

La máscara de la prestidigitación literaria de Laura Restrepo en **Demasiados héroes (2009)**

¿una autoficción que construye un álgido
ego de la autora?



Ana María Arce

La máscara de la prestidigitación literaria de Laura Restrepo en *Demasiados héroes* (2009):
¿una autoficción que construye un álter ego de la autora?

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Literatura

Ana María Arce Areiza

Código: 201830859

Dirigido por el profesor Ronald García Gallego

Mg. en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

Licenciatura en Literatura

Sede: Cali

Septiembre de 2023

Dedicatoria

A mi padre, porque uno siempre tiene derecho a pensar que su padre es un héroe.

A mi madre, porque una madre siempre tendrá secretos para proteger a sus hijos.

Al creador de la existencia, Dios.

A Jhon, mi pilar.

Agradecimientos

Quisiera expresar un profundo agradecimiento a Ronald García por ser el tutor de esta investigación y contribuir con su experiencia significativa para concluirlo. Gratitud por brindarme el apoyo necesario para demostrar una hipótesis de lectura impredecible.

Agradezco a mi madre, porque su vida la ha dedicado a demostrarme que los sueños son aquellos que se cumplen, si permanecen en nuestro interior. Gracias infinitas por su apoyo y dedicación. Gracias a ella he vivido la literatura y ahora puedo expresarla en esta monografía. Gracias a quienes permanecen por fuera del escenario: mi abuela, tía, prima y familiares.

Infinita gratitud con mis amigos que han estado en los momentos agobiantes y alegres de este trabajo, por brindarme perspectivas que permitieron afianzar mis conocimientos y cambiar cada rumbo de la investigación.

Por último, quisiera agradecer a los cuatro hombres de mi vida: a Francisco, quien desde el cielo sé que me dio el impulso de continuar; a Diego, por sus ocurrencias, sin las cuales no hubiese pasado cada página de esta novela; a Juan que ha estado en el camino de aliento y, de nuevo, a Jhon, por ser mi fuente de amor e inspiración.

Resumen

Esta monografía crítica tiene como objetivo reconocer los rasgos autoficcionales de *Demasiados héroes* de Laura Restrepo con el fin de demostrar que la autora construye en su novela un álter ego como mecanismo autoficcional. Para esto se considerarán algunas perspectivas teóricas sobre la autoficción como tipología narrativa de la autobiografía, según los conceptos de biografema, testimonio, memoria, posmemoria e identidad narrativa. Con estas nociones es posible cuestionar la coincidencia nominal como única forma de construcción del “yo” en la ficción, puesto que se revisita al álter ego, como una ficcionalización del “yo”. De igual modo, al comprender la complejidad del contexto dictatorial que vivió la autora, se resalta la inquietud por ocultar un “verdadero” nombre, para evitar ser censurada o perseguida de manera política. Por lo tanto, se remite a la noción de pacto lúdico desde el cual, se habilita la lectura de la autonovela para la creación de una identidad narrativa velada entre: Laura/Lorenza/Alonsa/Aurelia.

Palabras claves: *biografema, identidades narrativas, álter ego, Laura Restrepo, autoficción, posmemoria, testimonio, pacto lúdico.*

Tabla de Contenido

Introducción.....	7
Capítulo 1. ¿Es posible hablar de un discurso autoficcional en la obra de Laura Restrepo? .	21
Perspectivas actuales sobre la autoficción	21
La distinción entre <i>álter ego</i> y sujeto nominal.....	28
Relación entre dictadura, censura, memoria y posmemoria: el testimonio velado.....	34
Capítulo 2: Hacia una perspectiva crítica de la autoficción	45
Del álter ego a la autoficción	45
La construcción de una identidad (no) velada	53
Memoria y Testimonio como Mecanismos Autoficcionales	62
Capítulo 3: De la recepción de la obra <i>Demasiados héroes</i> al contexto autoficcional	68
Perspectivas críticas sobre la obra y cómo se ubica dentro del análisis	68
Marcas textuales: auto/bio/graphé: hacia una búsqueda del biografema en <i>Demasiados héroes</i>	75
¿Es posible hablar de autoficción sin una coincidencia nominal?.....	85
Conclusiones	91
Referencias bibliográficas.....	97

Introducción

La evocación de la vida propia no puede ser sino una construcción de la realidad tal como la percibe uno, tributaria del lenguaje y de los recuerdos que uno tiene a su disposición.

Nicolas Licata

Cuando un autor se narra en lo que parece ser una ficción, sin darse cuenta o siendo consciente, crea una doble perspectiva en cuánto hablamos de realidad fáctica. Diversos son los ejemplos de los autores que narran su en lo que aparentan ser novelas¹: Ernesto Sábato, Javier Cercas, Mario Vargas Llosa, entre otros que se esconden detrás de seudónimos² o anagramas. Es así como en la inmediatez por clasificar a estas obras híbridas, ambiguas y titubeantes entre la realidad y la ficción, se concibe a la autoficción como una tipología textual capaz de soportar todas las traslaciones que podrían aparecer sobre las identidades de autores en una narración ficticia: cuento, novela, poesía o teatro. Asimismo, la propuesta teórica del pacto autobiográfico por Phillipe Lejeune y la propuesta de pacto ambiguo por Manuel Alberca, tienen como estructura una correlación con el sujeto nominal, que impide determinar que una obra pertenezca a estos géneros sin apelar a una coincidencia nominal, tal como lo indica la clasificación adjunta; el pacto autobiográfico, coincide con un narrador y la relación con su vida, mientras que, el pacto ambiguo coincide con un narrador y pone en un juego ficcional algunos aspectos de su vida. Según esta clasificación, si una obra no tiene una coincidencia nominal, como primer aspecto, su clasificación es ficcional,

¹ Según los trabajos realizados por autores como Ronald Garcia en *La vida como obra de arte en la autoficción de Ernesto Sábato* (2015); Jierong Zhu en *La autoficción. Una investigación teórica y un ejemplo en las narraciones de Javier Cercas* (2020), y Amador Lausmeg en *La autfiguración en la obra de Mario Vargas Llosa: novela autobiográfica, autobiografía y autoficción* (2021).

² Entendido el seudónimo como la implementación de un nombre que oculta el verdadero nombre de un autor, pero que se instaura dentro de las creaciones o construcciones del “yo”, por lo cual, la noción de seudónimo en esta investigación será usada como una licencia para construirse dentro de una obra, de manera que, el seudónimo creado por Laura Restrepo en su militancia, es acuñado como la construcción de su álter ego en la novela, entendiéndose como máscaras del yo en la autoficción.

sin prever otros aspectos como intencionalidad, juegos de metaliteratura, entre otros, de este modo se deja por fuera que la construcción literaria pueda ser diversa, magnánima y etérea, en el sentido de diversa índoles en el carácter creativo de una obra. Por ende, la recreación de una vida en literatura —al menos en lo que esta investigación propone— está muy lejos aún de ser definida.

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO			PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo			Novelas, cuentos
1. A=N=P (Identidad) 2. Factualidad Veracidad (-invención)	1. A=N=P / A≠ N—A ≠ P 2. Ficción/Factualidad			1. A≠N —A≠P (No identidad) 2. Ficción Verosimilitud (+ invención)
	Novela autobiográfica (+ próximo a la autobiografía)	Autoficción (equidistancia de ambos pactos)	Autobiografía ficticia (+ próximo a la novela)	
	1. principio de identidad A≠N // A ≠P Identidad nominal ficticia o anonimato A=P // N≠P	Principio de identidad A=N=P Identidad nominal expresa	1. Principio de identidad A≠N // A≠P Identificación nominal ficticia: A=N// A=editor	
	2. Propuesta de lectura Ficción/Factualidad Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. Propuesta de lectura Ficción/Factualidad Autobiografismo transparente	2. Propuesta de lectura Ficción/Factualidad Autobiografismo Simulado	

A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; - menos; +más; = idéntico; ≠ no idéntico; / y-o [4]

Clasificación de los pactos novelescos

Por lo cual, se indaga en el concepto de autoficción como mecanismo testimonial³ en *Demasiados héroes* (2009) de Laura Restrepo para reconstruir la imagen de una madre

³ La noción de testimonio que se usará a lo largo del trabajo de investigación debe ser considerado parte de los trabajos de identidad narrativa y/o construcción del “yo” en la ficción. Por lo cual, dista de la forma usada del género testimonial. No obstante, se hace necesario revisar la teoría del género testimonial para indicar porque la novela dista de proponerse como un elemento posmemorial, como se la ha clasificado en los estudios a priori de esta investigación. A su vez, se entiende testimonio como una forma de expresar la vivencia, experiencia y/o sentido dentro de un contexto, en este caso la dictadura argentina.

que lucha por recuperar a su hijo, mientras deconstruye la concepción del heroísmo/ausencia del padre en el contexto histórico de la dictadura argentina. Es importante resaltar la concepción de hibridación genérica, que permite integrar ambos estudios sobre autobiografía y testimonio, puesto que ambos siguen líneas teóricas propias. Restrepo utiliza datos autobiográficos —construcción de memoria— rastreables en su novela, de esta manera es posible identificar las marcas textuales que permiten establecer la reconstrucción de una identidad narrativa velada —álter ego⁴— como desdoblamiento de la autora en su obra.

Demasiados héroes de Laura Restrepo es una novela que carece de la coincidencia nominal entre autor/narrador/personaje por lo cual, su lectura crítica no ha sido hasta ahora desde una perspectiva autobiográfica o autoficcional. Es decir, la “ausencia” de un “yo” tácito impide relacionar a la autora con los hechos descritos de manera directa⁵. Si bien el testimonio tiene dos conceptualizaciones: la primera, desde la teoría testimonial y la

⁴ Entendido el álter ego como una construcción de un “yo”, como desdoblamiento del autor en una obra. El término acuñado en el S.XX por la psicología es trasladado a los estudios literarios desde la percepción que tiene una persona de sí misma a la hora de describirse, narrarse o identificarse. No obstante, la construcción terminológica es acogida desde las conceptualizaciones de Ricoeur en *Sí mismo como otro* (1996), desde la ipseidad y mismidad, al igual que se tienen los paralelismos del “doble” o de *doppelgänger*, que en este caso no se piensa como un ser malvado, sino como una identidad dual de una persona concebida como otro de sí, puede construirse a partir de anagramas o seudónimos que permitan ocultar la construcción inicial, se diferencia del heterónimo porque es una construcción plenamente ficcional, en la que no hay desdoblamiento identitario sino una construcción identitaria ficcional diferente a la del autor que lo crea, como en el caso de los heterónimos creados por Fernando Pessoa.

⁵ En el caso de la dictadura argentina, es de reconocer que el proceso político vivenciado impedía una voz personal o podía ser contraproducente dado los procesos de censura y persecución política. Según el texto *Memoria y autobiografía* de Leonor Arfuch, menciona que “La singularidad del trabajo de la memoria en torno del pasado reciente argentina hizo del testimonio un género privilegiado, al que se sumaron luego todo tipo de narrativas —verbales, audiovisuales, autobiográficas, auto/ficcionales-, que, unidas a la crónica periodística, el debate y la investigación académica, configuran un campo prácticamente inabarcable” (p. 148), así como en su ensayo *Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura*, remite a que “La elección de la ficción, o mejor, de ese género intermedio que es la novela autobiográfica o autoficcional no es azarosa: era quizá la única manera de abordar esa materia sensible” (p.822), puesto que, dadas las investigaciones sobre la memoria de este pasado, no era un tema que pudiera ser soportado bajo el umbral de uno o varios nombres, por lo cual, la mayoría quedaron en iniciales, nombres fantasmas e invenciones que permitieran exhumar todo el pasado macabro vivido.

segunda, desde la ficción, es necesario aclarar que en este trabajo se hará un uso de la noción del testimonio ficcional, desde las perspectivas de Leonor Arfuch, para representar una realidad o realidades que construyen a un ser en el relato, que no pueden defenderse por sí solas, sino a través de su contexto social⁶. No obstante, en un apartado se hablará del valor histórico del testimonio desde la teoría propia del género, dado que es importante este sentido del concepto para desarrollar la noción de testimonio velado⁷ que desarrolla la presente investigación.

Por lo tanto, la configuración del “yo” en la obra tiene la intencionalidad de coincidir en algunos aspectos de la identidad, lo que vendría a configurar el álgter ego, pero la prevalece la conciencia por ficcionalizar su vida en la novela, y así se aleja de los presupuestos del pacto autobiográfico propuestos por Lejeune, o por Doubrovsky —con *Fils*—, o la propuesta de Alberca con el pacto ambiguo.

Por ende, la investigación tuvo como eje central el siguiente interrogante: ¿qué marcas textuales se reconocen como rasgos autoficcionales⁸ en la obra *Demasiados héroes* (2009) de Laura Restrepo y cómo podemos diferenciarlas de una identidad narrativa

⁶ Considero también apropiado afirmar que esta noción está determinada desde la comprensión del texto *Testimonio ficcional, factual y falsificado* de Helmut Galle de la Universidad de Sao Paulo, cuando afirma que como son la realidad vivida por el autor que es idéntico al protagonista, y por tanto sus contenidos parecen de telenovela, pero pertenecen a la historia. ya que son frutas experiencia, los testimonios sólo pueden ser escritos por personas que hayan tenido la experiencia de vivir en este pasado, porque para tener recuerdos de este pasado, la persona debe haber vivido en este contexto. si la persona no vivió esta experiencia, lo que expresa es algo más que un informe. (Galle, 2005, p. 399).

⁷ Entendiéndose por velo, un escondite o disfraz, el testimonio velado juega a estar entre dicho por alguien que podría estar oculto detrás de un seudónimo, anagrama o álgter ego.

⁸ Dada la imposibilidad de entrada que tiene la novela de Restrepo, por carecer de sujeto nominal, se hace notoria la no-categoría dentro de lo autoficcional, se denominan los rasgos autoficcionales, las coincidencias que imperan dentro de la obra con las características que presenta la autoficción: coincidencia de escenarios, realidades, nombres, entre otros. Asimismo, con obras similares de otros autores, quienes han intentado esconder sus identidades detrás de seudónimos, anagramas, o marcas ficcionales que intentan pasar desapercibidas de su persona.

autobiográfica⁹ para construir un testimonio velado? A partir de lo anterior, surgieron otras preguntas: ¿cómo podríamos demostrar que la presencia de un “áster ego” crea la posibilidad de autoficción en la obra? Y, adicional a ello, ¿por qué la identidad narrativa velada se vuelve una cuestión de investigación? Es decir que, en el desarrollo de estas preguntas problematizadoras en la investigación, se reconocen marcas textuales como referencias extratextuales¹⁰ que permiten ver la trasgresión entre una ficción y una vida puesta en la ficción. Asimismo, ubicar dentro de la obra los aspectos biográficos que son asociados a una construcción del áster ego de la autora e implicar, el uso de esa identidad narrativa velada.¹¹

Dentro de las respuestas posibles a estos interrogantes, surge el análisis sobre el mundo narrativo de Restrepo, contextualizado en el imaginario político de Colombia. No obstante, *Demasiados héroes* (2009) se ubica en la dictadura argentina, lo que crea una ruptura temática y narrativa, puesto que el estilo abarca la hibridación entre autobiografía y ficción. A pesar de no estar configurada desde la coincidencia nominal, sus marcas textuales se construyen desde una visión testimonial velada¹², es decir, la presencia del áster

⁹ Según la perspectiva de Ricoeur en *Si mismo como otro* (1996), la identidad narrativa es entendida como la configuración de un “yo” dentro de un relato de ficción, puesto que se está intentando desligar la persona de su ser en una historia que es, como a la vez no es, puesto que no sólo se está pensando en la construcción del “yo”, sino de un “yo” fáctico, comprobable y real que se narra y al hacerlo, dice ser la misma versión que está narrando. Se crea un pacto de verdad, que Lejeune define como pacto autobiográfico.

¹⁰ Entendida la marca textual como un rastreo posible dentro del relato, cualquier nombre, fecha, secuencia o acción que se repita de forma prolongada o posea una relación con información por fuera del texto, es decir, lo que está al margen: entrevistas, noticias, vídeos, entre otros.

¹¹ Teniendo en cuenta que la identidad narrativa autobiográfica consta del elemento de verosimilitud y coincidencia nominal, la identidad narrativa velada haría uso de una coincidencia en elementos biográficos, pero que carece de un nombre real que sea mimetizado con el autor y requiere del descubrimiento por parte del lector, como un pacto de lectura lúdico, por parte del autor, en querer ser descubierto.

¹² Como se ha mencionado con anterioridad, el testimonio tiene dentro de la teoría testimonial un valor histórico innegable, pero cuando el testimonio aparece en un relato de ficción, la duda carcome, ¿qué es verdad de lo dicho? Al contraponerse la idea de verdad/mentira, realidad/ficción, se abre una disyuntiva frente al mismo. ¿Puede ser considerado testimonio algo de lo cual se duda? Ahora bien, un testimonio velado, tiende a otra interrogante, ¿puedo confiar en un testimonio que aparentemente es anónimo? Pues bien, el testimonio tiene una marca imperante, y es la intencionalidad del mismo, según Sarlo en *Tiempo pasado* (2005), nadie puede negar que algo sucedió de tal forma u otra, porque es una experiencia y ese sentido no

ego como construcción distinta de su identidad nominal. Por lo cual, su estudio cobra relevancia para ver las distintas formas de configuración del “yo” dentro de la ficción, mientras se analizan las fisuras de la teoría autoficcional en el arraigo de que sólo se puede aceptar, siempre y cuando existe una coincidencia del sujeto nominal.

Con referencia a lo anterior, la hipótesis de este trabajo es concebida bajo los siguientes términos: Laura Restrepo ficcionaliza sus experiencias como periodista y testigo, al jugar con la inicial de su nombre (L)aura con la narradora-personaje de su obra (L)orenza, de este mismo modo, es posible rastrear datos autobiográficos como: la relación de padre-madre con su hijo, la presencia como militante en la dictadura y el “episodio oscuro”. Estas características forjan la concepción de identidad narrativa velada, una máscara que se impone Restrepo para construir su presunto áter ego, que le permite desdibujarse en su ficción para ser a la vez, y no ser. Puesto que, prevalece su protección ante la persecución política. En consecuencia, la presencia del áter ego como construcción del “yo” responde al pacto lúdico, entendido por Schlikers en *La auto(r)ficción perturbadora* (2021), como un pacto de juego, donde el autor compromete al lector a buscar una verdad intangible, mientras cae sobre trampas literarias o que desposeen valor real dentro de la obra. Se trata pues, de un juego de máscaras y desprestigios frente a un autor que dice ser narrador/personaje, y a la vez, no lo es (p. 80). Así mismo, el concepto de áter ego es revisitado como una posibilidad literaria de recrearse así mismo, similar al *doppelgänger* o doble del autor. Lo que permite visualizar a la autoficción como un espacio de diversidades narrativas, desde las nuevas perspectivas teóricas.

puede negarse sin importar el contexto, sujeto o recurso literario usado para contarlo (p. 51). Por lo cual, el velo de un testimonio, -en este caso anagrama creado por Restrepo en su novela- no le quita verosimilitud, comprobada con las marcas extratextuales, que como ya he recalcado, tienden hacia sus declaraciones por fuera de la obra.

Sobre los capítulos

En el primer capítulo se aborda la conceptualización general del “álter ego” y “sujeto nominal”, basada en las acepciones que permiten desarrollarlo desde la construcción de la identidad narrativa creada en una obra con rasgos autoficcionales, tales como los aspectos que permiten la identificación de los mismos y desglosar la problemática sobre la diferencia o similitud entre un concepto y otro, para este capítulo es utilizada la concepción de pacto autobiográfico de Lejeune, pacto ambiguo de Alberca, Diaconu, las nuevas concepción del auto(r)ficción y pacto lúdico de Sabine Schlikers, los cambios de la autobiografía a la autoficción de Sánchez Zapatero, los conceptos de ipseidad y mismidad de Ricoeur, las nociones de la escritura íntima de Demetrio, el espacio autobiográfico de Arfuch, y la importante noción de posmemoria por Beatriz Sarlo, porque es desde aquí que ha sido analizada la obra y no desde las nociones que propone esta investigación.

El segundo capítulo de la investigación, desarrolla el motivo del “álter ego” presente en la obra desde el cual se dialoga sobre una posibilidad de autoficción y como ésta forma parte de la identidad velada que la autora plantea, pues sin ella la novela no tendría el sentido de confesión íntima con el lector. Del mismo modo, invita a la lectura de la novela desde una mirada intimista, lo cual, la había alejado de estudios más desarrollados por los críticos. De esta manera, se resolvió que el álter ego funciona como una identidad narrativa autofigurativa dentro de la obra de Restrepo. Por último, este capítulo se basa en las nociones de autor tanto de Barthes y Foucault como de Ricoeur para contraponer las teorías que han construido a la autoficción.

El último capítulo está dedicado a una breve contextualización de la obra de la autora, junto con las posibles limitaciones que ha figurado en la trayectoria de las

investigaciones pasadas. Luego, se desglosan las marcas textuales que se identificaron como fugas intersticiales dentro de la obra, percibiendo el álgter ego de Laura Restrepo en su personaje Lorenza/Aurelia. Es decir, es posible justificarlo dado los datos autobiográficos presentes y confesados por la misma autora en entrevistas como hiper(pre)textos utilizados para la reconstrucción de su testimonio velado en la dictadura argentina, algunos de los referentes teóricos desglosados desde el primer capítulo seguirán haciendo parte del análisis en este capítulo como en el último, con la ampliación del concepto es el de biografema desarrollado por Barthes y las perspectivas del periodismo literario instigadas por distintas investigaciones en la obra de Restrepo, las cuales permiten dar una visión amplía sobre su trayectoria y en qué lugar se instaura la obra analizada.

Marco teórico

Para el marco teórico consideré dos antecedentes elementales: por un lado, las teorías de la autobiografía, desde el pacto autobiográfico propuesto por Philippe Lejeune (1990), los postulados de Leonor Arfuch (2002) y Beatriz Sarlo (2005) sobre memoria-posmemoria y testimonio; así como la construcción de una identidad narrativa propuesta por Paul Ricoeur (1996). Por otro lado, se apela al neologismo autoficción utilizado por Serge Doubrovsky (1977), al indagar sobre la ficcionalización del “yo”, y la noción del pacto ambiguo formulada por Manuel Alberca (2007) cuando intentó delimitar las relaciones entre lo factual y lo ficcional a partir de la coincidencia nominal. Se reconocen para comprender el desarrollo estructural en el que prevalece una configuración del “yo” desde la homonimia entre autor, narrador y personaje.

No obstante, para este trabajo de investigación se desliga a la autoficción como un género subyacente a la autobiografía y se propone desde las nuevas miradas realizadas por Sabine Schlickers (2021), Javier Alarcón (2014) y Diana Diaconu (2017), en quienes

prevalece una intención por desfigurar al “yo” en la ficcionalización, sin buscar la autorrepresentación homónima o que aparenta prescindir de sujeto nominal. Es decir, obras en las cuales la construcción y próxima ficcionalización del “yo” se realiza desde otras estrategias discursivas, como lo puede ser el álter ego. Por ello, creo más pertinente hablar de un pacto lúdico. Puesto que, lo precede la disyunción entre autor/narrador/personaje, desde las nuevas miradas de la autoficción, esta regla de coincidencial nominal, se anula. Con base en las investigaciones, podría correlacionarse con el llamado pacto fantasmático de Lejeune, como forma indirecta del pacto autobiográfico. No obstante, no es posible considerarlo dentro de la lectura de Restrepo; si bien no hay determinación del sujeto nominal, por las marcas textuales y extratextuales identificadas, Restrepo hace consciente un juego con el lector que no cumple con las características propuestas por Lejeune sobre un fantasma inconsciente que remita a una revelación indiscreta. No es desde la sorpresa genuina, sino, desde el juego previsto.

Otro concepto que revisita la concepción de identidad narrativa es el biografema¹³, propuesto por Roland Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* (1971), con referencia a revivir al autor, después de su muerte en la obra, puesto que Barthes menciona que el autor entendido como elemento por fuera del texto, muere dentro de él y lo único que sobrevive es una idea de lo que él fue en su texto. En otras palabras, Foucault de acuerdo a su conferencia, *¿Qué es un autor?* (1969), analiza la función lingüística sobre el autor dentro de una obra, menciona que hablar del autor como un sujeto sintagmal es vacío, estudiarlo como un

¹³ Según el concepto de Roland Barthes de su libro *Sade, Fourier, Loyola* (1971), el cual habla de una huella del autor dentro de su texto, en contraposición con el concepto de autor, que desaparece. Mientras el biografema continúa en el tiempo y espacio, no sólo de la obra, sino de la percepción de vida, puesto que brinda el lugar importante al lector que, inmiscuido en el relato, revive a ese “muerto”. Es así como el biografema conforma parte importante de la concepción teórica para esta investigación, pues el proceso de transgresión entre la literatura y la vida, requiere de una transformación para ser escrita, editada y publicada.

pronombre único en su construcción, no tendría sentido, pues carece de fondo que permita una identificación del sujeto que está detrás de ese elemento sintagmal. Es decir, la escritura de un sujeto reclama la presencia del mismo para darle creación en una obra, de modo,

...que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra «obra» y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor. (p. 10)

De esta manera, el concepto de biografema es entendido como una huella o rastro que permanece perenne en el tiempo narrativo, es decir, no desaparece entre las líneas como un personaje construido. Es así, como el biografema de Restrepo es la construcción de un álter ego dentro de su novela, lo que permite ubicar los detalles como parte de esa construcción, ¿cómo un autor/a podría narrar su vida sin extinguirla en el texto? Dado lo efímero de la narrativa, la continuidad de la vida del autor, se relega a una ficción que pueda revivir lo que parece muerto, pues si bien el tiempo es perecedero, la literatura es infinita e inabarcable.

Estado de la cuestión¹⁴: ¿La obra menor según la crítica literaria?

A partir de una investigación minuciosa, entre bases de datos, libros y artículos de la web, puedo concluir que *Demasiados héroes* (2009) ha sido poco o casi nada estudiada por la crítica literaria, en comparación con otras obras reconocidas de la autora como *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999),

¹⁴ Al realizar la investigación sobre la crítica realizada para la obra de *Demasiados héroes* se ha basado en aspectos estilísticos, contextuales y recepción, por ende, este análisis se tendrá en cuenta en el capítulo 3 de esta investigación. Asimismo, el estado de la cuestión describe la investigación sobre el mundo narrativo de Laura Restrepo para ubicar el análisis de esta investigación como una disyuntiva entre *Demasiados héroes* y las demás obras de Laura Restrepo.

Historia de un entusiasmo (1999), *La multitud errante* (2001), *Delirio* (2004), *Hot sur* (2012); entre otras más recientes como *Pecado* (2016), *Los divinos* (2017) y *Canción de antiguos amantes* (2022). Es así, como *Demasiados héroes*, carece de un repertorio investigativo que logre dar cuenta de su intencionalidad y comunique de manera correcta, una crítica sobre la obra. Puesto que, ha sido relegada a una obra menor o de menos calidad literaria en comparación con otras obras de Restrepo. Asimismo, es de reconocer que la obra se instaura en un contexto por fuera de Colombia, lo que remarca también una temática disruptiva en la trayectoria de la autora.

Por una parte, Laura Restrepo logra construir su narrativa al metamorfosear la ficción con su profesión de periodista e investigadora, como su representación política en el M-19 en sus años de juventud —lo cual permite ver su posición política revolucionaria— y de sus experiencias personales que se entremezclan en esas voces cargadas de crítica y testimonio sobre las problemáticas sociales en Colombia. Entre 2010 y 2011, se publican dos reseñas sobre la obra, las cuales analizan de manera temática y estructural la narración, sin soslayar la verdadera intención de la autora, la primer reseña por Elvira Sánchez Blake, *Restrepo, Laura. Demasiados héroes* y la segunda por William Villareal Díaz, *Laura Restrepo. Demasiados Héroes. Alfaguara, Bogotá, 2009*¹⁵ ambas describen la historia central de la obra y remarcan la poca importancia que tiene para la trayectoria de Restrepo, pues la tildan de una obra en construcción o sin una estructura adecuada. Mientras que, las demás críticas resaltan su carácter de posmemoria y desahogo emocional.

Por otra parte, las entrevistas que se le han realizado a la autora se volvieron un insumo importante para poder definir los datos autobiográficos presentes en la novela, los

¹⁵ En la reseña el título aparece con información de año y editorial.

cuales permiten ver las intenciones que prevalecen sobre un “yo” que se ficcionaliza. Cinco entrevistas son las que hablan de su proceso como militante en la dictadura argentina, entre ellas las entrevistas¹⁶ de Raúl Kollman (2009) *La dictadura también fue una condena al silencio*, Patricia Kolesnicov (2009) *Laura Restrepo: ¿se puede ser un héroe y abandonar un hijo?*, Daniel Centeno (2009) *Laura Restrepo «Esta novela es una manera de hacer las paces con mi propio padre»*, Álvaro Castillo Granada (2009) *Encuentro con Laura Restrepo* y Amelia Castilla (2019) *Amor y militancia*, realizadas casi de manera inmediata después de publicada la obra. Resaltan el tono, el manejo del discurso íntimo, la confesión de ser militante en la PST en sus años de juventud, la relación con Pedro Saboulard (hijo de Laura Restrepo), así como la construcción del héroe no sólo en su novela sino en su faceta política con respecto a Colombia y a su participación ideológica. Las otras tres son entrevistas sobre su narrativa, y se deja por fuera—por delimitación temática—otras realizadas a su obra en general.

A continuación, se describe a detalle los análisis sobre el mundo narrativo de Restrepo, según la pesquisa investigativa las temáticas recurrentes de la autora son: narración sobre pasado y mundo interior de los personajes. Restrepo construye un símbolo a través de los “episodios oscuros” y autoreferencialidad en la mayoría de sus obras. En cada uno de ellos se describe una Restrepo mujer, periodista y testigo de lo que narra, desde *Historia de un entusiasmo*, pasando por *Hot Sur*, *La novia oscura*, *Dulce Compañía* hasta *Delirio*, en las cuales la ficción funciona de relevo para contar lo incontable, la experiencia humana, ya que no es lo mismo historiar a contar, una se basa en datos y hechos precisos, la otra expresa el sentir del suceso. Esta misma línea es investigada por la profesora Ida

¹⁶ En este apartado sólo se mencionarán las entrevistas, dado que el apartado donde se desarrollan sus ideas se encuentra en el capítulo 2 de la monografía investigativa.

Valencia, en su Trabajo de Investigación en Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo* presentada para la Universidad del Valle.

Así mismo, el trabajo de recopilación *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica* de Elvira Sánchez- Blake y Jullie Lirot (2007), en los cuales se catalogan las temáticas de Restrepo desde el desplazamiento y el narcotráfico, hasta la prostitución y la violencia dentro de las estructuras colombianas, abordan temáticas desde la intimidad hacía lo público, las cuales soslayan la posibilidad de una identidad reconocible. De este mismo modo, las monografías de investigación realizadas por Erika Zulai Moreno (2005) en *Reflexiones literarias en torno a un personaje de ficción creado por Laura Restrepo en su novela Delirio* y Ingrid Vanessa Molano (2016) con *El ejercicio de memoria en Delirio de Laura Restrepo: un pasado traumático que debe ser narrado*, sirven como ejercicio reflexivo para acercarse a un análisis de *Demasiados Héroes* desde una visión disruptiva y distinta a las consultadas y expuestas por los críticos anteriores.

Por último, la narrativa de Restrepo ha sido analizada desde los puntos álgidos de la crítica social y la mirada política que subyace en cada una de sus obras. Pocos son los trabajos arriesgados que intentan ver sus intromisiones como autora en sus ficciones o desde qué límites se entrecruza su profesión periodística con una aparente autobiografía. Es desde este punto que esta investigación cobra importancia, con estas fisuras textuales, la autora propone una lectura abierta al ludismo de la auto(r)ficción; por un lado, el velo de su testimonio se evidencia al querer proteger su identidad con un anagrama, y por el otro, insinuar que el lector debe desenmascarar a la autora que está detrás del velo.

En definitiva, esta investigación pretende ampliar el debate sobre la presencia del álter ego considerándolo como un posible sujeto nominal. Con ello, ampliar la mirada de

las distintas construcciones de identidades narrativas en las autoficciones. No se busca agotar el tema, dada la complejidad y amplitud que demandaría, pues la investigación abarca una obra en específico y sólo espera despertar nuevas perspectivas en este campo de investigación.

Capítulo 1. ¿Es posible hablar de un discurso autoficcional en la obra de Laura Restrepo?

Perspectivas actuales sobre la autoficción

¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quiénes somos?

*Quizás lo sepamos alguna vez. Quizás no. Pero mientras tanto,
como dijo San Agustín, mi alma arde porque quiero saberlo.*

J. L. Borges, 1979.

Toda teoría tiene vacíos que permiten reabrir los expedientes para darles un giro de rosca en su sentido originario. Phillipe Lejeune en 1990 se aventuró a proponer el pacto autobiográfico, el cual establecía una relación estrecha entre el nombre del autor y el narrador (coincidencia nominal) que más tarde en 1977 sería cuestionada por Doubrovsky, quien determinaría que entre los huecos de su propuesta podría colarse un juego nominal a la vez ficcional y así transgredir un pacto factual por un pacto ambiguo, como propone Alberca en 2007. A pesar de tantos estudios, quedó entre los teóricos algunos silencios que los instigaron a continuar en el desarrollo de las investigaciones y análisis, lo que provocó un desenlace en cadena de quienes creían que la autoficción era una novedad en el mundo contemporáneo. No obstante, la investigación aún estaba en sus inicios, pues desde mucho antes es una realidad narrativa que persigue a los autores en sus mundos literarios.

Es así como la autoficción ha jugado con quienes parecen dismantelar el velo que la recubre como ¿concepto?, ¿teoría?, ¿género?, ¿característica? Parece ser la autoficción una máscara de doble filo que se basa en oponerse a una realidad factual y comprobable, mientras que aquellas obras que no cumplen con los principios básicos, dictados por los

teóricos mencionados, quedan excluidas como contraposición a la regla y leídas bajo otras normas. ¿Qué ocurre con aquellas obras que mantienen rasgos similares a los descritos aun cuando no hay coincidencia nominal? Sería de recordar que la autoficción propone héroes ficticiales que buscan encontrarse con sus autores originales, aunque permanezcan escondidos bajo el anonimato. Si bien no habría que olvidar que el mecanismo de la coincidencia nominal es un supuesto para pensar en una identificación, se hace necesario habilitar más propuestas biográficas dentro del texto para llegar a una conclusión plausible.

Por ende, quienes no han querido tragarse la teoría y han descubierto joyas literarias en las márgenes de los cánones desarrollan múltiples investigaciones/ensayos/artículos que abren otros caminos para pensar la autoficción como un (des)ocultamiento de la identidad personal trasfigurada en una identidad narrativa que puede o no tener una coincidencia nominal. De acuerdo con Diaconu en *La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género* (2017) para poder reestudiar a la autoficción se deben dejar de lado las visiones históricas que han delimitado al “género” y que aceptan y tachan en sus propias *Death Note* las obras que deben o no considerarse autoficción. Con ello, tendríamos que reabrir las propuestas de pactos de lectura en cada obra, lo que significa un redescubrir de títulos olvidados por la crítica. Un autor escribe para sí mismo, a la vez que, para otros, la promesa de lectura se crea conforme el texto cree su propio vínculo cercano con el lector, quien no debe transgredir las normas de la interpretación ni sentirse estafado en el camino que recorre.

La obstinación de encontrar autoficciones que cumplan con los requisitos del pacto autobiográfico se convierte en un absurdo de búsquedas fantasmales sobre la literatura, que es principio de ficción, como afirma Sabine Schlickers en *El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción*:

Los precursores literarios demostraron la vigencia de este hecho desde sus orígenes, por lo que deduzco que la autoficción, la autorficción y la mezcla de ambas, la auto(r)ficción, no se derivaron de la autobiografía, sino que son un producto de la imaginación, una ficción que juega desde su origen hasta hoy en día con la credulidad de lectores ansiosos de detectar verdades autobiográficas en la literatura, que ni siquiera debe ser autoficcional. (2010, p. 68)

Es decir, ¿cómo desenmascarar al escritor en un atisbo de “ajá” literario tal cual lo haría Hércules Poirot? No se busca sobreponer el texto a la imaginación detectivesca de quien busca encontrar verdades en la ficción. Por el contrario, inicia la digresión cuando se analiza un texto de apariencia autoficcional que no cumple con las normas de verosimilitud ficcional y mantiene un limbo entre su propia identidad y la identidad de sus personajes o narradores. Alberca propone en *Finjo ergo Bremen. La autoficción española día a día*, que la escritura autoficticia es sobre todo un juego, concretamente un juego que recordaría al juego infantil del escondite. Con la precisión y la libertad que nos permite la alegoría, en la autoficción el autor simula ser otro o ser él mismo equívoca o engañosamente. (2009, p. 47)

Para desentrañar los rasgos autoficcionales de una obra no sólo sería necesario cuestiones como el nombre, sino la reconstrucción de la identidad que ya está propuesta por el autor. La nebulosa de lo coincidencial es tan sólo el principio, que no debería reducirse inequívocamente a ser la pieza principal de una autoficción. Un juego ambiguo que impide tomar una postura única e indiscutible por la diversidad de investigaciones. El autor mantiene desaparecido entre el texto y, a la vez, está a la espera de que algún lector ávido descubra los indicios necesarios para llegar a él. Sin embargo, es tan sólo un espía de sí mismo que sabrá entender si el lector decide quedarse con la punta del iceberg como lo es

la historia ficcional. Aunque ya se descarte la coincidencia nominal, es decir, en teorías de la recepción, el lector activo debe resolver el misterio que ahora mismo tiene entre sus manos. Es aquí cuando debemos preguntarnos, ¿cuáles son estas perspectivas que permiten volver este tema clasificado y determinado? La aventura comenzó por aquellos autores que por rebeldía destruían las “normas” no estipuladas por la literatura: Fernando Vallejo, Roberto Bolaño, Cesar Aira, Juan José Millas, Rubem Fonseca, o cualquier otro que se atreva a romper los límites entre ficción y realidad, entre verdad y mentira.

Lo anterior arroja entonces las perspectivas de seguir unas reglas antiquísimas que se rompen así mismas porque la literatura es primero que la teoría en la que la quieren encasillar, afirma Diaconu. Casi todos los rebeldes que seguimos en la búsqueda de una cuasi definición sobre la autoficción y sus antinormas. Escribo, luego explico, le faltó decir a Descartes. La figuración del “yo” tanto en las escrituras recientes como en las pasadas, deja en vilo la diferenciación entre novela autobiográfica y autoficción, una diferenciación que ya desde Alberca se notaba aún irresoluble, ¿cómo separarlas? La novela que contiene datos autobiográficos, toma elementos de la ficción para consolidar una escritura, y la autoficción utiliza una voz autorreferencial que crea un ambiente de ficción/realidad paralela a un pacto de verdad/mentira. Sin embargo, hay reglas que rigen más la novela autobiográfica que se centra en mantener los giros temporales, nombres y lugares de forma comprobable, mientras la autoficción roza los límites de ambos mundos.

El autor es problematizado en la obra de autoficción, su existencia se consolida en cuanto el lector afirme o niegue su propia existencia. Sería tajante considerar una autoficción sólo por el hecho de una coincidencia nominal¹⁷. Es necesario un lector que

¹⁷ Desde el pacto autobiográfico, propuesto por Lejeune, y el pacto ambiguo, propuesto por Alberca, las autoficciones se han considerado hermanas huérfanas de la autobiografía, una vacilación que sólo es posible

escudriñe entre los párrafos, eso implicaría ir a los guiños biográficos de un título, las huellas de un prefacio, o la instrucción de lectura dentro de un prólogo o epílogo. En una contrapartida, el sentido común diría “quien se excusa, se acusa”. Concuero entonces con Alberca en *El pacto ambiguo*, al afirmar que,

las autoficciones insertan breves prólogos o notas a manera de manual de instrucciones en el umbral del relato y, a veces, comentarios en la contraportada que invitan, advierten o amonestan al lector de cómo deben ser leídos los libros, es decir, según qué claves genéricas. Sin embargo, estas indicaciones más que a guiar, parecen orientadas muchas veces a intensificar la indefinición del género y la confusión de planos en el lector. (2007, p. 256)

Así, quienes reabrieron los casos de autoficciones negadas a su concepción, se arraigaron a analizar hasta las conformaciones de los nombres de personajes en las novelas para encontrar que algunos contenían una transposición como Arturo Belano¹⁸, detrás de Roberto Bolaño. Esta idea del falso autor, falso personaje o falso narrador, crea una dislocación frente al texto, una cara que se esconde detrás de otra(s), como un intruso que busca ser encontrado a través de las pistas que cuidadosamente ha implantado, para ser

si hay un nombre (sujeto nominal) que represente al autor y pueda darle una identificación consigo mismo. Es el caso del autor Fernando Vallejo, en los estudios de Diana Diaconu (2017) en *La autoficción: simulacro teoría o desfiguraciones de un género*, menciona, “Desde luego, la existencia de relatos con las características formales de la autoficción o de textos que ficcionalizan el yo autorial se puede comprobar en épocas muy remotas, pero una vez más este tipo de enfoques demuestra sus insuficiencias para dar cuenta del género” (p.44). A su vez, demuestra que los diminutivos Vallejito, el apellido, y otros elementos de su obra lo correlacionan con una novela que se basa en sí mismo, pero difiere de una referencialidad exacta, haciendo uso de elementos ficcionales para darle vida a su propia vida en la novela. Como la investigación ya mencionada sobre Javier Cercas y su correspondencia en sus obras como *El móvil* o el estudio de las iniciales de Paul Auster con su personaje Peter Aron. No obstante, la brecha se hace notoria al evidenciar diversas investigaciones que intentan probar que las coincidencias nominales no son el único resultado de juntar la vida en la ficción como lo es la obra de Juan Millás en *El mundo*.

¹⁸ El estudio al cual me refiero es el de Luis Acevedo (2022), La elección del diario personal como forma de escritura literaria en los detectives salvajes de Roberto Bolaño. *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 5(9). <https://dx.doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.124>

descubierto en una especie de “atrápame” literario. La pregunta aquí no sería el cómo lo hace, sino por qué. ¿Qué hay detrás de la máscara? ¿Qué implica la máscara? En el próximo capítulo abordaremos en detalle estas cuestiones.

Esta perspectiva declara que las autoficciones no están en el mero contenido sino al margen del mismo, del cual se pueden derivar otros medios como las afirmaciones propias del autor. Por ejemplo, con Fernando Vallejo tenemos un espejo con sus entrevistas en donde explicita que sus narraciones son la transformación de una identidad personal en una identidad narrativa,

Alguna vez [...] intenté hacer de la biografía un gran género de la literatura.

Pensaba que se podía hacer de la biografía un gran género que desbancara la novela.

Y no se puede, la biografía es un género menor. (Diaconu, 2013, pp. 351-352)¹⁹

Por lo cual, hace uso de un medio indistinto a la afirmación egocéntrica del “yo” autobiográfico, donde integra el elemento sorpresa de todo texto: el lector. Se inaugura la función discursiva de un lector activo que se deje provocar por la sensación de inconformidad, de tambaleo, de duda, que deja el autor en su obra. Es así, como se enfrenta a la experiencia sensorial de ser un inadvertido y sospecha de una traición al pacto de lectura tradicional, mientras disfruta de acechar a tumbos la expensa de quien dice ser su propio autor/personaje. En palabras de Alberca:

El conocimiento de los datos biográficos del auténtico autor²⁰ de la novela permite al lector avisado descubrir las coincidencias o correspondencias entre el autor verdadero y el autobiógrafo ficticio, tal como sucede en el que, a mi juicio, es el

¹⁹ Entrevista realizada durante el Carnaval Internacional de las Artes de Barranquilla (18 de enero de 2008), extraída de la Tesis Doctoral “El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo”.

²⁰ Tomado textualmente del autor.

ejemplo más relevante y afortunado de autobiografía ficticia española en el siglo XX: las *Memorias del marqués de Bradomín*. (p. 96)

Cabe resaltar que la guerra por encontrar una identificación del nombre entre autor/narrador/personaje podría considerarse un capricho de los tratadistas que intentaron normativizar un género que estaba alejado de la esquematización literaria, puesto que la coincidencia de un nombre sería tan sólo la punta del iceberg para la teoría de “género/antigénero” y permite al autor su desfiguración en la obra, el cual vacila entre los límites de realidades y ficciones. Es así como mantiene la llamada autofabulación propuesta por Colonna (2004)²¹ y reafirmada por Gasparini²² (2004), quienes intentan desarrollar cuestiones prácticas sobre la concepción del “nuevo” género y concluyen que se trata de recreaciones sobre el “yo” dentro de un relato narrativo, por lo cual, crea sus propias reglas que son modificadas por cada autor. Por ello, la veracidad de un texto no se remite a una coincidencia en el nombre, sino a un pacto indistinto creado según la narración prevista.

Recordemos que es la obra de Restrepo, *Demasiados héroes* (2009), la que nos remite a estas circunstancias de análisis, pues en su desarrollo literario, maneja la disyuntiva entre realidad y ficción: por un lado, su experiencia como periodista y ex militante, por el otro, su ocultar su nombre a través de seudónimos o álter egos. Se mantiene en el limbo del “sí es, pero no es”. Dado que, en cada entrevista realizada a posteriori de publicada la obra, menciona que está inspirándose en su realidad,

²¹ Leído en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004), traducción por Alicia Montes, el cual se refiere que la autofabulación se puede dividir en de tres maneras, la biográfica, la fantástica y la especular, donde el “yo” se hace múltiple para poder recrearse en una obra narrativa, en el caso de Luciano que juega con ambas autofabulaciones para denotar las diversas miradas del desdoblamiento del “yo”.

²² Leído en *Autofiction. Une aventure du langage* (2004), traducción propia, en el cual Gasparini intenta realzar lo que Colonna había reafirmado con anterioridad, pero reposa sobre la verosimilitud y los límites que tiene la autofabulación con el desarrollo de una identidad que puede ser verosímil como ficticia, analiza esta situación con diversas obras y busca concordar con que la autofabulación es un proceso de inverosimilitud en donde hay un héroe que es ficticio y un juego de sí mismo en una obra narrativa.

reconciliándose consigo misma, aunque “todo es ficción”. Por ende, el trazado teórico nos permite indagar en las entrelíneas de esta obra para indicarnos si existe o no la posibilidad de que Restrepo haya usado estas mismas estrategias autoficcionales para la realización de su obra. Es así como se persiguen los ideales de un sujeto nominal que recae sobre la construcción del *álter ego* como una identidad velada —máscara— y de una confesión que roza la verdad a medias.

La distinción entre *álter ego* y sujeto nominal

La historia de una vida se convierte en una historia contada.

P. Ricoeur, 1986.

En concordancia con la sección anterior, se hace necesario distinguir esas voces que provienen del “yo” personal al “yo” ficcional. La ambigüedad persiste cuando se encuentra la categoría semántica del narrador en primera persona, como lo son: en las memorias, testimonios, autobiografías, entre otros, que recalcan la formación de una identidad que intenta o prolonga la correspondencia entre autor/narrador/personaje, a través de una reconstrucción del pasado de una persona. Es decir, se presupone que, si una narración contiene o remite al pronombre “yo”, la narración tiene una relación con la autora o autor de la misma. Comenta Sánchez Zapatero, en *Autobiografía y pacto autobiográfico*, que

...conllevó la concepción de la escritura autobiográfica como una interpretación del pasado, más que como una reconstrucción y, con ello, trasladó el núcleo de los estudios a la forma en la que la memoria reelabora los hechos y los concibe en el marco de una estructura global superior como es la vida. El tercer y último de los paradigmas, al poner énfasis en el *graphé*, acentuó el alejamiento de las nociones de

referencialidad al considerar que lo esencial de la autobiografía era que en ella todo autor se crea –no se reconstruye ni se interpreta– a sí mismo. (2010, p. 6)

Mientras un autor crea una obra que insiste en su propia vida, hay otros autores que juegan con el lector, realizan una invitación abierta a la búsqueda de la correlación entre las características su vida y las descritas por sus personajes. Asimismo, el lector encuentra gratificante que el personaje Lorenza, tenga un hijo; Restrepo, también lo tiene, o que haya sido militante en la dictadura, como Aurelia. Pero, ¿por qué se encuentra gratificante esta elección de coincidencias literarias? Porque la transposición de la vida en la literatura, crea una intencionalidad más vivida, si aquello que se cuenta, es real, o se puede constatar. De este mismo modo, la homonimia presente en algunas obras, es en principio, una de las características del pacto autoficcional, hasta cierto punto, porque desde el panóptico, las diferentes coincidencias, pueden deberse a una intencionalidad de ficcionalizar elementos biográficos de una autor/a en su ficción. No obstante, hay excepciones, como lo son las autoficciones fantásticas, de las cuales no se ahondará en este trabajo de grado, pero son las que catalogan aquellos relatos como la literatura borgiana, que presentan coincidencia nominal, sin tener coincidencias de actos. A la vez, de aquellas autoficciones que narran su propia muerte.

Por lo tanto, se hace necesario explorar las distintas formas de reconstrucciones del sujeto de manera literaria, puesto que algunos autores, han decidido esconderse para ser descubiertos por sus lectores intrépidos. Así como diferentes críticos han reflexionado en torno a la ausencia o la presencia distinta de la homonimia en una autoficción, es necesario distinguir la transposición de una vida narrada a la reconstrucción del sujeto sobre una vida narrada. Según Lejeune:

La identidad del narrador y del personaje principal que la autobiografía asume queda indicada, en la mayor parte de los casos por el uso de la primera persona. Resulta necesario distinguir, por consiguiente, dos criterios diferentes: el de la persona gramatical y el de la identidad de los individuos a los que nos reenvía la persona gramatical. (1995, p. 48-49)

Ahora bien, entendamos la persona gramatical como el autor del texto y la identidad de individuos como la identidad narrativa que se infiere, como dos elementos diferentes que llamaremos identidad personal (IP) e identidad narrativa (IN). La IP es aquello que define la identidad del ser desde el “otro”, es la interpretación desde la visión general de un individuo que consta de elementos que lo establecen en el mundo. Mientras que la IN se trata de aquella transformación de los hechos por su consciencia, el “yo” se hace consciente de sí mismo y permite que exista a través del discurso, diálogo o interacción. Es absurdo estar diciendo en cada frase “yo estuve en tal lugar”, al contrario, se hace una introducción del yo sobre un hecho o situación “a mí me pasó mientras estuve en tal lugar”.

La escritura del yo, la del sí mismo, es el proceso de reinterpretación de los hechos vividos por la persona que desea expulsar aquellos traumas que le permiten recontarse los sucesos en un orden o desde un análisis interpretativo de los mismos. La memoria es la fuente primaria para remontar los sucesos, este proceso, casi poético, determina qué anexa, qué elimina o qué emoción impulsa ese recuerdo: conectar con el pasado es impreciso, puesto que no hay otro testigo de sí mismo, que sí mismo, es así como la escritura que se plantea como autobiográfica tiene el cariz de contener a un ser que se parece a nosotros, pero que puede ser otro. Del ensayo *Escribirse. La autobiografía como cura de sí mismo* de Demetrio extraigo la siguiente cita:

Al escribir sobre uno mismo puede suceder que uno crea ser el protagonista de aquella experiencia, mientras que en realidad estamos dando vida a otra figura, que quizá se nos parece pero que es otro personaje; también nos puede suceder que, mientras hablamos, estemos convencidos de la absoluta buena fe y coherencia de nuestras acciones o experiencias vividas. (1999, p. 54)

Somos conscientes en la interpretación de una identidad que en el proceso de escritura se convierte en identidad narrativa, por ende, su problematización nos remite a la definición de un género que sólo por la identificación gramatical del sintagma “yo” no deriva en una exclusividad de verdad o de significación real. El proceso de transcribir los sucesos, permite la creación de un personaje que puede no contener la identificación nominal del autor y, aun así, ser la identificación del autor. Es decir, en la perspectiva de una autoficción como disfraz del autor se pueden crear diversas identidades que juegan y confluyen en el relato para escribirse, una especie de prestidigitación literaria.

A pesar de ello, la relación estrecha entre ambas identidades, para Ricoeur²³, es lo que permite la creación de la identidad de una persona, puesto que separadas tienen vacíos paradójicos de creación. En su ensayo *La identidad narrativa como identidad personal*, Evelio Salcedo argumenta que ambas identidades están estrechas entre sí, mediante la teoría ricoeuriana de la ipseidad y mismidad:

La identificación, el reconocimiento de un individuo, de una persona, de una comunidad cualquiera, se da en el tiempo, en esa síntesis del presente, del pasado y

²³ “Ahora bien, este «punto medio» es el que viene a ocupar, a mi entender, la noción de identidad narrativa. Habiéndola situado en ese intervalo, no nos asombrara ver a la identidad narrativa oscilar entre dos límites, un límite inferior, donde la permanencia en el tiempo expresa la confusión del *idem* y del *ipse*, y un límite superior, en el que el *ipse* plantea la cuestión de su identidad sin la ayuda y el apoyo del *idem*” (Ricoeur, 1996, p.120).

del futuro, esta síntesis temporal junto a la narrativa, juegan un papel esencial en la construcción de la identidad personal; las dimensiones, mencionadas anteriormente, se reducen a un presente continuo en el cual se ejecuta toda acción (2016, p. 120)

Es así como la construcción de esa identidad se logra de acuerdo con los recursos literarios que presentan al autor, lo que no lo exime de crear un pacto de verdad, pues, aunque el “yo” que se presenta no es el “yo” que es, tiene una relación que lo incrimina en los aspectos que se hayan narrado. Esto quiere decir que, aunque en la correspondencia de sintagmas nominales de un “yo” implícito no se encuentre la homónima, es posible adjudicar que la creación del sujeto nominal, en el caso de Restrepo, su personaje Aurelia, pertenece a la creación de su identidad narrativa en el relato. Me recojo a la idea de Ricoeur en *Sí mismo como otro*:

La persona, entendida como personaje del relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje. (1996, p. 147)

El autor lanza en su narración un personaje que parece ser una persona identificable en el mundo real, y con una ilusión utópica y efímera, constatamos que si el nombre remite a una coincidencia en el mundo, no hay más dudas: es aquella que dice ser. De ser este el caso, los resultados serían tan fatídicos como las paradojas de los juicios legales, pues no habría conflicto si se cambia una C por la S, o si un apellido no concuerda. No obstante, se hace necesario pruebas más conclusivas para dictaminar una sentencia. Volvamos a lo literario, ¿qué ocurre con los acrónimos o seudónimos pueden ser eximidos de participar dentro de una validación testimonial? Según los pactos novelescos descritos con

anticipación, la teoría ha excluido aquellas identidades que responden a experiencias vividas por un ser que ha contado su vida a través de una construcción narrativa. Una reconstrucción de su existencia. Es decir, aunque estas identidades no funcionan de la misma manera que un sujeto nominal, sí cumplen con el objetivo de referenciar a quien le sucedió aquello que quiere ser narrado.

Por lo tanto, ¿existe pues una distinción exacta entre sujeto nominal y álgter ego? Lorenza no es Laura, y viceversa, sin embargo, ¿cuánto hay de Laura en Lorenza? Esa duda la autora no la aclara, la diluye entre el texto y, más aún, da guiños textuales que no esclarecen si limita a la verdad o es otro juego de la ficción. Alberca dicta que existe una única posibilidad: la correspondencia de nombres. No obstante, si entendemos por sujeto nominal una identificación coincidencial en un texto narrativo del autor/narrador/personaje, el esquema afloraría una distinción de corte sintagmática, mientras que el álgter ego es una creación del autor sobre sí mismo que no corresponde de manera coincidencial con el autor que escribe. Es importante remitir a dos nociones que se tratarán más adelante el *bios* como relación del texto con la vida y el *graphé* como momento de escritura entre lenguaje y lo narrado, conceptos tomados de las tres etapas propuestas por James Olney (1991), en *Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía*, donde propone una construcción de la identidad narrativa desde una perspectiva filosófica, es importante resaltar que los conceptos sólo son tomados como explicación para entrelazar la identificación de las marcas textuales de la obra de Restrepo, no obstante, no hacen parte del marco teórico, puesto que sólo son referencias conceptuales.

No sólo es necesario abarcar esta distinción, sino la formación de la misma: ¿qué problema hay entre decir un nombre y crear otro nombre? En el próximo apartado volveremos sobre esta cuestión, pues es importante dejar claro que hay novelas, como la de

Restrepo, que no contienen un testimonio que tenga una fácil digestión. Se hace necesario el llamado a recapitular de qué manera la ficción juega en la realidad y que desconoce de tantas normas gramaticales, semánticas y teóricas. La escritura inhibe el estructuralismo, por lo cual se hace llamar así misma libre de cualquier clasificación.

Con ello, el pacto lúdico²⁴ entraría como conceptualización para sostener el álter ego en tanto una construcción del sujeto dentro del texto, puesto que hay más interés en la representación que lo representado. Nicolas Licata, en *El pacto lúdico de la autoficción fantástica*, afirma “que, para el autor de una autoficción, el juego consiste más particularmente todavía en convertirse a sí mismo en un personaje ilusorio y en actuar como tal en la representación en cuestión” (2021, p. 113). Esto dialoga con la forma de invención del “yo” dentro de una novela. Prima la idea del juego, la ilusión y los mecanismos en los cuales hay una recreación de la realidad a partir de una modelización de la factualidad. Como elemento fundamental, es la libertad creativa desde la cual se postula el autor para recrear a su sujeto/personaje.

Relación entre dictadura, censura, memoria y posmemoria: el testimonio velado²⁵

El testimonio se ha instaurado como una de las bases para la narración literaria de América Latina, debido al tipo de discurso que tiene gran flexibilidad a la hora de narrar. Además, por las visiones que se tienen desde la perspectiva histórica, política y social del continente. Desde un primer instante, el testimonio girará en torno a este un círculo de

²⁴ Entendiéndose al pacto lúdico como un juego entre lector y autor en donde hay una complicidad sobre el relato a contar, es posible la verdad y la mentira. De esta manera, uno de los elementos necesarios para adentrarnos al pacto lúdico, sería el álter ego como máscara del yo.

²⁵ Es necesario ver en perspectiva ambos conceptos teóricos, el testimonio desde la perspectiva de género en Latinoamérica, como testimonio desde las escrituras del yo. Porque es así, como se puede instaurar en medio de ambas el testimonio velado, dado que no se encuentra ni dentro de una autoficción (pacto ambiguo) ni se puede ubicar dentro del género testimonial, dadas las condiciones escriturales y narrativas que ya se han descrito con anterioridad. Huellas que remarcan a la obra al margen de los estudios literarios teóricos/clásicos.

varios críticos que querrán interesarse por este novedoso y exótico nuevo género. Aunque no será hasta luego de la decadencia de este que varios críticos ahondarán en el mismo para dar cuenta del contexto en el que se está transformando el género, como el contexto sociopolítico, las revoluciones y nuevas estrategias de movilización social.

Entonces, desde un análisis teórico hacía esa literatura testimonial que surge en el siglo XX, se considera “voz de los sin voz”, que ha amplificado el discurso de quienes han sido excluidos de la versión oficial y la narrativa de las luchas políticas en sectores subalternos. ¿Estas caracterizaciones han permitido que se halle un hito en el surgimiento del género dentro de latinoamericana? Es así como los diversos analistas intentan reivindicar su criterio sobre América Latina, dado que el contexto amerita una diferenciación para la producción textual:

Cuba es el epicentro de esta corriente que se expande por todo el continente. Miguel Barnet es uno de sus más importantes cultivadores. Su libro *Biografía de un Cimarrón* (1966) fue pionero... Dice Beverley citado por Theodosiadis, que el género testimonial en América Latina comienza a generalizarse en los sesenta «cuando Miguel Barnet publica su *Biografía de un Cimarrón* en 1966 —primer gran éxito de la llamada novela testimonio—. (Suárez Gómez, 2011, p. 279)

Dentro de Colombia, se puede considerar a una sociedad que está dominada por la normalización de la guerra y del olvido. Los hechos violentos no logran articularse en una memoria nacional, puesto que en vez de ser discutidas son solo “depositadas” en un baúl de recuerdos, en los cuales la literatura ha sido ese baúl en donde se puede dejar aquellos momentos en los que ciertos temas, testigos, autores y tratamientos narrativos adquieren un apogeo inusitado. “Estos auges obedecen a factores nacionales como la dinámica del

conflicto y la sociedad colombiana, e internacionales como el «giro hacia el pasado»” (Suárez Gómez, 2011, p. 276).

El testimonio se ha considerado un género minusvalorado en gran parte de la crítica, por una parte, porque este género se sale de los límites del discurso literario oficial y tradicional, por otra parte, porque se permite alcanzar un terreno de la verdad no oficial, por ello la posición “periodística” de Restrepo se convierte en una forma de transponer su versión de los hechos en la literatura. Nos recuerda García de León en *Literatura periodística o periodismo literario*:

Si la literatura tiende a emerger como un reflejo de la realidad social en la que se forma no es extraño, por tanto, que un contexto de profundos conflictos históricos, sociales y políticos, de crisis de todo tipo, de dictaduras, gobiernos militares, y de grupos guerrilleros revolucionarios, segregue todo un caudal de textos encaminados a plasmar y a «dar testimonio» de todos estos movimientos opresores que atentan directamente contra los derechos humanos. (2003, p. 19-20)

El testimonio como tal tiene muchos rasgos definitorios, se encuentra entre el periodismo, el discurso de la historia, la antropología y la literatura, quienes van a colindar entre autobiografías, biografías e historias de vida. En resumen, se juntarán dos sujetos: uno oprimido en algunos casos, iletrado, no intelectual y uno intelectual. Uno prestará su voz y su historia que se convertirá en un grupo colectivo, y el otro será quien recoja en forma de conocimiento esas experiencias, quien dará vida a esa verdad oficial que no ha tomado la posición como tal por estar sumergida en el silencio y en el olvido.

Si además de la memoria personal, pensamos en la noción de posmemoria entendida por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* como,

la reconstrucción memorialística de la memoria de hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye y, por eso, Young la califica como “vicaria”. Pero, incluso si se reconoce la necesidad de la noción de posmemoria para describir la forma en que un pasado no vivido pero muy próximo llega al presente, hay que admitir también que *toda experiencia del pasado es vicaria*. a, porque implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente. (2005, p.129)

Estaría dejando por fuera que el testimonio es también una reconstrucción de los hechos vivenciados, por ello, no pierden validez dentro del relato, pues toda memoria significa una construcción de hechos que se tejen en un tiempo, espacio e historia que compete a la individualidad de cada sujeto.

Ahora, el testimonio en Colombia resulta un poco indefinible e impredecible, puesto que si a finales de los 60s es cuando estalla a nivel latinoamericano, en Colombia tarda dos décadas más: es en los 90s cuando se encuentra una infinidad de textos literarios dentro de este género. Cabe reflexionar que al principio hubo voz por parte de victimarios (exguerrilleros, guerrilleros, etc.) y luego en gran medida de quienes habían sido víctimas. A diferencia con otros lugares en donde hay un canon preestablecido, con una deducción fácil, en Colombia no hay esa representación, es más, delimitarlo y definirlo es entrar en una ardua y difícil tarea, puesto que no está desarrollada de la forma en la que se ha descrito. La mayoría de estos textos son escritos por autores letrados y la historia del subalterno se relega a otra funcionalidad. Es tan inestable, dispar y variable como el lugar que puede ocupar dentro del canon teórico literario. Un antigénero, que parece a tantas otras hibridaciones que, por igual, carecen de un lugar fijo y de complicada sistematización en los análisis conceptuales (Capote, 2019).

Las diversas investigaciones sobre la concepción del testimonio, tanto en Colombia como en otros de los países abatidos por los silencios de la guerra, quedan en los entremedios de quienes, como grandes sabedores, buscan extenuados darle un finiquito a la sistematización de ese “género”. Volvamos con Suárez Gómez, quien diversifica las versiones encontradas:

La dilucidación de las características propias del género ha producido muchos debates. En Colombia y en América Latina los/as teóricos/as se refieren a las obras testimoniales con diversos conceptos: “novela política”, “novela testimonio”, “novela documental”, “narración testimonial”, “narrativa de no ficción”, “literatura de resistencia”, “historia oral”, “memoria autobiográfica”, “discurso testimonial”, “memoria histórica” o simplemente “testimonio” —entre otros—. (2011, p. 282)

A pesar de las definiciones que se pueden encontrar o la especificación de cada uno de estos subgéneros que podrían estar involucrados o muy ligados entre sí, lo que realmente prima y es consistente resaltar es el hecho de un género que surge en diferentes autores, temporalidades, técnicas y temáticas, donde hay una primacía por destacar esa memoria olvidada, ese recuerdo y esa acción por exponer algo que sucede, que sucedió o que de pronto sigue sucediendo, simplemente que desde la sociedad “olvidadiza” se ha resignado a dejar en baúles literarios sin mayor importancia para discusión.

Con varios ejemplos, se puede resaltar esa voz de testimonio que emerge en Colombia, empezando por *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, en donde el protagonista Arturo Cova ya nos plantea esa violencia vivida desde la selva. Como ya se ha mencionado, intentar distinguir entre las diferentes formas del testimonio que surgen en Colombia se convierte en un proceso demasiado farragoso. Sin embargo, son varias las investigaciones

que quienes enfrentados a este problema brindan una clasificación aproximada a quienes, horrorizados por los crímenes de contrapunto, expresen sus ideales en las letras.

Dentro de esta clasificación podemos encontrar que se desliga la crónica o reportaje testimonial, en obras como las de Arturo Alape, *Tirofijo: los sueños y las montañas* (1994), y Alfredo Molano, *Crónicas del desarraigo. Desterrados* (2005), son una propagación en toda la tradición literaria a finales de los años setenta. En Alape se destaca su lenguaje documental y poético, y en su obra realiza una biografía del fundador del movimiento insurgente. Por otro lado, Molano, sociólogo colombiano, con sus obras que tienen voces de quienes vivieron los acontecimientos, viaja entonces entre las primeras manifestaciones de violencia como “El Bogotazo”, la creación de los grupos militares, grupos al margen de la ley, bandos de polarización, hasta la violencia rural y urbana, el narcotráfico y el desplazamiento. En reportaje testimonial femenino son varias las voces que se instauran como Laura Restrepo con *Historia de una traición*, Patricia Lara con *Siembra vientos y recogerás tempestades*, Olga Behar y *Las noches de paz y las guerras de humo*, aunque desde aquí se ve una digresión porque la novela de Olga Behar es ante Lucía Ortiz considerada como una novela testimonial.

Mucha importancia tendrá la figura de la mujer en las llamadas “historias de vida”, puesto que estas se consideran a caballo entre el periodismo y la literatura, con algunos rasgos entre la entrevista y reportaje, caracterizados por mostrar en pocas páginas hechos concretos o escenas claves de la vida de un personaje. Y es el periodista quien se ofrece a vislumbrar un desarrollo de esta a través de una estructura y un formato previamente estudiado por Virginia Capote, premisa desarrollada en su tesis de doctorado *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia colombiana* (2012) y la compilación en un libro publicado en el 2016 por P.I.E. Peter Lang: *Reescribir la violencia. Narrativas de la*

memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea. En ambas se reflexiona sobre la voz testimonial de Restrepo en los conflictos de violencia tanto dentro del territorio colombiano como fuera de este, como lo fue su militancia en Argentina. Es la primera en proponer esta obra como un quiebre en trayectoria y estilo. No obstante, comete un error metodológico al clasificarla de autoficcional sin distinguir la ausencia de coincidencia nominal.

Esta autora busca consolidar las voces femeninas que han perecido y permanecido derruidas en la historia, pues ella presenta la diferencia entre el testimonio del hombre violentado en contraposición de la mujer-madre. Esta dualidad está presente en la novela de Restrepo, pues Lorenza vive una prisión al ser madre-mujer, mientras que Ramón tan sólo es una víctima que huye de un proceso político. En este mismo desarrollo, podemos definir la crónica como parte de un proceso donde la persona que vive los hechos se sumerge dentro de ellos como en un proceso de autfiguración. Tenemos el caso de Piedad Bonnett con *Lo que no tiene nombre* y *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince, estudiadas ambas en el ensayo *Una mirada al testimonio en Colombia: Piedad Bonnett y Héctor Abad Faciolince* de Saavedra Romero:

Este vuelco al testimonio solo es posible desde el lugar que aún conserva las situaciones de violencia que dieron origen al testimonio latinoamericano, sólo allí es posible pasar de la narración de la primera persona, a la auto figuración que incluye ficción en un acto real. Como dijimos atrás, en sociedades que conviven con la idea de la muerte resaltar la desaparición de alguien puede pasar -pese a lo doloroso- desapercibido. Si bien los escritores convocan la figura de su ser querido, siempre terminan siendo ellos, sobrevivientes, los protagonistas del relato. Estas estrategias

narrativas son las que testimonian pues en medio de ellas se pueden ver destellos de experiencia. (Saavedra Romero, 2014, p. 8)

Por consiguiente, el análisis del testimonio como género en Latinoamérica, permite analizar las fugas intersticiales de un texto, como *Demasiado héroes* y revisar la noción de testimonio velado como un rasgo importante en la construcción del relato. Puesto que, como se mencionaba anteriormente con los diversos ejemplos testimoniales, hay una predilección a escoger modelos narrativos no tradicionales para narrar la existencia, vivencia y experiencia de hechos que pueden catalogarse como traumáticos. A diferencia de la noción de posmemoria, que como bien se ha mencionado, no parte de la experiencia sino del hecho histórico que se reconstruye en el relato. De esta manera, el testimonio velado en el relato analizado, se encuentra detrás de la máscara o del ocultar el nombre “real” de la autora, esta misma explicación se toma de las entrevistas mencionadas con anterioridad:

K. ¿Cuándo decidió contarlo?

R. Uno de los rasgos que se vivían con intensidad durante la dictadura era la imposición del silencio; imposición que te hacía la tiranía, e imposición que te hacías a ti mismo. Ese fue el único período de mi vida donde no tenía ni una libreta de teléfonos. Era una precaución de seguridad elemental. Porque no partíamos de una resistencia heroica ante la tortura sino de que cualquiera, si lo apretaban demasiado, podía cantar. "Cantar", dice Restrepo. Con esa tonadita colombiana —le decían "la mulatona"— usa el castellano de los argentinos con soltura. En el libro, los personajes lo hacen así, en un "argentino" muy marcado, que debe ser el que se escucha con oídos foráneos.

K. Entonces, ¿cuándo se decidió a contar la historia?

R. Desde el principio hubo la necesidad de ponerle palabras a una época de silencios; y luego cuando mi hijo crece —esto es real— y registra lo que ha sido crecer sin su padre, empieza a cuestionar de manera brutal cuál fue esa actividad política, a la que le achaca la culpa esa infancia. (Kolesvnicov, párr. 3-4, 2009)

Si bien es cierto la cuestión del nombre es un aspecto importante en la autoficción, ¿cómo podríamos denominar el silenciamiento “voluntario” por parte de una autora en una dictadura? Nótese importante la contraposición de la palabra “voluntario”, puesto que, si la imposición del nombre “real” en el relato/testimonio implica la exposición innecesaria y sin protección a agentes desconocidos por los cuales la vida peligra, la lógica del ser sería anteponer un nombre “falso” que represente a quien no tiene la capacidad figurativa para mencionarse. Tómese en cuenta que no podríamos juzgar de cobarde a quien no quiere jugar consigo mismo en el relato, más habría que analizar a fondo las motivaciones, causas y contextualizaciones (entrevistas, epígrafes y epílogos) que están distribuidos estratégicamente en el texto para decir aquello que no se quiere (puede) decir.

Sin embargo, la persecución política no es el único detonante para pensarse la máscara como un encubrirse, sino que el mismo juego propuesto por la autoficción permite que el álter ego mantenga la tensión en escena, junto con sus aliados seudónimos para lograr el efecto de ambigüedad con aquella “verdad” que implican los pactos de referencialidad. Por lo tanto, el lector ávido que ha comprendido el código narrativo no está esperando a encontrar el nombre del sujeto autorial como única preposición para encontrar lógicas conexiones, o la suma de una coincidencia entre autor/narrador/personaje, sino leer entre líneas el mensaje oculto que persigue la transposición de la vida sobre la literatura. Es así como el elemento sintagma/nominal del “nombre” pasa de ser una cuestión del “yo” narcisista a un misterio sin resolver. Desde las concepciones de la escritura del “yo” se

menciona, una tendencia a la exploración de la persona, que denomina Jierong Zhu (2020) en su tesis doctoral *La autoficción: una investigación teórica y un ejemplo en las narraciones de Javier Cercas* que preexiste un “culto hacia el yo”,

En resumen, aunque los distintos modos de auto-representación tienen sus particularidades, todos desembocan en la misma motivación: el culto del yo, la adoración a la individualidad y el narcisismo. A la vez, a través de esta obsesión del yo, todo el mundo espera la empatía de los demás (p.133).

Mientras las concepciones sobre escritura del “yo” persistan en creer que escribirse así mismo remite a un narcisismo, que es incapaz de aceptarse tal cual como lo muestra el espejo, por lo cual, la noción interpretativa de identidad narrativa, permite afirmar que el concepto de biografema presente en la escritura del “yo”, puede construirse a partir de un personaje “ficcional”, como lo es Aurelio/Lorenza/Alonsa, y dar como resultado una posibilidad autoficcional, que funciona igual que la imagen del testimonio que se ha recogido con anterioridad sobre la experiencia sobre el proceso de dictadura. Pues si bien, hay una incapacidad de aceptar el juicio interno sobre el “yo”, sí prevalece una intencionalidad de mostrar una relación como mujer/periodista/madre que pierde a su hijo en medio de una guerra que ni ella entendía y demostrar los procesos internos de vivir entre el combate, la austeridad y los silencios de los nombres falsos, las confesiones inconclusas y la oscuridad de un episodio traumático como lo es cualquier conflicto o violencia. Con ello, crear una reflexión desde su pasado, en el presente sobre esos mismos procesos y llevarlos a una instancia narrativa que permitiera esa libertad figurativa y trashumante.

Es decir, la imagen que percibe un individuo sobre sí mismo, sólo se hace sujeto en la medida que existe una prefiguración como tal y se construya en el relato, dado que hay

una diferencia entre la forma en que percibe el otro la identidad del sujeto y la que percibe el propio sujeto, es así como causa unas ramificaciones en la misma identidad, un juego de identidades múltiples y paralelas entre ellas. Lorenza es una ramificación de Alonsa, que a su vez es otra de Aurelia, que a su vez es una de Mariana (el nombre verdadero de militante de Restrepo), como si se hablar de mundos alternos, la identidad se convierte en una nebulosa indescifrable. Por lo cual, esta investigación analítica y crítica, permite dar un abordaje limitado para declarar una única posibilidad del uso de la identidad en la ficción. Sin embargo, el álter ego recoge como figura de doble, la idea sobre una creación de Aurelia como una remisión a Laura, de esta manera, permite abordar una multiplicidad de identidades o de máscaras del “yo” que se transfiguran en lo sucesivo de la novela para mostrar lo plurivalente de la memoria y del ser. Es decir, al determinar la intencionalidad de la autora sobre su construcción identitaria, se puede rechazar la concepción de una novela catalogada en la posmemoria, puesto que la dictadura se convierte en telón de fondo, para hablar desde lo vivencial hacia lo histórico. No obstante, persiste la concepción de la experiencia del ser, de su prolongación en la narrativa para mencionar, atestiguar, declarar o por, sobre todo, narrarse. Asimismo, esas ramificaciones de “yoes” permiten entrar en un juego dialéctico sobre las miradas que tienden a la autoficción en un espacio biográfico y permiten concepciones como la identidad narrativa velada y/o testimonio velado, conceptos que revisitan la novela *Demasiados héroes*.

Capítulo 2: Hacia una perspectiva crítica de la autoficción

Del álter ego a la autoficción

*Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo,
pero que nunca me ha sucedido.*

Gerard Genette, 1993.

En el último apartado del capítulo anterior se hizo un análisis sobre la censura que podría estar implícita en el testimonio de la dictadura, por lo cual, habilita una construcción distinta de la identidad narrativa en la obra abordada. Así mismo, se demostrará cómo el álter ego hace parte de esa construcción narrativa y se relaciona de manera directa con la autora de la obra. Los géneros literarios no tienen fronteras visibles, por el contrario, todos los escritores están buscando traspasarlos para ser llamados al púlpito del éxito. La presencia del álter ego en la literatura ha causado revuelo por su intención comunicativa ambigua, se conoce que es una identidad narrativa, pero, ¿a quién refiere esa identidad?

El lector, como hemos dicho a lo largo de esta investigación, es quien decide poner el punto final y acentuar cómo puede leerse una obra narrativa, esto desde la teoría de la recepción. El nombre como signo lingüístico dentro de la autoficción, como se ha dicho, hace parte de ésta, pero ¿puede omitirse? Según las perspectivas teóricas que rigen al pacto autobiográfico o al pacto ambiguo, sin la vacilación inicial del sujeto nominal coincidencial, esta obra no sería catalogada como una autoficción, “en cualquier caso, el signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficticia, sin el cual ésta pierde su especificidad, es la correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje” (Alberca, 2007, p.158).

Por lo tanto, hablar de autoficciones no debería basarse de manera única en ese pretexto, sin caer en el error metodológico de catalogar “todo” autoficción; conforme se inicia la lectura de una narración, recaería en el lector identificar si hay o no una vacilación entre la factualidad/realidad de lo narrado, al tener en cuenta los elementos que se han mencionado con anterioridad: marcas textuales, intencionalidad autorial, contextos, entre otros. Pero, ¿cuándo entró el lector a la escena? Ningún autor o al menos en este caso, escribió para sí mismo, puesto que hay una publicación de por medio, lo que indica, se espera una recepción por parte del público. Toda escritura implica una confesión, implícita o explícita, permea un “yo” que está intentando desnudarse ante su propia escritura, redescubriéndose así mismo a través de una transformación narrativa. ¿Por qué Lorenza no es Laura? Y, ¿quién era Aurelia? No es posible pensar que la creación de un personaje importa más por su nombre que por sus construcciones características, oficio y discurso. Menciona Zhu (2020) lo siguiente:

En cuanto al nombre propio, aunque existe la posibilidad de homonimia, en un contexto determinado se designa a un ser nítidamente sin ambigüedad. Y más, el significado del nombre propio puede variar en dos diferentes situaciones. Primero, en el caso corriente del nombre propio, distintos usuarios tal vez, a partir de la perspectiva pragmática, atribuirían diversos rasgos al objeto o un ser con el mismo nombre propio. Por ejemplo, Cervantes no es lo mismo en la mente de un estudioso literario que de un pescador chino casi analfabeto. Segundo, en el caso de varias personas que tienen el mismo nombre propio, no sería un solo nombre propio que sirve para varios referentes a la vez, sino que existirían el nombre propio A, B, C modificados un poco para asociarse visualmente a los respectivos referentes. (2020, p. 107)

La creación del sujeto en la narración implica elementos de ficción que permiten la invención dentro de lo escrito, es decir, ningún texto narrativo puede llamar a la fidelidad de la realidad porque no sería posible realizar un seguimiento del “yo” que verifique su referencialidad. La máscara que un autor puede utilizar dentro de un relato es tan suya como su nombre, en otras palabras:

Cada seudónimo es una creación suya y se adhiere a las estructuras de su personalidad. En cierto sentido, encuentra un aspecto de sí mismo en cada uno de ellos. Si las obras firmadas por su nombre real constituyen la comunicación directa con los lectores, las escritas con seudónimos reflejan otra comunicación indirecta, como el método socrático, que suscita al interlocutor buscar la respuesta a una pregunta mediante su propio esfuerzo de reflexión y razonamiento. (Zhu, 2020, p. 110)

Es así como el “yo” está convertido en una ficcionalización capaz de transformarse en diversos “yoes” en su escritura: Lorenza y Aurelia son dos configuraciones de Laura Restrepo, quien busca desentrañarse en un tiempo presente sobre un tiempo pasado del cual ha sido presa por el fantasma de un testimonio velado. Si pensamos a Restrepo como una autora ausente/presente en su novela, tendríamos la misma sensación de presenciar un show de magia literaria,

Como esos magos que nos asombran y confunden, desapareciendo de la escena de pronto para reaparecer otra vez de manera imprevista y hacerse más ubicuos cuanto más se evaporan, así también los autores y sus dobles en el espacio de la autoficción hacen desaparecer su yo tras las máscaras de la prestidigitación literaria para hacerse más presentes con sus ausencias. (Alberca, 2007, p.278) Ejemplo de este momento es la doble voz que intenta trasponer con las cartas de su hijo, las voces de su propio

pasado y las reflexiones de sí misma sobre los actos que va contando, como una intromisión consciente en la cual quiere revelar el truco, sin dañar la expectativa del lector, lo que permite interactuar al pacto lúdico en ese juego de máscaras y ficciones.

Resignificar el silencio a través de un álter ego es un mecanismo consciente de Laura Restrepo que permite su inserción en la novela, de manera que impida revelar su identidad y le ponga en riesgo, es decir: realiza la construcción de una identidad narrativa velada —sobre esta concepción volveremos en el próximo apartado—. Por ahora, revisemos la concepción del álter ego como una estructura sintagmática distinta a su referencialidad.

Si bien nuestra escritura puede asimilarse a un espejo que brinda apenas un reflejo de lo que podemos ver de nosotros mismos, ¿quién podría dar una definición de quiénes somos sin mirar de una manera subjetiva? El autor es un ente que parece vacío después de entregar un texto, lo único que queda es el texto: ¿cómo podríamos afirmar que aquello escrito es el autor si ya ha desaparecido? La falta de identificación con lo que somos en la transposición de la narrativa es lo que Bajtín denomina como una vivencia de otro, que intenta vivificar y formar nuestra persona a partir de ese otro (Bajtín citado por Zhu, 2020, p. 41).

No obstante, ¿qué ocurre mientras tanto con la máscara que parece desmantelarse cuando el lector descubre lo que está detrás? Los mecanismos de autoficción no están aún definidos, tan sólo hay un esbozo dentro de la teoría sobre la apropiación de un nombre, que bien Foucault intenta desmentir al decir que la representación de un signo lingüístico como el nombre puede o no dar un acercamiento a quien lo porta (1969). Sin embargo, propone que el origen de un nombre dentro del texto, como figuración del autor, no es la

prueba irrefutable sobre su existencia o correlación. Es decir, los mecanismos aún podrían estar en construcción. ¿Qué es el álter ego? ¿Por qué causa problema que un texto contenga un “personaje ficticio” y no el nombre?

Desde las teorías de Lejeune, continuadas por Alberca, se piensa que hay una convergencia entre el sintagma nominal y un aparente pacto autobiográfico, el cual se resquebraja por líneas que ponen en vilo la autenticidad o verdad de los hechos narrados. El texto tiembla cuando se encuentra con la concepción del nombre “autor” y una aparente consecución de hechos que pueden, como no, ser verdad. En este momento, el álter ego ocupa ese descubrimiento de vacilación ante el lector, puesto que se vislumbra la construcción de una identidad, que es parte de una de las aristas de su autor, si pensamos la identidad como un poliedro, de esta manera, se aleja en términos de la ficción propuesta. Una posible solución, sería usar los paratextos como excusa interpretativa. No obstante, se volvería absurdo hallar coincidencias puestas al azar, sin una correlación específica.

Hay que considerar a la autoficción como una mentira verdadera y no, por el contrario, una verdad mentirosa. La función del autor queda desvanecida frente a las formas de autorepresentación narrativa; la identidad del sujeto puede considerarse un poliedro que no distingue entre sí cuál debe ser la parte que debe ser expuesta, por ende, la configuración de un escrito es tan sólo la mínima parte de un autor desdibujado entre sus líneas. El álter ego es el disfraz que escoge Restrepo para escribirse, sin embargo, en esa misma fiesta están quienes buscan debajo del antifaz, porque el lector no asume que no exista aquellos hechos que se narran desde una visión personal, por ende, se convierte en una necesidad por encontrar coincidencias biográficas entre aquello que lee y aquello que es el autor.

En el caso de Restrepo, no fue muy difícil para sus primeros críticos desentrañar este misterio, puesto que sus escrituras están basadas en su experiencia periodística y papel

político, aunque no prima el narcicismo de la autora, sí prima la inquietud por crear un truco capaz de revelarlo casi al final del relato, como lo son los epílogos de la novela. Es decir, hay una reconfiguración de su propia identidad en la escritura, somos quienes logramos describir en nuestros textos. Es así como la posición del autor blande otra significación en esta obra, tomando de ejemplo lo que plantea Foucault:

Desde el siglo XVIII el autor ha jugado el rol de regulador de la ficción, rol característico de la época industrial y burguesa, de individualismo y de propiedad privada. Sin embargo, teniendo en cuenta las modificaciones históricas actuales, no hay ninguna necesidad de que la función autor se mantenga constante en su forma, su complejidad o su existencia misma. En el preciso momento en el que nuestra sociedad está en un proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de una manera que permitirá, una vez más, funcionar de nuevo a la ficción y a sus textos polisémicos según un modo distinto; pero, siempre según un sistema restrictivo, que no será más el del autor y que aún está por determinar o, quizás por experimentar. (1969, p. 18)

Es decir, la figura del autor se convierte en una artimaña en un texto que debería estar muy alejado de representar su producción textual, más allá de una representación sintagmática que refiere a una presencia, una “autoría”, un algo que ya no está, no significa más que una determinación de “tal autor escribió esto”. Mientras que la creación literaria del narrador/personaje juega un papel distinto en la novela que, de ser ignorado, podría causar una interrupción en la interpretación de la intencionalidad autorial, pues nada queda después del autor más que su texto. Sin embargo, en la noción de la herencia de Cervantes y el narcicismo de un sujeto que desea divulgar su intimidad/privacidad necesita, como un actor, revelar su verdadero rostro después de terminado el show.

Esta nueva creación dentro del “canon” permite que *Demasiados héroes* aparezca como inclasificable dentro del mundo narrativo de Restrepo, por ende, la aparente dualidad descubierta —camino de escritura, modelo de una vida distinta—, aparece en su novela representada a través de una identidad que parece ser otra: el áter ego. ¿Quién es el áter ego si no es más que un autor escondido de sí mismo? La creación de un espacio donde confluyen la verdad y la mentira, la ficción y la realidad, debería proporcionar suficientes motivos para sospechar que el género no es la novela ficcional canónica que representa ciertos valores tradicionales, sino que está en juego otra aproximación genérica o antigénica.

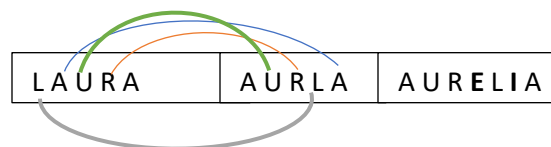
Volvamos a la pregunta: ¿cómo se pasa del áter ego a la autoficción? Pues bien, si la autoficción mantiene una ambigüedad de significación literaria y representativa, el áter ego no es más que el telón de fondo para suponer que aquella referencialidad está en los límites y no por encima ni por debajo de ellos. Si el primer problema es el tiempo, el segundo es la distancia: mientras el pasado es el momento anterior a cualquier acción o hecho, la distancia es la reflexión de un sujeto sobre ese pasado del que no sólo rememora, sino que por obligación debe reconstruir.

La exigencia sobre el autor de “contar la verdad, y nada más que la verdad” tal cual estrado de justicia, es una paradoja literaria, puesto que aquellas obras que se encuentran entre los polos de la factualidad y la ficcionalidad buscan estar por fuera de las estructuras canónicas. Es decir, ¿por qué hemos de pensar que la ficción no dice la verdad? En ocasiones, las obras que tienen como excusa la ficción mantiene hitos de verdad más estrechos que los dispuestos al polígrafo. Restrepo, por diversas razones, guarda su integridad, salvaguarda su identidad ante un proceso político y quizá, evita dilemas morales por lo dicho en contra de su ex pareja, se absuelve a sí misma de colocar un nombre, el

suyo. No obstante, revela los aspectos fundamentales que permiten identificarla en cada una de las páginas de *Demasiados héroes*, como aquellas frases que correlacionan la confesión con la revelación de quién está detrás de esta novela:

Necesitaba ponerle por fin palabras a esta historia hasta ahora marcada por el silencio. Siempre había sabido que tarde o temprano tendría que darse a la tarea, no quedaba más remedio, porque pasado que no ha sido amansado con palabras no es memoria, es acechanza. El problema había sido cómo contarlo, y ahora creía descubrirlo: íntimo y simple, como una conversación a puerta cerrada entre dos mujeres que recuerdan. Sin héroes, sin adjetivos, sin consignas. (2009, p. 139)

Aurelia se convierte en un cuasi anagrama de Laura, luego convertido en un seudónimo de militancia para transponerlo al de su vida maternal como Lorenza, es decir, crea dos identidades que se corroboran con lo propuesto por Ricoeur (1996): la vida narrada desde la referencialidad (personalidad, rasgos, tiempo, entre otras) que se comporta como una mismidad (mismo) pasa a ser una identidad narrativa (construcciones sintagmáticas que permitan la refiguración personal) es decir, ipseidad (sí mismo). Así mismo el juego de multiplicidad del “yo” se refleja en la obra de Restrepo, quien le permite moverse sobre las arenas movedizas de la autocreación de la realidad en la ficcionalidad. Pero, ¿esos nombres son simples creaciones? No, hacen parte de ella, son su existencia revivida del pasado. Sin embargo, Restrepo se da cuenta que si juega con su nombre Aurla (Laura) habría una similitud que la delataría, por lo cual, decide añadir una ‘E’ y una ‘I’ para dar con una invención del doble en su narración:



De esta manera, Restrepo cumple en afinidad con la conceptualización del “pacto lúdico” esclarecida al inicio de esta investigación, pues ella busca un disfraz y juega a ser otro personaje, mientras se divierte en colocar de manera anacrónica los eventos que hacen parte de su recuerdo, memoria y vida. En otras palabras, además de querer jugar a ser otra, es consciente de ello, por ende, le da elementos fundamentales para que el lector sospeche, caiga en su trampa. ¿Será verdad o mentira? Queda el sinsabor al acabar la novela de sentarse en una entrevista a preguntarle, entonces, ¿cuánto de Lorenza es Laura? Y ella responder con las evasivas que confirman aún más su temor a ser descubierta. Titubea, afirma, niega, contradice, pero ahí está. Como coincide que su amiga se llame Mariana y el nombre verdadero de Restrepo en su militancia fuese Mariana, cito parte de la entrevista con Restrepo en una reedición de su novela, “¿Mariana (ése era mi nombre de guerra), tienes un momento para tomar un café con tus viejos compañeros?” (Castilla, 2019).

Por ende, el álter ego es una recreación del “yo”, en este caso, como máscara o disfraz narrativo, es decir, Laura Restrepo crea un álter ego de sí misma, a partir del anagrama de su nombre Laura, a Aurelia, y de manera ficcional lo convierte en un “seudónimo” en su militancia. De manera real, el nombre que ella usó en la militancia era Mariana. ¿Qué tienen en común Mariana y Aurelia? La intencionalidad de esconderse para proteger su integridad física, una desde el miedo, otra desde el juego. No obstante, esta construcción mantiene un hilo que es necesario desvestir para poder aludir a la idea de rasgo autoficcional, dicho análisis se encuentra a continuación.

La construcción de una identidad (no) velada

El hombre es para ellos, por lo general,

*un haz de identidades fragmentadas
hacia una deseada e imposible disolución.*

Manuel Alberca, 2007.

Finalizado el anterior apartado, empezaré por develar los secretos de quien se oculta o de quien, por justas razones, esconde su nombre. O mejor aún, de quien crea una identidad velada. Así, *Demasiados héroes* (2009) nos plantea dos incógnitas: ¿Cómo construye Restrepo esa identidad velada? ¿Es ella o es lo que cree ser de ella? La respuesta a estas dos incógnitas será la premisa para desenvolver este apartado: por un lado, la formación de una identidad y, por el otro, una identidad que parece estar enmascarada. Sigue presente el juego entre ficción y realidad, que poco a poco parece desvanecerse con los análisis aquí propuestos, pues una identidad que se presenta clara debe tener consideración a cambios, pero aquellas que aún parecen opacas requieren de una detallada lectura.

En primer lugar, la construcción de una identidad narrativa se forma a partir de la inscripción de una intención de comunicar o narrar una experiencia. Aunque la pragmática busque resolver la incógnita del “¿quién?”, es preciso plantear que la admisión de un “yo” que narra es un elemento vacío en la definición del análisis. Según esta la dialéctica, al querer transponer la vida real en la narración, inevitablemente se hará necesaria la preinscripción y la descripción de unos elementos que no son trasmutables entre ambos formatos: la vida real y la vida narrada. Por ende, la concepción de identidad narrativa permite estrechar ambos mundos tan dispersos entre sí, dando una solución paliativa al asunto, puesto que la construcción de una identidad alude a un referente que supone la mismidad, la cual, en contraposición de la ipseidad, es lo que permite la variabilidad en el tiempo.

En segundo lugar, la inestabilidad de mantener la identidad en el tiempo se convierte en un problema eje para abordar la configuración de una historia narrada. Es así como plantear que el texto requiere de una caracterización diferente del referente factual nos permite abordar diversas formas de construcciones en la narración. Cabe mencionar que, en este punto, este puente abre la posibilidad de una irrupción en la reconfiguración del sujeto a partir del lector, un fisgón que se involucra en la vida de quien parece ausente de su propio texto y ante lo único que hay para defenderse es su producción textual. La distancia que un autor-lector toma de su propia vida es lo que permite resignificar la caracterización de esta identidad: permite al ser crearse, recrearse y cocrearse con una intencionalidad textual.

En tercer lugar, la construcción de esta identidad permite un pacto, presupone quién escribe, quién lee (para que se cumpla el acto comunicativo y de enunciación) y que todo aquello que se narra tiene por objeto una verdad que debe ser respetada en el ámbito del sintagma nominal, aquel dilema que se construye con los pronombres “yo” y “tú”, que excluyen de manera directa a un “él/ellos”. He aquí donde la teoría ricoeuriana abre el espectro para pensar en aquellas identidades que no están sujetas a un vacío de pronombre, sino que proponen una lectura distinta a su propia concepción de vida.

Ahora bien, esta idea es concebida desde la noción de *memoria autobiográfica* planteada por Arfuch (2007), quien desarrolla una compleja definición sobre aquellas memorias que por causa del trauma permanecen ocultas entre el tiempo y el anonimato. La denominación personaje viene del latín máscara, como si de fantasmas se tratara, o de historias que necesitan ser reescritas por mantener una verdad a medias que ha sido vendida como cierta, por tener un nombre o, en términos teóricos, un sujeto nominal coincidencial. Es a partir de estos traumas que se puede pensar en una revelación de la identidad en Laura

Restrepo. La posmemoria, como la ha definido Sarlo (2005), permite la reconstrucción de un hecho histórico como lo es la dictadura, sin embargo, ¿quién puede decir cómo debe vivirse el trauma y de qué manera debe ser reescrito?

Esa marca de experiencia, que Arfuch define como la segunda etapa de los testimonios de la dictadura, tiene apenas unos personajes “ficcionalizados” que parecen distanciarse entre la víctima y la figura militante —Lorenza/Aurelia—, siendo víctima y figura militante al mismo tiempo: víctima de su expareja Ramón por el secuestro —episodio oscuro— de su hijo Mateo, víctima de un proceso político en el cual terminó inmersa por causas que ni ella, ni quienes le acompañan, pueden definir con exactitud, y víctima de sí misma que no podía colocar en palabras aquellos hechos. A pesar de ello, era figura de militancia porque ejerció en el momento, mantuvo contacto directo con el proceso, tenía un bando definido y debía seguir las reglas impuestas dentro de ese periodo.

La narratividad de esta tríada mujer, madre, militante es la que nos permite transgredir los análisis ya realizados por la crítica. En una actualización sofocante de su identidad, delimitar la construcción de la misma tan solo sería definir cuáles escritos pueden funcionar en una época donde aquella huella textual como el nombre podría causar la muerte. La identidad “velada” que crea Restrepo es tan sólo un escudo que impide la confrontación directa con los agentes “legales” que aceptaban o rechazaban los testimonios, es un eterno debate consigo misma que quiere revelar aquellos sucesos que causaron revuelo en sí misma como aquello que quizá hubiera querido mantener en el silencio.

Por lo tanto, la configuración de esta identidad se gestó en la pregunta, “¿quién era mi padre?”, que inicia Pedro Saboulard, nombre del hijo de Laura Restrepo en lo que llamaríamos “la vida real”. Es a partir de esa reconstrucción del pasado, la memoria y el desalojar aquellos silencios que impregnaban la vida de Restrepo, que es posible

reorganizar los fragmentos de una vida escondida entre los dolores de un recuerdo traumático y la afirmación de un ser que no se reconoce con el paso del tiempo.

He aquí la disyunción que hay entre lo que ya explicaba anteriormente: la ipseidad y la mismidad. Es posible pensar en el poema sobre el tiempo de Borges:

Hay una sentencia del gran místico inglés William Blake que dice: El tiempo es la dádiva de la eternidad. Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, quedaríamos aniquilados, anulados, muertos. En cambio, el tiempo es la dádiva de la eternidad. La eternidad nos permite todas esas experiencias de un modo sucesivo. Tenemos días y noches, tenemos horas, tenemos minutos, tenemos la memoria, tenemos las sensaciones actuales, y luego tenemos el porvenir, un porvenir cuya forma ignoramos aún pero que presentimos o tememos. (1979, p. 44) De manera figurativa, en donde somos destruidos por lo perecedero del tiempo, la construcción de la identidad en una narración se hace volátil, por lo cual, la ipseidad (variable) y la mismidad (permanente) permiten la configuración de una identidad narrativa que va a ser atribuida a distintos aspectos según se reconstruyan en lo único que el tiempo, parece no destruir: la memoria.

Es así como se da una analogía entre la teoría de Ricoeur (1996) y el análisis sobre la posibilidad de una persona para mirarse en el espejo²⁶ de aquello que tiende a destruirlo, no se es pues capaz de reconstruir de igual forma y se necesita de una construcción que permee en aquel gran río del que no es posible bañarnos dos veces como diría Heráclito. ¿Quién es Aurelia-Lorenza? Es la construcción de una identidad que parece no tener nombre real, que parece ser una identidad que finge ser otra, pero no es más que

²⁶ Metáfora sobre la percepción de uno mismo frente a la descripción del ser.

ella misma, aquella que mantiene la máscara porque teme ser descubierta, aunque en el fondo es su mayor deseo. La novela no tendría un desarrollo completo si el lector indiscreto no uniera los cabos sueltos, si pasara por ficción sin detenerse en aquellos elementos que juegan con nosotros al hacernos dudar de la “verdad”.

Restrepo está en el prólogo cuando pide que la reconstrucción del héroe debe tener su duda de juicio, está en el epílogo cuando refuta que aquellos hechos quizá tienen un tizne de ficción y otro de verdad. Está en sus confesiones de narradora que afirma no tener otra forma de exorcizar los silencios de un pasado, está en las preguntas sin resolver de su hijo que buscaba por una verdad que nunca llega, ni siquiera cuando se cuenta la historia, porque aún hay elementos que permanecen en la oscuridad de su mente, de su corazón y su experiencia. El testimonio de la mujer en la dictadura es un reto, tendría pues dos opciones: mantenerlo en secreto o revelarlo de forma velada, intermitente, silenciosa. Intentó pasar desapercibida haciendo todo el ruido posible.

¿Y cómo vemos aquella mujer en *Demasiados héroes*? Restrepo guarda una relación a distancia con sus personajes, juega a ser “otra” y se permite por las relaciones discursivas el desdoblamiento. De esta manera, Aurelia es invención de Lorenza que, a su vez, es invención de Restrepo. En las entrevistas a Restrepo se le pregunta por Lorenza, pero no por quien se supone que es Aurelia, de quien se está buscando la verdad en su tiempo de militancia, es decir: un personaje narra la vida de otro personaje. Como Restrepo ha afirmado a Castillo Granada, Lorenza también existe (2009), esa vitalidad y fuerza de existencia que le otorga a su personaje, permite un sujeto rastreable en *Demasiados héroes*, por lo cual, desde la perspectiva de Molloy, “escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (Citado por Musitano, 2016, p. 107).

El pasado que quiere exorcizar Restrepo es así mismo invención de una organización de memoria que funciona para la distopía de una verdad. Mateo es un niño — ante los ojos de su madre— que da la voz del sentir de su verdadero hijo Pedro Saboulard, que así mismo refleja el desconcierto de una memoria que no está en plenitud de ser organizada, ni siquiera veraz, sólo en el proceso de la rememoración, lo que significa una fragmentación cruzada de recuerdos. Si la memoria tiene licencia para inventar y rellenar, ¿qué se esperaría de la literatura que utiliza la ficción como atuendo digno de entrar a la fiesta de la veracidad? Veamos esto en la novela:

Él mismo lo había bautizado así, el episodio oscuro porque lo que ocurrió aquella vez fue dañino, pero también porque estaba sepultado bajo una montaña de verdades a medias. Lo peor de todo era su falta de recuerdos; aquello había ocurrido cuando él era demasiado pequeño para fijarlo en la memoria. Palos de ciego. Era una expresión que había escuchado por ahí. Así se sentía él, dando palos de ciego por entre una historia que no comprendía, pero de la cual hacía parte y que lo atrapaba como una red. (2009, p. 7)

Discuto con el sintagma discursivo del sujeto, porque a su vez, es un significante vacío y muerto según Foucault y Barthes, de la única forma en que puede ser “resucitado” es a través del lector. Julia Musitano menciona que “el sujeto autoficcional tiene que inventarse rostros y poner en juego la indeterminación porque el pasado nunca pasó” (2016, p.114). De esta manera, se logra revivir aquel suceso con un antifaz que revive aquello que “no ocurrió”, o al menos, no ocurrió de una manera incuestionable. Mezclado por la invención de la propia memoria, ya es un retrato de un hecho o de una persona que se nos presenta no tal como fue, sino como cree que fue en el pasado, o desde una perspectiva de lo que será cuando termine de escribir o cuando intervenga el lector (2016, p.115).

Restrepo conoce los aspectos de creación, de una novela, de un reportaje, aquellos que deben ser usados para la verosimilitud, es así como ese narrador en tercera persona, omnipotente, conoce toda la historia, las emociones, sentimientos y preocupaciones, una mezcla entre un ventrílocuo y una voz por fuera del texto. Esa configuración escritural va desde quién es el personaje Lorenza, quien hace “reportajes sobre la mafia, Lorenza había tenido que entrevistar a varios abogados de estos, que actuaban como testaferros, voceros o representantes de la mafia” (2009, p. 94):

Y el viaje que sí realizó a Argentina “a diferencia de su primera llegada, ahora traía un minuto que a los milicos les iba a parecer de lo más respetable: su carné de periodista y un documento según el cual el propósito del viaje era hacer para *La Crónica* una serie de reportajes sobre las más bellas estancias argentinas. (p. 128)

No conforme con esa identidad que aparece de fondo, borrosa e indeleble, Lolé, es de nacionalidad colombiana, de Bogotá específicamente:

Para Lorenza, que era colombiana, el cambio no había sido tan difícil; al fin de cuentas el regreso a Bogotá le había permitido volver a estar entre su gente, en un mundo conocido al que se reintegró sin mucho drama (p. 8).

Adicional a esto, es una militante:

Claro que aparte de ser extranjera yo era militante de base, ten eso en cuenta. De la puta base, como decíamos. Yo me movía al detal, y supongo que los de la dirección se movían al por mayor. Además, teníamos dirigentes obreros que sí estaban en lo fino, en la mera boca del lobo, bregando a serrucharle las patas a la dictadura desde los sindicatos (p. 52).

Para hilar el relato, es necesario ver desde otra perspectiva estos elementos que no hacen parte de una investigación, sino de una vivencia. ¿Podría saberse cómo construir el

drama de un ex militante tan verosímil sin haber estado ahí? Si el narcicismo del “yo” natural del ser que quiere ser expuesto desea poseer más valor ante su lector, no habrá mejor mecanismo que el del velo. Salvo que, además, la condición en la que se registra aquellos hechos no son circunstancias normales. Toda confesión a nombre de una persona le conlleva un juicio si aquella persona no está muerta. Si la novela estuviera centrada en el hecho político, carecería, por lo tanto, de un bagaje argumental del contexto. Sin embargo, y dado que no es la motivación de su autora, se le permite dejarlo de lado para centrarse en quien aquí nos ha interesado: Lorenza-Aurelia.

Prosigo a dismantelar dos hechos aún más importantes de esa identidad velada construida: “Por gajes de la militancia clandestina, ni Aurelia ni Forcás podían conocer el lugar donde vivía el otro, y de ahí tantas tardes en que El Molino Azul supo acogerlos como si fuera una casa” (2009, p. 87). Aún más, la identidad velada estaría en licencia porque las mismas identidades de quienes pertenecieron a la dictadura eran considerados fantasmas, no sólo por un conflicto de persecución política, sino porque a ninguno le interesaba conocer realmente a otro:

Se habían visto a diario durante el tiempo en que fueron compañeros de partido en el frente de comercio, y sin embargo en esta hora que compartieron en el café de Florida, Lorenza supo más de él que en años de militancia, (p. 87)

Las charlas en los cafés, el juego de escondite para salvaguardarse, y la falsificación de documentos junto a nombres, hace ver más la presencia de una refiguración del sujeto, de la identidad que enmarca la novela. La construcción de esa identidad no es ajena, ni indiferente, no hay la consciencia de crear un personaje que se libere de su autor, como un hijo. Por el contrario, se busca que haya una coincidencia entre momentos, acciones y lugares. Hay una función del querer ser descubierta que le ofrece Restrepo a su lector, ella

está dispuesta a proponer la vacilación, la especulación a sus lectores. Así mismo, el *pacto lúdico* propuesto por las nuevas teorías sobre la autoficción, son las que permiten un puente de transición entre aquellos aspectos de un pasado que “no pasó” y los fragmentos de un ser que mantiene una tensión con lo que cree que es y no es.

En síntesis, la autora sabe cómo construir su identidad desde una “no confidencialidad”, aun cuando hay las pistas y los juegos que llevan directamente a su autoría, no podría lanzar un juicio sobre el porqué no querer usar su nombre, más allá de la protección, podría deberse a una regla de su mundo narrativo, donde ella mantiene al filo de la narración, intentando no mezclarse entre su mundo y su vida, aunque su ambivalencia la mantenga en el umbral: entre ser descubierta y no estar presente. Por ello, la pregunta que responde el próximo apartado es si conociendo las normas que rigen la autoficción, puede mantenerse aun cuando no existe esta coincidencia nominal.

Memoria y Testimonio²⁷ como Mecanismos Autoficcionales

Vivo de mi propio crédito. Y quizá sea un simple prejuicio, que yo viva.

F. Nietzsche.

Funciona la memoria como un “hacer presente lo que es ausente”, aunque ¿cómo funciona esta idea en la construcción de un texto? Para recrear la memoria es necesario abrir los mecanismos que permiten narrarla, del cómo se logra un testimonio, y cómo se presta esta representación de la realidad en el papel. La escritura considerada autobiográfica es pensada como la desfiguración del sujeto, puesto que aún en el mínimo ápice de ficción, hay algo de *autographé*, representación de sí mismo, esto remite a Paul de Man (1991) en

²⁷ En este apartado se hablará del testimonio y memoria, desde la concepción que tiene el testimonio en las teorías del “yo”, como fuente de experiencia humana, aunque con anticipación también se ha expresado que se vislumbran de manera dual la noción de testimonio como género en Latinoamérica para explicar la función sobre el testimonio velado implícito en la obra.

La autobiografía como desfiguración cuando afirma que, “El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (p. 114). El desafío de la temporalidad y la fugacidad de la escritura de sí mismo crea el símbolo de reconocimiento de una realidad, no busca la mera referencialidad. Toda vida narrada expresada desde un punto tiene una fuga de “veracidad” que se divide en dos: la memoria y la intencionalidad. La memoria es una reconstrucción de imágenes, momentos, sonidos, personas. Recrear es lo que produce la memoria, la intencionalidad está en qué espera el autor de su destinatario/lector, nadie narra la verdad objetiva, nadie es capaz de autonarrarse sin diferenciar los puntos específicos. Dice Arfuch en *Memoria y autobiografía*:

Es interesante esta distinción entre vida privada y vida ejemplar que es la que toda autobiografía, en realidad, construye—, en tanto señala justamente el carácter de ejemplo que la vida asume obligadamente en la narración, más allá de la intencionalidad de su protagonista. (2007, p. 47)

De esta manera, la memoria constituye un pilar para la escritura del yo, pero crea controversia porque el límite es el pacto de veracidad que debe cumplirse al mencionar el hecho de “real” en la narración. Esta idea causa más conflicto en el testimonio, que para la crítica se considera un texto de hibridación, del cual no es posible una clasificación. La contradicción es pragmática, puesto que, si el testimonio cumple con la regla de veracidad, ¿qué se realiza cuando una confesión puede poner en peligro nuestra integridad física? La amplia gama de conocimientos literarios permite que un testimonio se convierta en la transposición de una identidad, sin que por ello equivalga a una mentira: el ocultamiento del rostro ante una “verdad” no revelada convence más a la crítica de que un testimonio es

una recreación no fidedigna de los elementos verdaderos de los cuales se afirma un conocimiento de experiencia.

En el anterior apartado se explicó que para lograr esta narratividad del *bios* y el *graphé*, es necesario remitirnos a la concepción de la identidad narrativa, pues con ella se reclama el derecho de la transposición de la vida a la literalidad, dado que en ella está la forma en que convivimos y creamos la experiencia en un mundo lingüístico (Arfuch, 2017). La voz traumática de sucesos, que aún en los límites de la ficción exponen un testimonio sobre el volver al pasado, evidencia la carencia de seguridad que brinda el anteponer un “yo” en un texto o un nombre real que exprese que da fidelidad de su relato. Las consideraciones del testimonio se deben tratar desde el contenido del relato y no desde las márgenes sintagmáticas. Aunque, ¿cómo terminar diferenciando el “esto puede ser real” del “esto es lo real”? Toda ficción es autobiografía, se rumorea, aunque caer en esa paradoja sería asumir que no existe una problemática en la cual se puede realizar una distinción. ¿Cómo contar lo incontable?

El testimonio, por sus condiciones culturales y sociales en las cuales se inscribe, permite la veracidad por el contacto directo de la experiencia humana. No es posible contrastar que esos hechos sucedieran de tal forma narrada. Sin embargo, nadie podría negar la propia existencia de quien se inscribe en ellos. Recalca Sarlo en *Tiempo pasado*:

La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado... La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible). (2005, p. 29)

El testimonio es una representación del “yo” desde el cual impone sus creencias, cualidades, circunstancias, atributos, valoraciones y una cronología según la reconstrucción

que ha realizado del relato. Arfuch finaliza su ensayo de *Memoria y autobiografía* explicando el testimonio como una de las estrategias utilizadas para los sucesos políticos, el cual defiende como una reconstrucción de los hechos que no media sobre una “verdad” sino sobre una configuración de realidad colectiva. Por ende, pueden perdonarse los datos ocultos, los nombres trasfigurados, las máscaras del “yo”, el desorden del tiempo y cualquier otra desviación que ponga límites sobre este género.

La memoria, el testimonio y la autobiografía rozan los límites con la condición de la verdad implícita, es decir, hay un juramento de silencio que indica que todo lo ahí dicho reclama una posición de veracidad comprobable en el mundo real. Suceso ajeno en la autoficción, puesto que ella no tiene ese pacto sagrado, aunque mantiene un sintagma nominal y una probabilidad, juega con la verdad y tienta a pensar que puede ser lo que no es, como puede no ser lo que sí es. En el análisis *Memoria, testimonio, autoficción* (2015), Arfuch hace unas aclaraciones con respecto a un corpus de diversas novelas argentinas, las cuales habían (ab)usado del “testimonio autoficcional”, con el siguiente argumento: “La elección de la ficción, o mejor, de ese género intermedio que es la novela autobiográfica o autoficcional no es azarosa: era quizá la única manera de abordar esa materia sensible” (p. 822).

La verdad “verdadera” causa problemas morales, sociales y juicios de valor a los que muchas personas no están dispuestas a someterse. Por ende, lo que pareciese una mentira, puede ser una verdad encubierta: ¿qué ocurre cuando se tiene el riesgo de ser descubierto y que la integridad física peligre? Se hace evidente que la literatura, como condición de búsqueda y relación con la humanidad, tiene ventajas por encima del periodismo —o de cualquier tipo de texto científico—, que debe dar cuenta de unas características objetivas y claras, sin temor a mentiras. Refutable es que la literatura intente

deslindarse de tantos tecnicismos y con las diversas herramientas a su mano pueda afrontar este “pequeño” problema de “decir” la verdad: la máscara.

No se puede ser soplón, dicen entre las pandillas. Y así mismo, la literatura se convierte en una narración llena de alteridades y discreciones que resguardan la integridad de quien se escribe. Restrepo, por ejemplo, es una periodista que ha traspuesto cada experiencia en la narración, desde el anonimato o desde la invención. Es de pensar que estas decisiones narrativas llevan una posición tanto política como de encubrirse para no tener represalias en vida.

Siendo la autoficción una línea de trabajo que bordea los límites de ser y no ser, permite la dualidad de mantenerse entre ambos mundos, siendo acechada y a veces, confundida. No es posible afirmar que todo testimonio es marca de una autoficción o que toda autoficción es un testimonio velado. Sin embargo, habría momentos, como las dictaduras del cono sur, que evidenciaron una posmemoria que buscaba la reconciliación con sus pasados, traumas y recuerdos. Pasaron por diversas formas de resignificar sus historias a través de mecanismos “poco fiables” y a la vez seguros de mantener su identidad en un secreto, que, al ser revelado, ocasionara problemas en sus vidas personales o las de quienes aún sobrevivían. Pocos son los autores que, sin miedo a su propia vanidad, escriben y publican diarios en vida, lo cual ante la prensa o los medios termina siendo un rechazo, como es el caso de Héctor Abad Faciolince, autor colombiano que explicitó en *Lo que fue presente* (2021) que obligó a su amante a perpetuarse un aborto.

Este, como otros ejemplos, demuestran el peligro que implica la revelación del yo, por consiguiente, una identidad que es y a la vez no resultaría en una solución provisional para delatarse ante el relato. El relato del trauma funciona como mecanismo de desahogo o exorcismo de aquellos momentos que causaron un dolor en la persona. Arfuch menciona en

el mismo artículo: “¿Cómo se hace para reconfigurar la propia historia, volver atrás, imaginar esos padres que no se han conocido, restituirles una imagen, una voz, un perfil, una afectividad, una pasión?” (2015, p. 825). La voz que proviene del trauma es la voz del recuerdo, la memoria impredecible que cambia y traslada los eventos, ¿hace menos verídica a la memoria que por impostora ha sido tan destituida? Según Arfuch:

Un borde de vacío, un agujero, saber que hay algo sin saber qué, quizá ese desciframiento forma parte de la aceptación —y opera como principio organizador y también desorganizador— de la “verdadera” identidad, aquella atestiguada por los genes, la biológica, la que viene a anteponerse, sin contrariarlo, al concepto de identidad como construcción simbólica, no esencial. Un vacío que el trabajo de duelo tratará, siempre infructuosamente, de llenar. Y aquí también se abre el abanico de las diferencias, los distintos modos en que esas víctimas de una tragedia colectiva pueden tramitar la conmoción de verse enfrentados al descubrimiento súbito de ser otros, que a veces el entusiasmo de la “recuperación” parece soslayar (p. 829).

La construcción de identidad en una obra no sólo depende de las vivencias del ser, o de su consciencia, sino de la forma en que puede transmutar aquello que le ha permitido vivenciarlo. El símbolo de esa identidad en los testimonios que conservan fechas, nombres y lugares, pero persisten en la ficción, son ejemplo de las herramientas que tiene la literatura para lograr esa ardua tarea de escribirse. A continuación, se hace hincapié en la crítica de la autoficción, percibida únicamente desde la perspectiva de la coincidencia nominal, y no desde las múltiples diversificaciones del “yo” en la narrativa literaria como derrotero en la lectura crítica de *Demasiados héroes*.

Capítulo 3: De la recepción de la obra *Demasiados héroes* al contexto autoficcional

Perspectivas críticas sobre la obra y cómo se ubica dentro del análisis

...más de una persona suele envidiar a otra por los hechos interesantes que le pasaron en su vida, cuando en realidad debería envidiarla por su forma de concebir la realidad, que fue la que dio a aquellos hechos la relevancia que tienen en su descripción: pues un mismo suceso que en una cabeza ingeniosa es representado de forma interesante queda reducido a un insulso episodio de la vida cotidiana cuando es captado por una cabeza vulgar.

Arthur Schopenhauer

Dada la relación que este capítulo mantiene con el estado de la cuestión, en este apartado se profundizará en los postulados de la crítica para ubicar el análisis dentro de la misma, de la misma manera que he mencionado en el capítulo anterior, la obra de Laura Restrepo se propone como una doble identificación en su narrativa/testimonial, la crítica ha realizado desde diversas perspectivas un análisis sobre los conflictos internos en Colombia en relación con una autora plurivalente que recoge su testimonio, junto con el de quienes espía para develar los acontecimientos de su país natal. Sin embargo, *Demasiados héroes* se diferencia por tratar sobre la dictadura argentina, lo que le ha llevado a ser estudiada desde el testimonio de dictadura (posmemoria) y la relación madre-hijo que se narra, apartándose de la línea de investigación conocida en sus otras obras. Aunque se le reconoce su postura periodística, esta obra ha sido rebajada en cuanto a su calidad y valor literario en comparación con otras de sus obras.

En el año de publicación de *Demasiados héroes* aparece la primera *Reseña de “Demasiados Héroes” de Laura Restrepo*²⁸ breve de Ricardo Sánchez Ángel (2009), en la cual explica que esta novela es una de las más personales de la autora, al delimitar una experiencia personal entre los cauces de la literatura. Expresa que la autora quema, exorciza y expulsa un pasado intranquilo, un abismo entre los amores y desamores de su juventud, las respuestas negadas a su hijo para la construcción de su padre frente a la postura política de la madre militante, entre otras. El género melodramático reivindica aún más la postura de la novela. Propone una comparación entre la novela de Restrepo y de Isaac para mostrar la construcción de la voz de mujer.

Con ello, Sánchez (2009) recalca el invaluable proceso de su narrativa intimista, emocional y femenina. A la vez que muestra una de las tendencias de la autora sobre los episodios oscuros, que es el culmen de esta obra, así como la puesta en escena de la construcción de los héroes, como la figura del padre. Aunque concluye que el propósito de la novela y el discurso usados por Restrepo abre caminos dispersos sobre la verdad, habla de su valor narrativo e insinúa que podría pensarse para telenovelas o el cine.

La crítica continúa con otras dos reseñas. En *La opinión de Murcia*²⁹ aparece otro breve texto *Demasiados Héroes: el grito de la dictadura argentina* con motivo de la presentación del libro en Barcelona, en la cual expresa que la autora ha querido hablar de la dictadura, quien “ha dicho que no quiso hacerlo desde el punto de vista histórico, una perspectiva que se ha tratado, ha señalado, de forma abundante y con gran calidad” (Martín, 2009, párr. 8). Es así como su lado más humano y representativo tiene apogeo en su novela,

²⁸ Título tomado desde el original.

²⁹ Nombre del periódico en Murcia.

resalta la intención comunicativa “sobre la necesidad de ponerle lenguaje a las cosas que no lo tienen” (párr. 1) y ha aprovechado para lanzar juicios sobre la situación en Colombia e intentar insertar el conflicto de la dictadura con lo que sucede en su país natal. Quizá esta es una de las razones por las que la crítica olvida esta obra en sus análisis, es así como estos artículos funcionan para dar cuenta de los análisis que se han realizado sobre la obra y reservan una importancia del análisis que se promete este trabajo.

Entre 2010 y 2011 se publican dos reseñas más, una de Sánchez-Blake y otra de Villareal Díaz; Díaz elogia que Laura Restrepo ha logrado construir una historia diversa y muy distinta a sus otras obras como *Delirio*, en la cual los grandes monólogos no son necesarios y se enfoca en el diálogo, y crea una historia continúa más rápida y presenta un sentido más confesional de su propia experiencia de vida. Reafirma los aspectos relevantes de la trama, acogiéndose a distintas entrevistas de la misma autora, aunque lanza un juicio sobre lo embellecedora que puede resultar a veces sus reflexiones que no aportan a la trama, como si su novela estuviera intentándose dividir entre dos posiciones: el drama y la crítica de la dictadura.

Por el contrario, Sánchez-Blake resalta el valor de la construcción memorística que Restrepo intenta en su novela y argumenta que la falta de evidencia material como de especificidades, descarta la reconstrucción del hecho histórico y se centra en el drama interior del personaje con la “pérdida” de su hijo. Así mismo, como no juzga ni condena el pasado, sino que reflexiona constantemente sobre ello a través de esa voz confesional que se maneja en los diálogos, concluye que “la mirada de los críticos decepcionados ha sido por incomprensión de la obra” (2011, p. 278), pues la obra es más compleja de lo que se ve a simple vista y busca de manera precisa cuestionar las máscaras de los héroes y las cuestiones de escribir la “verdadera” historia, el pasado y la memoria, con ello aporta los

indicios por la recuperación de una identidad plasmada en la obra, y que es posible rastrearla para determinar la verdadera intencionalidad de la autora.

Por ello, tanto esta como otras crítica, posicionan a esta investigación desde la contraposición de lo que indica la crítica y la teoría sobre la lectura que se ha hecho de esta obra “menor”. En 2011, en la Universidad del Estado de Minnesota, García Vargas propone como tesis de maestría *La búsqueda de identidad y toma de conciencia de los cuatro personajes principales en las obras Demasiados héroes y La multitud errante de Laura Restrepo* un estudio comparativo entre *Demasiados héroes* y *La multitud errante*, donde el tema principal de ambas es la búsqueda de identidad y la toma de conciencia de sus personajes principales. Es decir: sobre Mateo y Lorenza —*Demasiados héroes*—; 7x3 y Ojos de agua —*La multitud errante*—, esto a través de unos rasgos autobiográficos operantes en ambas novelas. Los personajes tienen un proceso de construcción de consciencia a partir de sus traumas y exilios de la memoria, a partir del amor fraternal —*Demasiados héroes*— y la religiosidad —*La multitud errante*—. Esta investigación dista de otras realizadas a la obra, sin embargo, su análisis no apunta en la misma dirección que esta investigación. No obstante, siembra una duda sobre la pluralidad que se encuentra en la construcción de estos personajes que se alejan de la ficcionalidad y la autora desarrolla sobre la premisa de “carne y hueso”.

Un año después es publicado un ensayo *Literatura y memoria: espacios de subjetividad* por González y Chicangana (2012) con el mismo arco temático sobre la identidad narrativa y la reconstrucción de la memoria, el cual es un estudio comparativo entre diversas narrativas, entre ellas la obra en cuestión, en las cuales un hilo comunicante para narrar o testimoniar el pasado es el biografema rastreable según las teorías de Bajtín, Ricoeur, Arfuch y la posmemoria de Sarlo. Esto intenta explicar la forma en la que en

diversas novelas y narrativas se construyen las identidades por medio de los traumas, en su mayoría políticos. Lo importante sobre el estudio para *Demasiados héroes* es que resalta su carácter autobiográfico y de una manera indiscriminada lo clasifica dentro del género autoficcional, aunque no tiene el objetivo de explicar el por qué abusa de esa concepción. Es probable que dado los autores teóricos que ha referenciado, considere a la autoficción algo distinto de lo que la misma crítica lo cataloga. Sin embargo, se rescata el utilizar de ejemplo la novela de la autora desde otra perspectiva distinta a lo ya leído. Es la primera en proponer esta obra como un quiebre en trayectoria y estilo, no obstante, comete el mismo error metodológico que Gonzáles y Chicangana, afirmar de manera contundente que la obra pertenece a la autoficción sin una argumentación sólida al respecto. Es así como esto permite visualizar una perspectiva inacabada por ambas autoras para lanzar mi hipótesis de lectura y comprobarla a través de este análisis: ¿es posible la autoficción en *Demasiados héroes* de Laura Restrepo?

En 2014, Nohora Viviana Cardona Núñez presenta su tesis de doctorado *Realizaciones posmemorísticas desde la perspectiva de género y el transatlantismo en los umbrales del siglo XXI* en la Universidad de Ottawa, en donde compara diversas obras de distintos lugares transatlánticos. Entre esas obras está *Demasiados héroes*, analizada a partir de los conceptos tomados de Hirsch y Sarlo sobre la posmemoria —abordados desde el primer capítulo— y cómo los personajes reestructuran ese pasado de las dictaduras como eventos traumáticos en la memoria colectiva. Sin olvidar la autoreferencialidad de la autora sobre su personaje, pieza clave para pensar la configuración de identidades que ha creado Restrepo y que en algunos trabajos es abordada, cuando es muy lejana aún de trabajos sobre autoficcionalidad. Es desde este análisis que se arroja la idea de posmemoria en el universo literario de Restrepo, pues los análisis se han quedado entre la relación de construir

memoria y el hecho histórico que, narrado en la obra, dejando por fuera, las entrelíneas de un testimonio que desea ser leído bajo el velo de sobreponer identidades.

La búsqueda de estudios directos sobre la obra finaliza con dos trabajos de Capote Díaz: uno publicado en 2012, que fue su tesis de doctorado *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia colombiana*, y la compilación en un libro publicado en el 2016 por P.I.E. Peter Lang: *Reescribir la violencia. Narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Ambas tienen como eje central el análisis de la obra de Laura Restrepo desde su voz testimonial en los conflictos de violencia en el territorio colombiano. Postula a *Demasiados héroes* como una novela de quiebre en esta trayectoria y con un estilo discursivo diferente a otras obras de la misma autora. Sin embargo, comete un error metodológico al definirla desde el género autoficcional, sin demostrar argumentos que desarrollen esta clasificación. A pesar de ello, corresponde esta idea con mi propia hipótesis, desde la cual se sostiene la imposibilidad de Restrepo para utilizar su nombre real porque debe protegerse de la censura y de la persecución política.

Para esta investigación fue de mucha importancia ambos trabajos de Capote, porque aportaron las primeras intuiciones sobre ese concepto que faltaba por desarrollar: autoficción. Es por Capote que la investigación coincide con aquel término por el cual, tenemos en común que Restrepo no ha usado su verdadero nombre, pero ha dejado las pistas necesarias para un lector ávido, una transposición en el nombre del personaje, un juego de palabras, unas insinuaciones sobre la verdad y la reconstrucción de un episodio de su vida. Es por este trabajo que la hipótesis a desarrollar, concuerda.

No obstante, falta lo que está al margen de la escritura, esto significa aquellas entrevistas de las cuales varios de los críticos se han fijado para escribir los análisis de la novela. En ellas se afirma una intención que trasciende a la comunicación y limita con la

ficcionalización del “yo”. Aunque diversos autores han intentado sobreponer la obra desde una mirada autoficcional, sus pocas o nulas explicaciones al respecto no permiten que la novela obtenga una mirada diferente a las que aquí se han presentado: un trabajo de reconstrucción memorial.

A pesar de ello, han dejado de lado lo que el ensayo de Gonzales y Chingana (2012) intentó aproximar, desde las nociones de identidad narrativa e identidad cultural propuestas por Ricoeur y Arfuch, desde las cuales se abre la disyuntiva de pensar en una nueva lectura para esta novela. Aceptando que no existe la coincidencia nominal entre autor/narrador/personaje, elemento distintivo de las autoficciones, hay otras características que permiten pensar los rasgos autoficcionales de los cuales Restrepo se ha valido para construir su novela.

Si tenemos en cuenta que la autorrepresentación ha sido mal estudiada por autoras como Capote, González Sawczuk y Chicangana-Bayona, que la consideran dentro del género autoficcional sin tener en cuenta que carece de un sujeto nominal, podemos decir que la construcción de su identidad, a través del *álter ego*, sí permite hablar de una intencionalidad autoficcional desde los rasgos percibidos en su obra *Demasiados héroes*, pero que es enmascarado, según el análisis realizado, por miedo a la censura política, considerando el proceso que fue la dictadura. Con ello, mi investigación pretende analizar un nivel comparativo del *álter ego* como otra de las formas en que un autor puede ficcionalizar su vida y representar un testimonio como auto(r)ficción, sin descalificarlo por la ausencia de sujeto nominal.

A partir del estado de cuestión, se busca rastrear esas marcas textuales de las cuales he hablado anteriormente dentro de la novela *Demasiados héroes*, con el fin de desentrañar el biografema desde el cual se basa la hipótesis de investigación. Puesto que, como desarrollaré más adelante, Restrepo ha escrito su novela en un código de detective, es decir, no hay que leer de manera trivial, sino con una lupa de más detalle y descubrir aquellos secretos de los cuales ella ha hablado en diversas entrevistas se esconden, a modo de juego, en su obra. El enigma que envuelve la memoria de una militante tiene muchas aristas que no cualquiera está dispuesto a resolver.

Marcas textuales³⁰: auto/bio/graphé: hacia una búsqueda del biografema en *Demasiados héroes*

Con mucho cuidado, voy coleccionando los comentarios de las personas que lo conocieron y con eso armo un collage en el que aparece su figura. Cuando todo eso me hace doler la cabeza, vuelvo a pensar en el rey de los venados y así es más fácil. Uno puede permitirse ese tipo de cosas cuando su padre es un enigma.

Laura Restrepo, 2009.

La novela tiene una trama peculiar: es la historia de Lorenza, madre de Mateo — quien quiere descubrir y conocer a su padre que ha estado en la militancia en Argentina junto a su madre—, la cual, en sus silencios, causa curiosidad a su hijo sobre quién es aquel por el que se guarda el “episodio oscuro”. La novela está escrita por un narrador en tercera persona que cede la voz al personaje de Lorenza a través de diálogos y monólogos que alternan con el segundo personaje, Mateo, entre cartas que confiesen los sentimientos

³⁰ Aclaración sobre la conceptualización, se tendrá en cuenta las marcas textuales (dentro de la novela) como los referentes extratextuales (entrevistas, artículos y opiniones) para dar el recorrido de análisis.

dispersos de este, su hijo. Es así como el narrador y sus personajes afianzan la intimidad con esta ambivalencia entre lo externo y lo interno del lenguaje compartido. Empecemos por denotar las marcas textuales en las que se identifican aspectos de la “auto/bio/graphé” de la autora.

En principio se identifica a un personaje en confesión, que mantiene al tanto del hilo de la historia, y parece en el biografema mezclarse con la ficción propuesta por Restrepo, es decir: inmiscuir su vida en el relato, invita a la disección del mismo, como propone Barthes en *La muerte del autor* “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (1967, p. 6). Este *leit-motiv* en la obra universal de Restrepo crea una disyunción en los que diversos estudios han concluido sobre su posición como una mujer periodista que de manera indeterminada mezcla sus experiencias testimoniales, junto con los hechos que ella investigaba o conocía. Aún sin sostener una nominación identificable con su nombre, se rastrean aspectos significativos de su vida en ellos. Luego, los elementos de la propia biografía de Restrepo, su militancia en la dictadura argentina, su protagonismo como periodista y el viaje que realizó a Buenos Aires para recordar los elementos que escribiría posterior a ello. En última instancia, la correspondencia que sirve de fuente primaria a la novela es la correspondencia que sostuvo durante varios años su hijo con su padre, el cual, como ella misma describe, le permitió exorcizar ese pasado que traía atado a su memoria.

La información relevante para lograr estos apuntes se encuentra al margen de la obra y en las entrevistas que se han entablado en la inmediatez de publicada su novela, es decir 2009. Hay dos epígrafes y un epílogo que desembocan la duda, la trama y el hilo de toda esta investigación: “Todo el mundo tiene derecho a pensar que su padre es un buen tipo” de Félix Romero y “En este momento no estoy para escuchar cuentos de héroes” de Elías Khoury (Citadas por Restrepo, 2009, p. 3)

Están en la tercera o cuarta página al iniciar la novela, dependiendo la edición que se tenga. Estos dos epígrafes desglosan, en principio, la trama inicial, la crítica que realizará Restrepo y, así mismo, su venganza literaria. Adjudica Restrepo en las entrevistas que la historia siempre ha sido para los héroes y, a veces, esa máscara debe caerse un poco para poder ser reacomodada al rostro. Al salir de la obra, se encuentran los elementos extratextuales, sus entrevistas, la primera analizada es la que realiza Castilla publicada por *El país*, “No soy yo quien elige a los héroes, aunque la construcción del héroe siga funcionando activamente en la sociedad actual. ¿Qué vamos a encontrar cuando se le busque la cara detrás del héroe que han creado con Obama?” (párr. 5, 2009). En esta afirmación, Restrepo buscaba la analogía de los héroes convencionales con la trama de su novela, confluencia con el título, a la vez, que ella se planteaba ser heroína de su historia, ella es la madre de Mateo, y ella es la madre que representa la angustia materna en su obra, que salva a su hijo de la guerra.

En esa misma entrevista, se continúa alegando una comparación entre la dictadura argentina y la oculta en Colombia, sobre el desmérito de quienes ante la voz pública mantienen una postura intachable y son totalmente otra cosa. Sin embargo, cada una de estas palabras parece eludir una realidad personal, que tenía por objetivo desmeritar la figura de su exesposo dado el altar al que en vida ella también le había puesto, padre de Pedro Saboulard, el verdadero nombre de su hijo.

En la segunda entrevista analizada, conferida para Centeno en el mismo año de publicación, reafirma lo antes enunciado, contesta Restrepo:

Es una manera de hacer las paces con muchas cosas: con mi propio padre, con mi hijo, con el padre de mi hijo... O para ponerlo en términos de los personajes: el

padre de Lorenza, el padre de Mateo. Es una reconciliación de todos con todos. (párr. 14, 2009)

Si se conectan ambas entrevistas con los dos epígrafes de la novela, se encierra una solemnidad en cuanto a la “verdad” de su escrito y no se remiten, únicamente, a una construcción de memoria e identidad después de la dictadura, sino a una reconstrucción de su propia vida. En la misma entrevista, afirma Restrepo: “Desde luego, para todo escritor tomar su vida como fuente de historias es una tentación grande. Lo que pasa es que una vez que lo montas en el escenario de la ficción, las personas se convierten en personajes” (párr. 8, 2009).

Aunque con ello sabe que la “afirmación” de historia “real” le trae inconvenientes, intenta zafarse de esos problemas técnicos con el siguiente epílogo: “*Demasiados héroes* es una novela de ficción, que se apoya en hechos reales, pero sólo indirecta y caprichosamente. El lector no debe esperar exactitud en lugares ni fechas. Los protagonistas existen, pero sólo en estas páginas”. (Restrepo, 2009. p. 155)

No obstante, reconoce que la transcripción de la vida a la ficción se convierte en una idealización y representación, el epílogo permite ver que, como afirma Alberca en *El Pacto ambiguo* (2007):

Con frecuencia, las autoficciones insertan breves prólogos o notas a manera de manual de instrucciones en el umbral del relato y, a veces, comentarios en la contraportada que invitan, advierten o amonestan al lector de cómo deben ser leídos los libros, es decir, según qué claves genéricas. Sin embargo, estas indicaciones más que a guiar, parecen orientadas muchas veces a intensificar la indefinición del género y la confusión de planos en el lector. (p. 256)

Es así como inicia la desfiguración sobre la vida de Restrepo en su obra. Las marcas textuales inscritas en la novela pueden ser rastreadas desde la voz confesional que el narrador pone en los diálogos de los personajes, hasta los aspectos de la autobiografía que podemos comparar entre las entrevistas realizadas recién publicada la obra y los diálogos de su novela. En medio de recorrer los viejos lugares para poder escribir la obra que más le costó borradores, confesó que esto la llevó a encontrar a quienes fueron sus anteriores compañeros de militancia: “Estaba en el escenario y el moderador me pasó un papelito que decía: '¿Mariana (ése era mi nombre de guerra), tienes un momento para tomar un café con tus viejos compañeros?'. El corazón me dio un salto” (Castilla, párr. 7, 2019,).

Por ende, los aspectos que dialogan con lo autobiográfico dentro de la obra, se encuentran tanto dentro como por fuera, es por ello, que es necesario ubicar de manera dialógica las marcas textuales que indican la coincidencia de este entretejido de vida que, como menciona Alberca:

Sólo cuando una novela recibe por parte del autor la consideración de autobiográfica y revela que tras el disfraz de un personaje se encuentra en realidad el autor mismo, podríamos considerar no sin matices que dicha novela tiene aspectos autoficticios en la medida que fuese posible establecer una correspondencia inequívoca entre autor y personaje y al tiempo permitiese valorar cuánto de inventado y cuánto de autobiográfico tiene el relato en cuestión. (2007, p. 248)

Con esta licencia se abren los dos primeros indicios de la novela: una explicación al diálogo que interpela Mateo a su madre y una explicación de su madre a Mateo sobre su vida:

—Yo había conseguido trabajo como periodista, y cuando me separé me fui contigo a vivir a casa de mi madre, mientras que Ramón se quedó en el apartamento que habíamos alquilado en el centro de la ciudad. (Restrepo, 2009, p. 8)

Ya sabemos que Restrepo es periodista, ahora bien, la coincidencia de una periodista, escritora y madre divorciada no es gratuita. La historia del secuestro de su hijo por parte del padre es una “verdad” a medias de la novela como de la vida de Restrepo. Aunque a ciencia cierta no podemos decir cómo ocurrió, el sentimiento de una madre que pierde a su hijo, aun cuando se trata de su padre, es el sentimiento que se entremezcla entre la vida de la autora y su personaje Lorenza: “—En ese momento no puedo leer más; apenas me doy cuenta de que me han quitado a mi hijo, me rompo por dentro” (p. 11).

Sobre este momento le comenta Restrepo a Kollman en otra entrevista: “Y sólo le importa, por ejemplo, conocer por qué lo robó, aquello del episodio oscuro. Hay que fijarse que la madre ni lo quiere nombrar: no le dice rapto o robo o secuestro, le dice episodio oscuro” (párr. 8, 2009).

En los elementos siguen, Aurelia es el nombre de la militante, que, aunque no se parece a Mariana, su “verdadero” nombre de militante, afirma que participó en la militancia:

No lograba entender de qué se trataba la vida fuera del partido. Pero era todavía más grave, creo que no lograba entender cómo se vive sin la dictadura, sin tener enfrente a un enemigo al que debes destruir para que no te destruya. (Restrepo, 2009, p. 8)

Al respecto, Kollman menciona un aspecto de su biografía que es clave en nuestro análisis:

Durante la dictadura, Laura Restrepo, la gran escritora colombiana, vivió y militó a lo largo de cuatro años en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) de la

Argentina, la organización que después devino en el Movimiento al Socialismo (MAS). (Kollman, 2009, párr. 2)

La entrevista de Kollman hace preguntas relacionadas a la veracidad de la novela. Es así como Restrepo afirma que el viaje a Argentina para conocer a su padre es verdad, y es así como le permite ser protagonista a su hijo de la historia:

K.—¿Existió el viaje con tu hijo a la Argentina a conocer al padre?

R.—Sí, existió. Y muchas de las discusiones, los líos con mi hijo de entonces, son la base de este libro. Es más, originalmente, el personaje central del libro era la madre, pero el cambio decisivo que me llevó a transformar todo es haber convertido al hijo, al adolescente cuestionador, en el protagonista central. (Kollman, 2009, párr. 16).

Así como existieron las cartas que su hijo mantuvo con su padre durante varios años, estas cartas de las cuales Restrepo basó diversos apartados en su novela, son un pie importante para pensar que la autoficción se estuvo tomando todo el tiempo a la obra, y no la recreación de un momento como lo había esclarecido la crítica. Por último, el final de la novela, el “rescate” que sí se corresponde con la realidad del rescate a su hijo Pedro. Los aspectos autobiográficos no se sustentan sobre un nombre, aunque la transposición del nombre puede pensarse como un anagrama —tal cual Arturo Belano en Roberto Bolaño—, Aurelia y Lorenza, aunque no remiten a la identidad personal de la autora, sí perciben una referencia de su vida inscrita en la ficción a manera de anagrama: Laura/Aurelia y un sentido paronomástico/fonético con Lorenza.

Es importante resaltar que los hechos históricos que son narrados dentro de la novela atribuyen un valor de verosimilitud, por las descripciones de lo que fue la dictadura³¹, la restricción que se tenía de juntarse en bares “Le subían el volumen al aparato, bajaban la voz hasta el susurro y la reunión clandestina se llevaba a cabo” (p.113), las torturas “¿Aunque los torturaran para sacarles confesiones? —Pues a mí nunca me delataron. En general en nuestro partido no se delataba” (p.21), la resistencia que se crea, la música y el fútbol. Hechos que crean una verdad dentro de la narrativa para quienes somos sus lectores y para quien se denomina experiencia de lo narrado, y constata que hay una relación de memoria sobre los hechos descritos que guardan un interés por ser contados:

De esta manera, volviendo a la mujer colombiana, no es de extrañar que participantes en las guerras y en los movimientos subversivos hayan acudido a estos formatos discursivos para expresar sus experiencias y la reflexión acerca de su identidad. (Capote, 2019, p. 159)

Con ello, se conecta la relación de datos autobiográficos extraídos de entrevistas de la autora, junto con los datos históricos que en la novela se describen. No obstante, hay un elemento con más auge que se rescata en el análisis; si bien se sabe que en Colombia no hubo una “dictadura” como tal, pues se ha utilizado un eufemismo para los hechos políticos que se han vivido dentro del país, en el cono sur sí se conoce de una dictadura por parte de Videla, y que reescribe Laura Restrepo en su obra, permite generar paralelos entre aquellos países que han sufrido la violencia de una u otra manera y recurren al mundo literario para

³¹ “Muchos argentinos se habían exiliado en Madrid y desde allí colaboraban, y gentes de otros países se habían sumado. Ella también. Hacían denuncias, levantaban fondos y coordinaban campañas en toda Europa por la aparición con vida de los desaparecidos. Pero el verdadero sueño de varios de ellos era poder entrar algún día a Argentina para formar parte de la propia resistencia interna contra la dictadura” (Restrepo, p.38)

socavar aquello que guardan en el silencio, menciona Suárez Gómez en *La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura y las violencias*:

Por un lado, está el auge memorial que surge a raíz de la necesidad de “tramitar” el pasado violento después de dictaduras militares y guerras civiles en el Cono Sur y Centroamérica. Esta versión de la cultura de la memoria se presenta inicialmente en medio de procesos de “transición a la democracia”, adquiriendo “una inflexión más explícitamente política” que el “giro hacia el pasado” proveniente del centro de occidente. (Huyssen citado por Suárez Gómez, 2011, p. 278)

En este caso, la experiencia particular que se lleva a otros contextos locales no es “el tropo universal del trauma histórico” (p. 277), sino la transición latinoamericana a la democracia. Laura Restrepo se da una licencia para contar desde un punto de vista tanto investigativo como periodístico, pero también personal, que le otorgaría el nuevo concepto desde el cual también son abordados los testimonios en Latinoamérica: el nuevo periodismo que nace entre los 60s y 70s con Truman Capote, en donde a partir de hechos reales se reconstruye toda una trama, una historia para contar, con algunas palabras, a modo de interacción con un lector sin verlo desde un punto de vista histórico o un hecho importante. Tal como lo plantea Restrepo casi finaliza su novela: “El problema había sido cómo contarlo, y ahora creía descubrirlo: íntimo y simple, como una conversación a puerta cerrada entre dos mujeres que recuerdan. Sin héroes, sin adjetivos, sin consignas” (2009, p. 139).

Es desde aquí que también se plantea esa mirada del héroe, en una reflexión constante dentro de toda la obra, un “Héroe” idealizado y que el mismo Mateo le pide que debe de exagerar a su padre, que no es ningún héroe, que nunca lo ha sido. “Héroes o payasos”, con ello Mateo ironiza ese concepto tan complejo que se ha desarrollado en la

historia política no solo de Colombia sino también argentina, pues si bien los “héroes” son construcciones sociales, ¿cómo se les llama a quienes paradójicamente cometían “crímenes” en nombre de la justicia?

De igual forma, sin una forma única o estructura —¿sobre quién cabría la duda de lanzar un juicio de la forma en que debe sobrellevarse la carga de la dictadura o la violencia? —, se vendría sobre la literatura una explotación de textos híbridos que buscaban, como el agua, una salida:

La abundancia de este género en Colombia es resaltada por Vélez Rendón cuando señala la diversidad de autores de las obras que él denomina memorias autobiográficas: [...] las escriben personas que han estado relacionadas con los hechos a los que se refieren [...]. Unas veces son periodistas o novelistas involucrados en algún proceso de paz que los ponen [...] como los protagonistas directos o indirectos de la guerra [...]. Otras veces son académicos o periodistas que tienen acceso a testimonios de víctimas o de victimarios, los cuales reproducen adaptados a intereses concretos [...]. Aunque hay ocasiones en las que los mismos protagonistas, víctimas o victimarios, apelan al medio escrito para presentar su versión de los hechos. (Veléz Rendón citado por Suárez Gómez, 2011, p. 284)

Además, el que Restrepo se encuentre en la distancia de su obra no deja de tener un objetivo. Este tiene un punto de vista subjetivo que no puede estar desligado totalmente del autor. Solo su “no inmersión” se convierte en algo engañoso, pero que funciona para darle verosimilitud a la obra. A Laura Restrepo le interesa contar. Decir lo que con otras palabras no ha podido ni podrá, y es así como se abre y cierra este apartado. Con eso que debe escribirse en palabras, ese pasado que debe fundar al presente, porque como ella misma

afirma: “se convierte en acechanza” (Restrepo, 2009, p. 139). Con ello, se verá a continuación esta relación entre dictadura, censura y memoria.

¿Es posible hablar de autoficción sin una coincidencia nominal?

Pero, ¿qué máscara nos ponemos o qué máscara nos queda cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie, nadie, nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intima, nos ataca?

Ernesto Sábato, 1961.

A partir de conversaciones, lecturas y reflexiones, alguna vez se podría escuchar decir: “la firma del artista no debe ser la misma que la del autor”, desde esta parte se puede deducir que el ser humano está compuesto por una doble vida: una dualidad latente que, impregnada entre nuestro “soy” y lo que “pienso que soy”, permite que en la narración se yuxtaponga y se confunda. Sin embargo, ¿acaso no es el mismo sujeto que en su noción de creador firma? Se vuelve al conflicto del nombre, del complejo de autor que retienen los textos canónicos y clásicos, sin respetarse la hibridez que debería sostener la autoficción entre aquello que el lector comprometerá a la verdad y lo que el “autor” le dará para demostrarlo. Como cuestiona Alarcón en su ensayo *Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular*,

El autor en este sentido, es capaz de dejar que la máscara se presente así misma como autónoma. Sin embargo, el problema no permanece resuelto. ¿Podemos sostener, todavía, que el autor se ha filtrado dentro de la ficción a través de su reflejo? ¿Cuál puede ser la relación de este reflejo con el autor real? ¿Sigue anclada la ficción a la identidad del autor? (2014, p. 112).

Por lo cual se añade, ¿es posible separar al autor de su obra?, ¿se puede de manera esquizofrénica desdoblarse para convertirse en otro?, ¿acaso la literatura habla de sujetos irreales e inexistentes? Es así como la posibilidad que un texto contenga o no las características exigidas por un género, no exoneran que puedan constituirse otras en el mundo narrado. Puesto que, como es el caso de la autoficción sin “sujeto nominal” sea reemplazado por un elemento que permita la misma conjunción de la vacilación textual entre la narración y el lector, seguiría cumpliéndose con la regla de una ambigüedad o duda frente a lo narrado. En concomitancia con este hecho, existiría una transformación en el discurso sobre el sujeto nominal y su importancia. Si bien es cierto que es necesario una concordancia entre aquel “nombre” que forma un autor con los respectivos nombres de sus personajes, no cabe duda que la conformación de una identidad narrativa no debería estar basada sólo en una coincidencia.

Esta es la idea que se resalta, la aparición de seudónimos, álter egos, anagramas, construcciones de identidad que se acercan al “yo” desde la experimentación de ser un “otro” en la literatura. Este juego ambivalente no proviene de la modernidad, ni es un acontecimiento genuino, es una paradoja proclive a crear confusiones entre aquellos teóricos que han intentado enjaular a los escritores en una única forma de escribirse. Es así como Restrepo tiende al álter ego en su novela, el cual tiene diversas coincidencias que no han sido seleccionadas por azar o por capricho de la autora. Forma de autofiguración utilizada por Restrepo para construir ese mundo textual que es ella y a la vez no, una dicotomía entre el “yo” que proporciona en el lector una idea de trastorno sobre la misma personalidad. Es Lorenza, es Aurelia, es Laura (¿cuál de todas es?). De manera mimética juega el “yo” autorial con el “yo” narrativo, hay una construcción de ese personaje que se

transversa con la autora, y que como le afirma Restrepo a Castillo Granada en *Encuentro con Laura Restrepo* “tiene que ver conmigo” (Restrepo, 2009, p. 75).

La simulación de la intimidad que abarca toda la novela presenta una variabilidad en su problematización, es una novela con cara de confesión íntima, sin embargo, hay “menos héroes. Habría que sacarlos” (2009, p. 77), lo que conlleva a la reflexión sobre esa ausencia discursiva de la cual he hablado a lo largo de la investigación. No hay una pulsión por la exposición de la identidad, sino por contar, narrar, vivenciar desde otra perspectiva aquellos hechos que se ficcionalizan, pero son verdaderos, reales, tanto porque hay alguien que los vivió, como un “yo” que los recrea en la novela. El ejercicio de la memoria conlleva de una manera u otra a la reconstrucción, a la reinención. Los colores, olores, detalles, nombres, los hechos y circunstancias se pierden en el olvido de guardar un aspecto en la memoria:

Bueno. Y ahora sí, al episodio oscuro —dice Mateo.

—El viernes te despierto temprano, te baño, te visto y le pido a la abuela que te dé el desayuno...

—Me habías dicho que tú me diste el desayuno.

—No, te lo da la abuela mientras yo organizo el maletín para tu fin de semana en tierra fría. Meto un par de overoles de pana, un suéter... (*Demasiados héroes*, 2009, p. 9).

En esa medida, la configuración del tiempo no cronológico de la novela permite compararlo con las ramificaciones de la memoria y un proceso de narración de la misma. Si bien planteaba Ricoeur (1996) que la memoria implica un proceso, un tratado de la información que debe primero interiorizarse (experiencia) para luego proceder a contarla, la distancia que oscila requiere de un protagonista que no coincide con su nombre, porque

dentro de las reglas que rigen a la ficción hay una libertad para narrar. Restrepo lo sabe, lo afirma en la entrevista con Castillo Granada: “En el momento en que uno asume un tema, como tema literario, automáticamente las personas pasan a ser personajes” (2009, p. 75). Esa consciencia narrativa permite vislumbrar la noción creadora de una identidad que no recae en la nominalidad, sino en la referencialidad o factualidad. Ella no necesita colocar su nombre, porque quiere crear, lo desea, y se inscribe en la novela para hacerlo. Justo en ese mismo deseo amplía la ambigüedad de los sucesos, porque sí le pasó, sí está instalada desde la perspectiva narradora/personaje/autora, aunque no haya coincidencia nominal.

Dado que hay una consciencia por narrar los sucesos desde la perspectiva personal y a la vez más lejana, confirmamos la vacilación sobre un proceso autoficcional, Teniendo en cuenta que esta requiere de un proceso en donde hay un sujeto “real” al que le ocurrieron los hechos y un sujeto “ficticio” que cuenta aquellos hechos. Restrepo conforma su novela *Demasiados héroes* desde la conglomeración de datos, sucesos y eventos que deja en manos del lector que debe darles la validez que necesita para ser máscara y persona al mismo tiempo. A pesar de ello, aún no se despeja la incógnita: ¿es posible hablar de autoficción sin aquella coincidencia? Recapitulando las afirmaciones que suscitaron los distintos teóricos desde la aparición del neologismo con Doubrovsky, es posible pensar en otras formas de autoficción que no tendrían una clasificación entre ellas, es decir, ninguna se parecerá a otra.

Por un lado, se tenía que un “yo” que coincide con un “yo” real de manera nominal en simultaneidad de ser ficcionalizado generaba una anfibología del género autobiográfico, por otro lado, existe un “yo” que coincide con un “yo” real sin la coincidencia onomástica. ¿Cuál sería la diferencia? Como bien he dicho, no podríamos denominar que toda obra que presente rasgos de la vida real o referenciales se volvería una autoficción, de ser así, la

ficción completa dejaría de existir. Lo que prolonga *Demasiado Héroes* es la diferencia exactamente entre aquella ficción que toma rasgos referenciales y los apropia en sí misma, por lo tanto, Restrepo crea el desdoblamiento de su identidad, a la vez que la recreación de la misma. ¿Habría forma correcta de autonarrarse si nadie más que “yo” misma conozco los hechos? *Demasiados héroes* es la voz posmemorial de la dictadura en las manos de madres e hijos que la vivieron, pero no se centra en el hecho como un proyecto de investigación o un documental: el trasfondo de la guerra y censura está de fondo, la verdadera confesión es el sentir de una madre con su hijo. Tan fundamental es la voz de Mateo que es la encargada de vislumbrar la intimidad de la historia.

Al tener en cuenta lo anterior, la propuesta de una autoficción sin coincidencia puede sonar inestable —y lo es—, como el mismo género en su concepción. Cualquier tratado teórico o epistémico aún conjuga entre las márgenes de las propuestas literarias contemporáneas: primero es la literatura, luego viene la teoría (Diaconu, 2017), y es verdad. Pues en medio de los juegos de inscribir el “yo” en la novelística, no tiene una forma palpable o maleable para ser definida. Mientras exista la consciencia de hacerlo, permea la hipótesis sobre su veracidad y sobre los límites de la realidad. Por ende, no toda ficción es autoficción, lo que se defiende es la consciencia de llevar a cabo una tarea de estas, y Restrepo ha sido clara cuando en diversas entrevistas ha mencionado que en esta novela (la más desnuda de su autoría), buscaba exorcizar un pasado.

Así las cosas, debía estar más allá de presentarse en su instancia periodística (inclinación en diversas de sus novelas), acometer en la familiaridad de sus personajes que existen en su novela, pero también en su vida. Como advertencia al lector leemos: “los nombres han sido modificados por protección”, frase que se encuentra el epílogo con el que cierra su obra, reafirmación que intenta hacer en las entrevistas, pero en un intento

fracasado de aquello contradice y acentúa más la brecha sobre su intencionalidad, referencialidad y, finalmente, el principio de la autoficción: jugar con su propia identidad/personalidad, vida/sucesos, en la ficción. Es decir, que sí puede existir un discurso autoficcional dentro de la obra de Restrepo que permita el esconderse desde un nombre que juega con el suyo, aunque no sea el mismo. Una correlación que está anidada por los aspectos autobiográficos y confesionales de la autora en sus páginas, entrevistas y análisis narrativos, tema del capítulo que cierra esta investigación.

Conclusiones

Esta búsqueda analítica de la obra *Demasiados héroes* (2009) de Laura Restrepo, que inició desde los apartados teóricos sobre la autoficción hasta la comprobación de mi hipótesis de lectura sobre una construcción de identidad narrativa velada, concluye que la amplitud que posee un género (¿antigénero?) o su misma hibridación, tiende a estar en los límites de la ambigüedad, es decir, es imposible que una teoría abarque todas las obras literarias, si la literatura es una reinención diaria, así mismo, las teorías deberían permitirse viñetas o párrafos que admitan las excepciones a la norma. Por ende, la autoficción aún posee fisuras desconocidas por muchos de los teóricos que han adjudicado a su invención una unívoca manera de encapsularlas en las turbias aguas de la literatura. Cabe recordar que desde las conceptualizaciones teóricas he trabajado a favor de una autoficción que no sólo atienda a la duda de “¿esto le sucedió a este autor?” por la coincidencia del mismo nombre—pacto ambiguo— sino que ocasione un juego de interferencias y de metaliteratura capaz de confrontar a la realidad en la ficción desde una perspectiva lúdica —*pacto lúdico*— en el cual hay una tendencia a un desdoblamiento, una configuración de otro que juega a ser el mismo autor. Lorenza juega a ser Aurelia, Laura juega a no ser Lorenza, aunque se parezcan. Una complejidad sobre las meditaciones de la identidad narrativa que proponen una trasgresión al sujeto nominal: el álter ego.

Hay que considerar, además, que Restrepo se inscribe en un contexto dispar o disiente de contextos de libertad autónoma, una dictadura. Los casos excepcionales donde las víctimas han logrado hablar de sus exilios, enfrentamientos, combates o militancias, sin atenerse a una censura, han sido perseguidas o claudicadas en sus causas. A pesar de que esta es una obra “ficticia” ¿por qué sigue siendo la única novela de su mundo narrativo poco estudiada? Existen incongruencias en los análisis que se han hecho sobre ella y parece

que la pesquisa ha sido tan solo superficial, banal y especulativo. Esa mirada “por encima”, denota la peculiaridad que con ella rodea la construcción ideológica y narrativa que impone una novedad ante sí misma. Funcionaría entonces como mecanismo hablar del sí mismo a través de “otro” que sea “distante” a la subjetividad del autor, puesto que la finalidad en sí es su experiencia fáctica sobre el hecho o testimonio verídico. No obstante, la memoria que es detractora de cualquier escritura del “yo” impone también un silencio, una distancia y una deconstrucción sobre los sucesos que disloca la misma posición de hablar sobre una realidad tangible y comprobable.

Es así como *Demasiados héroes* compone una dualidad en su escritura: por un lado, una identidad “ficticia” que es personaje y, por el otro, un juego en la identidad narrativa entre alguien que es y alguien que cree ser, la construcción del áter ego, que como se explicó desde la noción inicial, el seudónimo de Laura Restrepo en su militancia, es la construcción de su áter ego en la novela. Haber ocultado una vez su nombre, le permitió andar “libre” en las inmediaciones de una guerra, utilizarlo como excusa para ser “libre” de fingir, de decir la verdad con astucia y de recrearse en su novela, es parte de su intencionalidad narrativa para jugar con lo aquí analizado. Construye así los rasgos autoficcionales que permiten verificar la ambigüedad entre la vida real y la vida ficticia, el mundo de la novela y el mundo representado. Sin embargo, la ausencia del nombre real impide un reconocimiento a la autoficción clásica, y se propone una nueva idea de la autoficción en donde hay una voluntad creadora y una consciencia por la interpretación de un sujeto, y no la mera representación nominal. Puesto que todo autor tiene una intención por dar testimonio de su vida, como ha mencionado Ricoeur, toda vida merece ser narrada (1996), y esta tiene elementos subjetivos que pocos tendrían derecho a refutar de qué manera o a qué modelo deberían ajustarse para ser contadas.

Mientras tanto, tenemos el *biografema* como un síntoma de esos rasgos autoficcionales expuestos en *Demasiados héroes*. Dado que el sintagma nominal se convierte en ausencia, esta huella rastreable en el relato permite revivirlo de manera tal que puede ser configurado a partir de otro “yo”. Dentro de las escrituras del “yo” se abre la gama de “yoes” que convocan un escritor y que, como he planteado desde Ricoeur, se acoge al planteamiento de una identidad narrativa. Por lo cual, esta identidad es identificada a través del paratexto —epígrafes, epílogo, cartas reales de su hijo y entrevistas realizadas a la autora— que menciona Alberca como fundamentales para dar con una identidad comprobable.

Es así como la perspectiva que tiene Restrepo en la mayoría de sus obras y el oficio de la reportera se vuelven un punto importante para la construcción de esa identidad. Dado que, si la censura era inevitable, la investigación como telón de fondo estaría para salvarle. Quizá no esté lista para afirmar en su narrativa: “sí, esta soy yo”, pero, ¿quién podría afirmar que ese es él/ella? La escritura tiene como némesis la verdad, porque todo mundo escrito es reinventado. Por ende, la crítica arrojó un vislumbre de la obra de Restrepo hacía el periodismo literario, porque se veía ya ese tambaleo entre lo objetivo/subjetivo, entre la verdad fáctica y la mentira ilusoria, entre la ficción y la realidad. Restrepo sabe cómo poner a temblar a sus lectores, pues como he explicado, es el último que tiene la palabra. Ninguna obra arrastra a su autor al lado para explicarla: una obra se explica por sí misma, queda huérfana y es autónoma de sí para darse a conocer. Como una máscara literaria, concepto que da título a esta investigación, Restrepo presenta su vida como un mito para afirmarse y regocijarse en su propia identidad frágil, en una deconstrucción de su pasado, con el que juega y permite al lector entrar en su juego para intentar quitarle el disfraz a la maga más astuta.

Entonces, volvamos a la idea inicial: ¿cómo figura el álte^r ego? Figura como una reconstrucción obligatoria de un sujeto que es así mismo prospecto de lo que cree que es y no cree que es de una configuración de un personaje digno de representar su vida en la obra, de “otro” que conoce su historia y la dialoga como si fuese propia. Las pistas son claves, sin ellas, el lector no tendría más sospecha que afirmar que se trata de una verdadera ficción, pero aparece un epígrafe que desmiente la versión de un “héroe”, luego, un epílogo que afirma “una existencia de personajes sólo en esa novela”, prosigue una entrevista que confiesa: “es la historia de mi militancia y del secuestro a mi hijo”. Y ahí está la cara de la moneda no exhibida: una verdadera autoficción —¿velada?—. O quizá, la voz de una narradora que se esconde tras las voces de un “narrador”, dios-masculino. Puesto que siempre asumimos que es un narrador/hombre, ¿o me equívoco?, ¿qué sería si detrás de la omisión está la culpa de una mujer que aún no asume su voz como víctima? O ¿por qué existe el miedo a ser descubierto un “ella”? Esta reflexión podría ser el principio de otras investigaciones que afronten la idea de ¿quién verdaderamente se esconde detrás de un nombre? Y ¿es posible que la existencia de un sujeto sea sustancial tan solo con ver las letras que componen un nombre o apellido?

Finalmente, la identidad velada es plausible en la medida que se quita el velo, una revelación en el momento cumbre, ahí está detrás de esos nombres que parecen un invento: la máscara de la prestidigitación literaria de la cual se mofa Laura Restrepo para hacerse parecer. El sintagma nominal es disminuido —¿aún lo requerimos?— porque no juega a ser un pacto ambiguo, que busca el quiebre de la referencialidad con la nominalidad, sino que busca el traer de la ausencia aquellos fantasmas que han quedado en un pasado que implica el olvido. De alguna manera, un hecho que ella misma afirma quería contar, no desde la perspectiva investigativa, sino desde la íntima, la personal. La posmemoria de la

dictadura es una excusa y los lectores así lo han asumido, aquellos que deducen y especulan, tienen otra hipótesis. He aquí uno de los principales derroteros que se necesitó librar en la investigación, separar la reconstrucción de memoria, y sobreponerlo a la transposición de memoria, un juego dialéctico que limita con las voces del diario, del testimonio y de la recreación del “yo” en la obra.

A lo largo de esta investigación, se ha hablado del testimonio velado y su relación a la elección del áter ego como recurso autoficcional, pues si bien la novela no puede ser catalogada dentro del género testimonial, y tampoco como autoficción, era necesario generar una brecha entre los recursos estilísticos y narrativos que configuran la obra, y su estrecha relación con el espacio biográfico que contiene. El áter ego como construcción del “yo”, habilita una conexión entre persona narrativa (Aurelia) y persona real (Laura), para confesar sus propias inquietudes, su experiencia y paso por el hecho histórico de la dictadura; si la autoficción, como conjunción del mundo ficción/factual solicita una coincidencia del nombre para adoptarla dentro de sus clasificaciones, el áter ego, se abre como posibilidad de una relación, casi de la misma forma, que la coincidencia de un nombre, pues coinciden los demás elementos: la experiencia, los hechos, los personajes, los contextos o hasta las fechas. Y, aunque no es un testimonio (como categoría del género testimonial), sí es una voz que narra las vivencias humanas, que sí sucedieron, que sí se sintieron, que sí existieron, aunque estén ocultas detrás de una máscara identitaria.

Por ende, concluye aquí una parte de la investigación, pues aún el camino de la autoficción no tiene finales, y decirle final con esta novela, sería definirla, y es clave para futuras investigaciones continuar rebuscando en los mundos literarios de cuyos autores se han obviado, puedan estar detrás de una máscara. Por lo pronto, *Demasiados héroes* de Laura Restrepo, tiene un mecanismo autoficcional para narrar la vida la autora, un pasado

en acechanza. Ella necesitaba otro recurso literario para narrarse, no le bastaba con contar un proceso histórico que afectó a diversos colectivos y personas, requería de un modelo que confundiera y se adueñara de sus lectores. Así podría acallar a sus detractores que tacharon esta obra de incompleta por falta de vigor y tratamiento histórico: esa nunca fue su intención. Era volver su vida literatura y la única forma posible es la de un juego que tiene sus propias normas. Entre la vida y la muerte, la autoficción funciona como epítome mientras haya una autora que maneje a sus títeres, dándoles vida, como si ellos fuesen ella misma.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, J. (2014). Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular en A. Casas. (Ed.). En *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas de la autoficción*. (pp. 107-126). Universidad de Alcalá.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva
- Arfuch, L. (2015). Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura. Revista de análisis cultural. *Kamchatka*, (6). Universidad de Valencia.
<https://doi.org/10.7203/KAM.6.7822>
- _____. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2017). *Memoria y autobiografía. exploraciones en los límites* (2.a ed., Vol. 1). Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Ediciones Cátedra.
- _____. (1967) *La muerte del autor*. Paidós.
- Borges, J. (1979). *Borges oral*. (pp.44-45). Editorial Begrano.
- Capote Díaz, V. (2012). *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia en Colombia*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Granada.
- Castilla, A. (18 de julio de 2019). Amor y militancia. *El País*.
https://elpais.com/diario/2009/07/18/babelia/1247874617_850215.html.

- Castillo Granada, A. (26 de mayo de 2009). Encuentro con Laura Restrepo. *Revista Universidad de Antioquia*. (296), 74-78.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/1712>
- Centeno, D. (septiembre de 2009). Laura Restrepo «Esta novela es una manera de hacer las paces con mi propio padre». *Sala de Espera*, 76. <https://www.saladeespera.com.ve/laura-restrepo-gesta-novela-es-una-manera-de-hacer-las-paces-con-mi-propio-padre/>
- Colonna, V. (2004). Autofiction & autres mythomanies littéraires [Autoficción y otras mitomanías literarias]. (Trad. A. Montes). Paris, Éditions Tristram.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplemento Anthropos*. (29) 113-118.
- Demetrio, D. (1999). *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Paidós.
- Diaconu, D. (2012). El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Diaconu, D. (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*. (30) 35 – 52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Gallimard.
- Faciolince, H. (2019). *Lo que fue presente*. Alfaguara.
- Foucault, M. (1969). *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales.
- García de León, E. (2000). Literatura periodística o periodismo literario. *Actas XIII Congreso AIH* (Tomo V), pp. 335-343.
- Gasparini, P. (2004). *Autofiction. Una adventure du langage* [Autoficción. Una aventura del lenguaje]. Ed. du Seuil, col. Poética.

- Galle, H. (2005). Testimonio ficcional, factual y falsificado. Qué enseñan los casos de recepción equivocada de la literatura sobre el Holocausto. En: Cruz, M, y Brauer, D, (Comp.). En *La comprensión del pasado. Escritos sobre la filosofía de la historia*. (pp. 383-406). Herder.
- Kolesnicov, P. (29 de mayo de 2009). Laura Restrepo: ¿se puede ser un héroe y abandonar un hijo? *Clarín*. https://www.clarin.com/sociedad/puede-heroe-abandonar-hijo_0_HJLGnFAaKg.amp.html
- Kollman, R. (12 de mayo de 2009). La dictadura también fue una condena al silencio. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13813-2009-05-10.html?mobile=1>
- Lejeune, P. (1990). El pacto autobiográfico. *Anthropos Suplementos*, 5.
- Lejeune, P. (1994). El pacto autobiográfico y otros estudios. *Universidad de Valencia*.
- Licata, N. (2021). El pacto lúdico de la autoficción fantástica en N. Licata (coord.), R. Teicher (coord.), K. Vanden Berghe (coord.), *La invasión de los álter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico* (pp.98-118). Iberoamericana Vervuert.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta literaria*. (52). 103-123.
- Olney, J. (1991). Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía. La autobiografía y sus problemas teóricos. *Suplementos Anthropos*, (29), 33-46.
- Paul de Man (1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos Anthropos*, (29), 113-118.
- Restrepo, L. (2009). *Demasiados héroes*. Alfaguara.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (1983). *Tiempo narrado*. Siglo Veintiuno Editores.
- Saavedra, Romero. C. (2014). Una mirada al testimonio en Colombia: Piedad Bonnett y Héctor Abad Faciolince. 1-8. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/8810>.

- Sabine, S. (2021). La auto(r)ficción perturbadora en Nicolas Licata, Raibel Ticher y Kristine Bergha (eds.). En *La invasión de los álter egos. Estudios sobre la autoficción y lo fantástico*. (pp. 79-95). Iberoamericana.
- Sánchez Ángel, R. (2009). Reseña de "Demasiados héroes" de Laura Restrepo³². *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 36(2), 224-227.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127113486013>
- Sánchez Zapatero, J. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *Ogigia: Revista electrónica de estudios literarios*. (7), 5-17. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123733>
- Sánchez-Blake, E. (2007). *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Taurus.
- _____. (2011). Restrepo, Laura. Demasiados héroes. *Letras Femeninas*, 37(2), 277-278.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Siglo XXI.
- Silva, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Universidad de Costa Rica*, 40(2), 149-158.
<https://www.redalyc.org/journal/442/44253199012/html/#B14>
- Suárez Gómez, J. (2011). *La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura y las violencias*. *Universitas Humanística*, (72), 275-296. Recuperado de:
<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n72/n72a12.pdf>
- Zhu, J. (2020). *La autoficción. Una investigación teórica y un ejemplo en las narraciones de Javier Cercas*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

³² Título original de la reseña.