas” consistentes en la supresión de todo repertorio personal e íntimo con la invención de un discurso heroico sustituidor del proyecto utópico de los años setenta que en un gesto nostálgico consagra a las víctimas de la dictadura (2001: 38). El movimiento en *Oblivion* sin embargo parece ser el contrario, en el sentido que recupera las facetas cotidianas e íntimas, sin recurrir a una exaltación de los actos diarios de la vida carcelaria.<sup>5</sup> En palabras de Laura Scarano se trataría de una suerte de texto que se permite “hurgar en lo pequeño para cifrar algún tipo de intelección personal” (2007: 39). En *Oblivion* la rememoración ancla en los espacios y los objetos cotidianos de la vida carcelaria, que en función de puntos de encuentro conjugan lo personal y lo colectivo, el pasado y el presente. Así las memorias más íntimas se llegan a articular en relación con el cronotopo colectivo y cotidiano. Señala Scarano al respecto: “Cada «recuerdo-espacio» y «recuerdo-objeto», si bien pertenecieron a personas particulares, derivaron en significados codificados, perfectamente comprensibles en su cultura para los demás” (2007: 39).

Si bien la narradora de *Oblivion* afirma que debería captar la temporalidad vacía de los años de la cárcel, es a la materialidad de los recuerdos que vuelve una y otra vez. Tanto en el presente de la narración como en el pasado narrado, el vacío temporal se materializa en la mirada que refleja fragmentariamente la vida en la cárcel, desde los extremos del absurdo a los movimientos cotidianos. No es por casualidad que todos los fragmentos de *Oblivion* tengan títulos sustantivados que denotan el espacio delimitado de la cotidianeidad carcelaria: *El corredor*, *El trabajo*, *El cine*, *El recreo*, *La reja*, ya que es a partir de esta materialidad concreta del encierro que se plantean los problemas de la escritura de la memoria y del dolor. De hecho, la única

---

<sup>5</sup> Para el caso concreto de la gesta heroica de la posdictadura uruguaya ver, por ejemplo, Hebert Gatto, quien para esta categoría de relatos propone el concepto de “literatura de las virtudes” (2004: 370), o Vania Markanian que habla del “nuevo heroísmo” (2006: 182s.).



excepción en materia de títulos es el fragmento titulado *Escribir la historia* en el cual se formulan los problemas del alcance de las palabras al inscribir los recuerdos carcelarios, repetidos a lo largo de la narración como contrapunto de las imágenes concretas de la materialidad carcelaria. También en el presente de la escritura es la mirada que escoge las imágenes representables: “la mirada otra vez vaga y elige, selecciona” (38), una selección que según la narradora debe mantenerse distante de las interpelaciones, asignaciones o pedidos ajenos de contar la historia.

*Oblivion* es un relato de espacios y materialidades, del cual están ausentes las acciones, los movimientos, los acontecimientos. En la selección hecha, la narradora explica que evita el relato de los hechos porque en sus silencios es huidizo:

Quería decir que yo no podía hablar de los hechos. Pero no porque ellos vinieran acompañados de dolor, como a veces se piensa, sino porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder. El relato de los hechos está unido al recuerdo y sé que hay que desconfiar de los recuerdos (49).

En este sentido, el testimonio expresado en *Oblivion* abandona el núcleo mismo de lo que fue el género testimonial en sus inicios, un relato de hechos, y se convierte en una narración de des[h]echos, de huellas e indicios fragmentarios más allá de lo fáctico. “La memoria no es lo que pasó, son sus huellas” (49), enuncia la narradora, resistiendo las solicitudes contemporáneas de un relato de los hechos, al mismo momento que resisten escribirse los rastros de su propia memoria.

El relato autoficcional se formula como una conjugación de lo real y lo imaginario, lo verificable y lo inventado. Es esta característica limítrofe que nos permite hablar de autenticidad reinterpretativa, una calidad que emana del tiempo de escritura más que del tiempo de la vivencia. El autor de la autoficción testimonial parece engendrar su propio yo ficcional en una toma de distancia interpretativa y reflexiva con respecto a lo vivido. Los

huecos de la memoria se complementan en un movimiento creativo resultado de la labor heurística del sujeto de enunciación. A diferencia del relato autoficcional español y francés, el de la autoficción posdictatorial en el Cono Sur parece conjugar en mayor grado el anclaje colectivo e histórico y la responsabilidad social con la faceta de imaginación interpretativa, tal como señaló Dalmaroni con respecto a los relatos contenidos en *Atravesando la noche*. Si bien la narradora de *Oblivion* renuncia tanto la labor historiadora como la responsabilidad, el vínculo con el colectivo carcelario es innegable. Es la faceta metaliteraria y autoreferencial que acerca este relato a lo que desde una postura aproximativa podría llamarse autoficción testimonial. Como advierte Laurent Jenny (2003) en la autoficción disminuye la referencialidad a favor de la creatividad narrativa. En *Oblivion* el límite entre lo real y lo imaginario es indefinida hasta el punto de llegar a ser inexistente; las partes que se podrían señalar como ficcionalizadas o imaginarias son pocas o ningunas, a diferencia de otros relatos que podrían inscribirse en la misma serie, en las que se rellenan las lagunas de la memoria con fábulas restituidoras. Pienso en obras autobiográficas y/o autoficcionales como *W Ou Le Souvenir D'enfance* de Georges Perec o *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof. En cambio, el acercamiento reflexivo en *Oblivion* se formula como un viaje a la inmaterialidad de las huellas de la memoria a través del registro de los espacios, objetos y personas del pasado. Estas visitas o vistas del pasado sin embargo no se hacen desde la posición próxima e inmediata del relato referencial. Por el contrario, se realizan desde una posición distante que en cada momento se refugia en la intimidad corporal en la que residen los residuos más protegidos; el lugar de la escritura de la memoria y del olvido en *Oblivion* es el cuerpo, porque es el lugar del dolor y del miedo. La corporalidad del recuerdo pasa por la materialidad de la naturaleza muerta de las imágenes de la cárcel hasta llegar a las facetas más recónditas solamente perceptibles desde la distancia.

## Palabras finales

*Oblivion* es un testimonio en quiebra en el sentido de desplegarse como una representación indirecta de los recuerdos de la autora real en la que la

escritura y la escritora misma forman parte de la narración. Por medio de la materialidad de las memorias de la cárcel, este relato se acerca a los recuerdos en principio inescribibles: “La memoria no es lo que pasó, son sus huellas. Y las huellas no están hechas de palabras, casi nunca de palabras” (74). Es esta ruptura reflexiva, generadora de un distanciamiento de los significados estables, que permite rearticular el relato de los hechos de la narrativa posdictatorial uruguaya y proponer nuevos acercamientos narrativos a la historia reciente.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2005, 2006): “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos de Cilha*, 7/8.
- (1999): “En las fronteras de la autobiografía”. *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Manuela Ledesma Pedraz (ed.) Jaén: Universidad de Jaén.
- Arfuch, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Arroyo Redondo, Susana. La autoficción. [www.autoficcion.es/index](http://www.autoficcion.es/index). Página consultada 31/8/2009.
- Colonna, Vincent (1989): *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Mémoire de doctorat: EHESS.
- Dalmaroni, Miguel (2004): *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL editores.
- Fabbri, Edda (2007): *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- Forné, Anna (2009): “El testimonio en quiebra: Repertorios narrativos y lógicas discursivas en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Actas de las V Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*. Rosario, octubre 2008. (Cd).
- (2008): “El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Hipertexto* 8.
- Gatto, Hebert (2004): *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Montevideo: Taurus.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jenny, Laurent (2003): *L'autofiction. Méthodes et problèmes*. Ginebra: Dpto de francés moderno. <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/>. Consultada 28/08/2009.
- Lecarme, Jacques (1992): “L'autofiction: un mauvais genre?”, en *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, N°6.
- Markanian, Vania (2006): *Idos y recién llegados. La izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos, 1967-1984*. México: Uribe y Ferrari Editores.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2006): “Figuras y significados de la autonovela-ción”. *Espéculo*, [www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html). Página consultada 11/09/2009.

- Richard, Nelly (2001): *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scarano, Laura (2007): *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.