



Giuseppe Gatti Riccardi. 2019. “Pasado vivido, pasado reconstruido. Memoria fragmentada y perfiles de la autoficción en *Colección particular*, de Gonzalo Eltesch”. *América Crítica* 3(2): 9-33, ISSN: 2532-6724, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/americanacritica/3728>.

Abstract

The purpose of the present essay is to analyze a literary text such as *Colección particular*, published by the Chilean writer Gonzalo Eltesch (1981) in 2018, with the aim of: a) studying the relationship established between the autofictional writing and the processes of subjective remembrance; b) analyze in what way the remembrance in a partially or totally autofictional text leads the author to recreate in the text the geosocial and cultural conditions of a certain historical period; c) confirm a common feature in contemporary literature, reflected in the writer's arbitrary choice to include or exclude from history figures belonging to his referential space, and see how this decision causes the emergence of “ghostly existences”, that is, figures present in the daily and subjective intimacy of the creator, but banished from the textual plane.

Keywords: Contemporary Literature; Chile; Gonzalo Eltesch; autofiction; Colección particular

Resumen

El propósito del presente ensayo consiste en analizar un texto literario como *Colección particular*, que el escritor chileno Gonzalo Eltesch (1981) ha publicado en 2018, con el objetivo de: a) estudiar la relación que se establece entre la escritura autoficcional y los procesos de rememoración subjetiva; b) analizar de qué manera la rememoración en un texto parcial o totalmente autoficcional permite recrear en el texto las condiciones geosocial y cultural de un cierta época histórica; c) confirmar un rasgo muy presente en la literatura contemporánea que se refleja en la elección arbitraria del escritor de incluir o excluir de la historia figuras pertenecientes a su espacio referencial, y ver cómo ésto provoca el surgimiento de “existencias fantasmales”, es decir, figuras presentes en la intimidad diaria y subjetiva del creador, pero desterradas del plano textual.

Palabras clave: Literatura contemporánea; Chile; Gonzalo Eltesch; autoficción; Colección particular

**Pasado vivido, pasado reconstruido.
Memoria fragmentada y perfiles de la autoficción en
Colección particular, de Gonzalo Eltesch**

Giuseppe Gatti Riccardi
Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma

El marco teórico de referencia

Cualquier tipo de acercamiento a la narrativa en lengua española de las últimas dos décadas – desde una aproximación guiada por el mero capricho intelectual hasta los más atentos análisis académicos – demuestra como uno de los ejes temáticos más frecuentados por las nuevas promociones es el que se sirve de la ficción literaria para llevar a cabo un proceso de reconstrucción de una “historia compartida”, entendida como un pasado histórico común, que abarca tanto el plano personal como el colectivo. En estas reconstrucciones ficcionales, vida privada y vida pública confluyen y se entremezclan, hasta permitir la elaboración de una “memoria ficcionalizada”, a menudo basada en elementos (auto)biográficos superpuestos al acontecer histórico. Se trata de un fenómeno que hunde sus raíces en la etapa de máximo desarrollo de la razón ilustrada, cuando la creación de la subjetividad moderna comienza a cultivar la comunicación hacia lo exterior de la intimidad de las emociones particulares. En el Siglo de las Luces, sobre la base del ejemplo de Rousseau, la sensibilidad del ser humano empieza a adquirir los rasgos de una voz autorreferencial y protagónica, capaz de colocar la interioridad subjetiva en la conciencia histórica, tal como subraya Leonor Arfuch cuando recuerda que

Los géneros considerados canónicos – autobiografías, memorias, diarios íntimos, correspondencias – tienen una historicidad precisa que marca un quiebre respecto de un tiempo anterior: fueron consustanciales a esa invención del sujeto moderno que despunta en el siglo XVIII, según consensos, con las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau: el espacio de

la interioridad y de la afectividad que debe ser dicho para existir, la (consecuente) expresión pública de las emociones y el peso restrictivo de la sociedad sobre ellas (2013: 21).

En la literatura contemporánea, una lectura pormenorizada de textos que esgrimen este tipo de rasgos permite observar cómo no se trata, en su mayoría, de obras concebidas con el propósito de conseguir *ex-post* una “cierta justicia” o una “cierta reparación” por hechos que afectaron la subjetividad y que acontecieron en el pasado representado; por el contrario, en la actualidad parece apaciguarse la voluntad polémica de claridad y justicia que había aparecido en la ficción sobre todo en la década del noventa del siglo XX, en particular en el área conosureña. En el presente, una de las preocupaciones de las más recientes hornadas de narradores consiste en encontrar una forma de reconstrucción del pasado que no apunta (o no apunta necesariamente) a la producción de una *verdad absoluta* a través de una rememoración comparable a una investigación histórica, sino más bien a la realización de un proyecto literario en el que puede realizarse una superposición entre realidad (a menudo un “real autobiográfico”) y fantasía, con el objetivo de reconstruir vivencias tanto personales como ajenas, desvinculando el espacio narrativo del énfasis puesto en el valor de “verdad” de la memoria. En rigor, a la luz de los avances de los estudios neurocientíficos, deberíamos reflexionar sobre la oportunidad de considerar la memoria como un “sistema de memorias”, es decir, como un entramado que abarca desde los sistemas relacionados con

La percepción sensorial (memoria olfativa, gustativa, visual, auditiva), a aquellos vinculados a diversas coordinaciones sensorio-motoras y procedimentales, o aquellos vinculados al lenguaje, e incluso el conjunto de sistemas de memoria a los que se clasifica funcionalmente, como las memorias episódica o semántica [...]. Todos estos sistema de memorias se caracterizan, sin embargo, por ser “no representacionales”. Esto es, que no registran eventos y los reproducen, sino que tan sólo guardan el registro de determinadas estimulaciones de cada subsistema, que pueden ser reidentificadas al volver a producirse y generan determinados conjuntos de respuestas a través de los *procesos de reentrada*. Estas

memorias más o menos localizables físicamente, por lo tanto, son caóticas, dispersas y carecen de sentido (Feierstein 2019: 53).

Por su carácter caótico y disperso, estas memorias “parciales” no implican una capacidad de representación, es decir, no pueden ser consideradas como *Memoria* desde el punto de vista de la historia ni de las ciencias sociales. Por esta razón, se prefiere utilizar en estas páginas el concepto de *proceso de memoria*, entendiéndolo con este término referirnos a todo esfuerzo que el ser humano lleva a cabo para tratar de organizar un sentido dentro del caos de las distintas percepciones y de los diversos registros procedentes de cada uno de los subsistemas. El *proceso de memoria* vendría a ser como “la creación de un presente recordado a través del proceso de construcción de *escenas*. Una *escena* es [...] una *reconstrucción*, en la cual se asocian conjuntos de percepciones y estímulos, y se les otorga un *sentido*, una coherencia que no se encuentra como tal en la realidad” (Feierstein 2019: 53). Ahora bien, si el *proceso de memoria* es una *reconstrucción*, esto significa que la memoria no sería una actividad que reproduce lo real sino un verdadero ejercicio de *creación*; esto es, la memoria no sería más “una actividad *reproductora* de la realidad sino, por el contrario, una actividad profundamente *creativa*. Cada acto de memoria constituye un acto de imaginación” (Feierstein 2019: 53). Enfocar el proceso de rememoración desde este punto de vista significa reconocer en la memoria un acto totalmente creativo y radicalmente novedoso cuyas modalidades de construcción entran en relación con los procesos de creación de la identidad y con el surgimiento de un *yo* en tanto construcción de una voz que se encarga del relato en términos autoficcionales.

El objeto de nuestro análisis de la memoria como ejercicio de creación es una novela breve, *Colección particular*, perteneciente al ámbito literario chileno, publicada a comienzos de la nueva centuria, y cuyo autor integra la promoción literaria de los narradores nacidos después de 1975. La obra, que ha visto la luz en 2018 por el editor y

escritor Gonzalo Eltesch (Valparaíso, 1981)¹, es un texto ubicado en un espacio intermedio entre la ficción pura, el relato autobiográfico y el libro de memorias en el que se evidencia un esfuerzo para reconstruir y resignificar una historia personal desde el sesgo de la mirada de un protagonista-narrador que recrea los hechos de un pasado más o menos reciente. En el relato, los eventos narrados se insertan en el marco de la “conciencia de la ficción”, dejando, sin embargo, que el peso del pasado histórico invada el ámbito, ya no autónomo, del espacio narrativo. En cuanto a la génesis de *Colección particular*, el propósito del autor, aclarado de forma explícita en más de una ocasión a lo largo del texto, consiste en la plasmación de una obra *cuasiliteraria* construida sobre la base de dos presupuestos que abarcan tanto los contenidos como la lógica formal: a) la superposición continua entre los datos procedentes de la memoria y los que surgen de la imaginación característica de toda ficción, arrinconando a un lugar marginal la “verdad única” de los hechos narrados; b) el uso de una estructura formal que atribuye al texto los rasgos de un conjunto de brevísimos textos ficcionales aislados, que podrían leerse de forma independiente sin perjudicar su sentido, pero entrelazados en cuanto a su secuencia lógica. En las primeras páginas de *Colección particular* este doble propósito se hace patente cuando el narrador recuerda los días de la separación de sus padres: “Nos fuimos de Valparaíso cuando yo iba a cumplir cinco años. De la separación de mis padres sólo recuerdo escenas desordenadas, sueltas, fragmentos. Ninguna contiene alguna verdad; más parecen pequeñas ficciones entremezcladas con la memoria” (Eltesch 2018: 13).

El desembarque de Eltesch en el ámbito de la producción literaria chilena de ficción (o de una escritura que linda con la autoficción pura,

¹ La trayectoria profesional de Gonzalo Eltesch se inaugura en 2008, después de la Licenciatura en Literatura y el Diploma en Edición por la UDP, con el empleo como editor en Penguin Random House. *Colección particular*, su primera novela publicada, ha sido finalista del Premio Municipal de Literatura en 2016 y ha hecho posible que su autor fuera primero seleccionado por el *Hay Festival* de Bogotá, y después incluido en el volumen *Bogotá39*, que reúne a los mejores narradores hispanoamericanos por debajo de los 40 años.

como es el caso) responde a una tendencia general de recuperación paulatina por parte de las letras chilenas de la posición de prestigio que habían ocupado en el marco cultural hispanoamericano hasta 1973. A partir del regreso a un sistema de gobierno democrático, en el país andino se han desarrollado dos procesos que han ido desenvolviéndose de forma paralela, sin que eso significara una superposición plena entre ambos. Por un lado, ha tenido lugar una intensa actividad de promoción de la cultura llevada a cabo por los gobiernos posteriores a la reinstalación de la democracia en el país: una actividad loable pero en algunos casos ingenua, no siempre centrada en el objetivo de premiar la calidad literaria (en términos de la llamada “alta literatura”), y sin embargo merecedora de atención por haber vuelto a acercar masivamente la cultura a la comunidad social. Así lo interpreta Grínor Rojo en su ensayo “La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural”:

Hay al menos una cierta cultura que los gobiernos chilenos postdictatoriales han promovido con un entusiasmo musculoso y genuino, y me refiero a la que se concreta en los festivales, en las conmemoraciones, en los espectáculos masivos de diverso tipo, mientras menos exigentes mejor, y que – por lo tanto – reedita políticamente las inversiones que en ellos se hacen. Tampoco afirmo que, al margen de ese interés oficial, no haya habido durante esta etapa emprendimientos culturales de valor. Lo más importante de la producción de Roberto Bolaño [...] aparece después de la salida de Pinochet de la Moneda (*Los detectives salvajes* es de 1998) (2018: 265).

Paralelamente a esta actividad de promoción cultural masiva, el segundo proceso que caracteriza el espacio letrado chileno desde el ocaso del siglo XX es, en cambio, el que se refleja en un crecimiento de la calidad y de la cantidad de la producción literaria nacional: un incremento cualitativo que surge de forma espontánea y que, en su conjunto, tiende a desarrollarse de forma autónoma, prescindiendo de las actividades culturales promovidas por los gobiernos chilenos postdictatoriales. El elevado nivel de la producción narrativa de las

promociones más jóvenes –los nacidos a partir de la década del setenta – lo comprueba: pensemos, sin ninguna pretensión de exhaustividad, en narradores como Alejandra Costamagna (1970), Lina Meruane (1970), Andrea Jeftanovic (1970), Rafael Gumucio (1970), Nona Fernández (1971), Álvaro Bisama (1975), Alejandro Zambra (1975), Isabel M. Bustos (1977), Matías Celedón (1981), Juan Pablo Roncone (1982), Eduardo Plaza (1982), Pablo Toro (1983), Diego Zúñiga (1987) o Paulina Flores (1988), entre otros. En este marco cultural, el libro-estreno de Eltesch debe leerse, en primer lugar, como la creación de un texto capaz de detenerse, a través de una escritura pausada y centrada en los detalles, en la interacción entre el ser humano y el transcurrir del tiempo. Tal como se ha adelantado, el marco cronológico en el que el volumen se gesta y se publica es el de los primeros años del nuevo milenio, una época marcada por la velocidad de los intercambios y las transacciones y por “la rápida expansión de la sociedad de consumo, con sus ritmos cada vez más acelerados de producción y obsolescencia, y la revolución digital, con sus redes de conexión global inmediata y sus flujos virtuales de capitales financieros, [factores que] comprimieron el tiempo en un presente devorador, instantáneo y efímero” (Speranza 2015: 17). Se trata de una aceleración de los ritmos vitales que se transfiere, como es natural, a las nuevas categorías literarias que proponen las generaciones más jóvenes, pues “resulta evidente la velocidad impresa por estos autores a sus historias, hecho vinculado a la continua interconexión de tramas y personajes y que da idea de un universo paranoico por necesidad” (Noguerol Jiménez 2013: 25). Frente a la fugacidad del presente devorador y a la velocidad impresa a las historias narradas caracterizadas por la instantaneidad y la comprensión del tiempo, *Colección particular* se plantea como un texto de múltiples facetas: puede leerse, en primer lugar, como una reflexión literaria sobre las formas de aceleración que están caracterizando la posmodernidad, colocadas en una dinámica contrastiva con respecto a la lentitud de los tiempos rememorados. Puede interpretarse también como una meditación sobre la posibilidad de escribir un texto ubicado en el umbral entre la ficción, la rememoración subjetiva y la incursión puntual en la

Historia del país. Y puede finalmente verse como una nueva consagración de la centralidad del *yo* en el mundo contemporáneo, como efecto de un progresivo desdibujarse de las fronteras que separan el espacio de la intimidad de la esfera pública, sin olvidar la posibilidad de una multiplicación del *yo* en su afán de relatar(se). En este sentido sería viable

Ver en la aparente centralidad del sujeto en la cultura contemporánea, en esa preeminencia de su figura bajo los engañosos desdoblamiento del *yo*, en esos atisbos biográficos que pueblan toda suerte de discursos [...] – de la autobiografía clásica a la autoficción, del diario íntimo a los escarceos del *blog* – una proliferación de voces que pugnan por hacerse oír, disputando espacios éticos, estéticos y políticos, subvirtiendo los límites, nunca precisos, entre público y privado y tornando también indecible la distinción entre el centro y el margen (Arfuch 2013: 21).

En este campo de producción, en el que la centralidad del sujeto no sólo desdobra el *yo* sino que reduce (o anula) la distancia entre autobiografía clásica y autoficción, la obra de Eltesch confluye en el cauce amplio y variado de aquellas novelas producidas en Hispanoamérica en los últimos veinte años para las que es posible preguntarse “¿coincide la noción institucional de memoria con la de los novelistas contemporáneos? ¿Cuál es la función de la novela dentro de un proceso más general de revisión de la memoria?” (Rudas y Campo 2017: 256). En las páginas que siguen se intentará proponer alguna respuesta a estos interrogantes a partir de: a) indagar en la relación que liga la escritura autoficcional al proceso de rememoración; b) analizar la dinámica dialógica que se establece entre ciertos espacios físicos (sobre todo lugares cerrados y oscuros) y los seres de la ficción que los habitan; c) confirmar un rasgo muy presente en la literatura contemporánea que se propone leer su época histórica recurriendo a menudo a imágenes y situaciones ficcionales en que los personajes del mundo real están presentes o ausentes en las tramas en función de la voluntad del autor. La elección arbitraria del escritor de excluir de la historia figuras pertenecientes a su espacio referencial provoca el surgimiento de

“existencias fantasmales”, es decir, figuras presentes en la intimidad diaria y subjetiva del creador, pero desterradas del plano textual.

La interacción de estos factores hace que nuestra aproximación al texto pueda leerse como un análisis de la fantasmagoría vinculada con el recuerdo, o sea, como un acercamiento que toma en cuenta las reflexiones freudianas acerca de las imágenes que proceden del inconsciente individual. Hace un siglo, en *Más allá del principio del placer* (1920), Freud afirmaba que “las únicas imágenes (representaciones, estímulos) no procesadas que se posee del propio pasado son aquellas ancladas en el inconsciente, aquellas que nunca cobraron sentido como parte del recordar consciente, aquellas a las que nunca se integró en un sistema narrativo (operación fundamental del sistema consciente)” (en Feierstein 2019: 57). De este modo, la idea de la memoria como *inscripción* (según las teorías del psicoanálisis, la memoria es una “huella mnémica”) entra en una relación dialéctica y al mismo tiempo conflictiva con el proceso de creación literaria, es decir, se establece un vínculo entre la rememoración y el acto creativo: la escritura permite recuperar imágenes del pasado, pero también borra evidencias, cancela imágenes de forma arbitraria y puede atribuir a ciertas figuras del pasado real una condición de ausencia/invisibilidad.

Recuerdos verídicos y proyecciones de la memoria

Colección particular es un texto que, en su brevedad, logra establecer una sólida relación con las tendencias más actuales de la nueva narrativa en español. En primer lugar, tal como ya se ha adelantado en el apartado anterior, el texto puede leerse como un *ensemble* de cavilaciones sobre la escritura autorreferencial, una modalidad que puede, a su vez, adquirir formas distintas: del texto testimonial a la recopilación de memorias, pasando por escritos (auto)biográficos, hasta desembocar en registros que guardan un mayor grado de intimidad, como diarios y cartas. La obra de Eltesch se coloca, en suma, en el amplio marco de la autorreferencia, en una gama que va “desde formas más o menos canónicas del testimonio, las memorias, la biografía y la autobiografía,

la entrevista, los relatos de vida o de trayectorias, a formas híbridas, intersticiales, que infringen a menudo los límites genéricos o los umbrales de la intimidad: autoficciones, cuadernos de notas, diarios de cárcel, cartas personales, agendas, obituarios, fotografías, recuerdos” (Arfuch 2013: 13). Por otro lado, el texto puede leerse también como una reflexión desde la práctica literaria acerca de la aceleración difusa que marca los procesos de interacción social en la actualidad: al tratar de recuperar la memoria familiar del protagonista-narrador, en el marco de una más amplia reconstrucción sociohistórica, el relato parece regresar a un “tiempo premoderno”, que se opone al “tiempo sin tiempo” de la cibercultura contemporánea. La capacidad que muestra Eltesch para centrarse en la representación del detalle, moverse en los intersticios de las historias personales y cultivar la lentitud y el ritmo sosegado de la trama, colocan su escritura en el cuadro de aquella literatura que mantiene una relación pausada con la espacialización del entorno y transfiere al lector la sensación de que el narrador sabe detenerse en la “pequeña voluptuosidad” de las experiencias vitales subjetivas. El relato de la infancia y adolescencia del personaje principal, divididas entre la casa materna en Santiago y la tienda paterna en Valparaíso, puede leerse como un ejercicio de desaceceleración de la existencia a través de la escritura, como expresión de una verdadera “*cronofobia* frente a la aceleración impuesta por las nuevas tecnologías [...], apenas el prelude de la obsesión con el *tiempo sin tiempo* de la era digital” (Speranza 2017: 16).

Otro de los rasgos intrínsecos al texto de Eltesch, que interactúa con una cierta vertiente de la producción literaria contemporánea en español, es el que se relaciona con la deliberada ausencia de un principio que estructure el texto según un rígido esquema formal: si bien es innegable que la obra pretende reflejar una experiencia autobiográfica, el relato no se presenta como una construcción textual acabada y cerrada sino como una estructura híbrida y fractal; en ella el plano de la realidad del presente se diluye y acaba superponiéndose al nivel de la rememoración, mostrando además frecuentes juegos metatextuales. En esta alternancia de tiempos y dimensiones, el texto de Eltesch puede ubicarse, en nuestra

opinión, en ese conjunto de manufactos literarios en los que están presentes varios

Dispositivos que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal. En su lugar, [estos textos] proponen una concepción de escritura como puro devenir, que no sólo desarma la idea de obra, sino que a menudo se dirige incluso explícitamente a cuestionar la posibilidad de enmarcar o de contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar (Garramuño 2009: 23).

En *Colección particular*, en efecto, se observa un intento explícito por parte del autor de “desarmar la idea de obra”, si se interpreta este propósito como un proyecto literario que apunta a desligar la idea de novela del concepto de ficción pura, tal como el propio Eltesch admite cuando confiesa que su objetivo es “buscar la manera de escribir una novela sin ficción. Como dibujar un ser humano sin esqueleto, sin un ornamento, nada” (2018: 58). Esta búsqueda de una escritura novelesca falta de ficción y capaz, al mismo tiempo, de ser una “escritura de la experiencia” hace que la reconstrucción de la historia, tanto la individual como la familiar, se apoye sobre una base enclenque: el mismo protagonista y narrador en primera persona es conciente no sólo de la dificultad presente en el proceso de *desficcionalización* sino también de lo falaz que puede ser la memoria en el momento de reconstruir *a posteriori* una o más existencias. Así, los fragmentos de las vidas que el joven intenta rescatar no pueden sino colocarse en una dimensión intermedia entre lo real, lo rememorado y lo imaginado. Esta indefinición constituye el motor de un relato apoyado en la dialéctica permanente entre lo ocurrido, lo olvidado y lo recreado, tal como subraya Álvaro Bisama en su interpretación de la obra: “La memoria es injusta, piensa el narrador de *Colección particular*, que entonces decide llevar el juego hasta el extremo, contando con que, con el tiempo y la imaginación, no sabemos qué olvidamos y qué inventamos” (2016, en red). En el plano textual, esta incertidumbre acerca de los hechos relatados se desprende de una reflexión que el hombre plantea mientras

se encuentra en el apartamento de una joven mujer, una ex alumna, con quien está intentando establecer una relación sentimental; la joven “se recuesta en mi pecho, me abraza, y no tarda en quedarse dormida. Yo espero a que se duerma para relatarle algunos *fragmentos* de mi historia, lo que me acuerdo en ese momento o lo que *me obligo* a recordar” (Eltesch 2018: 30). El uso de sustantivos que pertenecen al marco semántico de la disgregación (“fragmentos”) referidos a la historia personal del narrador, o la alusión a la posibilidad de relatar sólo lo que la memoria es capaz de recuperar del pasado, son dos factores clave para la colocación de *Colección particular* en el marco de una narrativa ambigua e híbrida: por un lado, tal como ya se ha dicho, el texto abraza lo referencial e insiste en la verosimilitud de las anécdotas, recreando un mundo cotidiano reconocible para el lector, es decir, un espacio realista sometido a las leyes naturales. Por otro lado, el relato ordena y organiza sus componentes internos de una manera tal que la enfatización de la materialidad del mundo realista se acompaña de una indefinición de los hechos narrados, haciendo posible que lo biográfico y lo memorial se enlacen: la frontera entre testimonio y ficción se desdibuja y el texto engendra en el lector la pregunta acerca de la manera en que el relato configura la experiencia, como si fuera su autor quien se propusiera difuminar las certezas acerca del grado de confianza en los eventos relatados².

² La afirmación del personaje-narrador permite colocar el texto de Eltesch en un espacio-umbral, en el que la escritura funciona como un mecanismo capaz de recuperar – dependiendo de las intenciones del autor – datos y situaciones objetivas o recuerdos personales, o también una mezcla de ambas categorías. Ejemplos lúcidos de esta forma de escribir se rastrean sobre todo en textos de autores que buscan dialogar con el recuerdo personal, sin omitir la interacción con la historia oficial. Pensemos, sin pretensión alguna de exhaustividad, en *Los círculos morados* de Jorge Edwards, o en el muy reciente *Para tener casa hay que ganar la guerra* (2018), de Joan Margarit. En particular, el escritor y poeta catalán observa como “hay dos tipos de narrativa basada en los recuerdos: uno, lo que se suele llamar *memorias*, trata de recuperar los hechos, movimientos, encuentros, situaciones. Aquí, en cambio, he querido bucear exclusivamente en los recuerdos que han quedado en mi mente, intentando entender por qué están aún ahí” (2018: 13).

Esta convivencia de extremos explica, al menos en parte, el porqué de la presencia en la novela de eventos y personajes pertenecientes a la historia real de Chile (aparecen en el texto figuras de la historia política y cultural del país, como Augusto Pinochet o Pablo Neruda, además de referencias concretas al plebiscito de 1988); la ambigüedad del recuerdo, la debilidad del proceso de rememoración y la condición no totalmente confiable del narrador han de manifestarse en un mundo en que no sólo rigen los principios naturales y metafísicos, sino también poblado por figuras pertenecientes a la dimensión de la realidad histórica. La difuminación de lo real se debe a que el hombre “se obliga” a recordar (hay un esfuerzo consciente en la tarea) y a lo falaz de los procesos de rememoración: el resultado es que los eventos narrados parecen casi perdidos en las tinieblas de un recuerdo endeble, y aún así se colocan en un mundo que no deja de ser realista. En este tambaleo entre debilidad de la rememoración y certezas de lo real, el modelo de representación se aproxima *mutatis mutandis* a una cierta vertiente de la literatura fantástica, en que “la dinámica propia de una diégesis de este tipo va a llevar al narrador a un interés por insistir en la veracidad e historicidad de su anécdota, mediante recursos como las referencias a hechos históricos o personajes reales, o la narración de la anécdota por un narrador autobiográfico o autodiegético” (Martínez 2011: 23). Si bien no se quiere aquí plantear la adscripción de *Colección particular* al género fantástico, se pretende, sin embargo, poner de relieve cómo Eltesch se sirve de un anclaje histórico (la inclusión en el texto de figuras reales de la crítica política y cultural de Chile) para darles a las imágenes rememoradas una consistencia histórica. El hecho de que los personajes de la Historia mayor y los de la historia menuda interactúen – si bien aparecen con frecuencia como presencias difuminadas cuyos trazos la memoria no logra recomponer del todo – inscribe el relato (que surge de la memoria individual) en un sistema cultural dado. La componente de creación que reside en un texto como el de Eltesch surge de la necesidad de concederle narratividad a la memoria y entra en relación con el pasado de una comunidad históricamente concreta y, por ende, con una

cultura determinada. La memoria, según sugiere Sergio Franco en *In(ter)vencciones del yo*, vendría a ser

La modalidad de nuestra relación con el pasado; de hecho, es constructora de ese pasado, el cual solamente puede existir como recuerdo. Pero la memoria exige narración, pues coloca el acento en la causalidad, en las secuencias temporales de sentido y la interacción entre sujeto y comunidad, ya que la memoria individual depende del sistema de comunicación de una cultura, y toda cultura requiere un mecanismo supraindividual de creación, transmisión y conservación de ciertos comunicados que posee su particular paradigma de memoria y olvido (2012: 172).

Dentro de los particulares paradigmas de memoria y olvido que son específicos de cada cultura, el motivo de la debilidad del recuerdo y la posibilidad de que la memoria reconstruya de manera sólo parcial o totalmente arbitraria los hechos del pasado no son sólo rasgos recurrentes en la novela sino que su alcance se extiende también del protagonista a los miembros de su familia³. Es el caso de la abuela del joven, cuya memoria tiene que ser reconstruida a partir de las palabras pronunciadas por los demás componentes de su núcleo familiar: “Después del derrame cerebral y el mes en la clínica, mi abuela volvió a vivir con nosotros. Como no podía hablar y era muy difícil saber realmente qué recordaba, mis tías y madre comenzaron a contarle su vida de nuevo” (2018: 50). A partir de ese momento, lo que se cuenta en

³ Acerca de lo falaz que puede ser el proceso de rememoración y de la muy concreta posibilidad de que el recuerdo que se asoma a la mente (actividad consciente) no refleja con exactitud la verdad de entonces, Axel Nielsen sostiene la teoría de la independencia del recuerdo y de su vida autónoma: “I ricordi, tutti, anche quelli vaghi e lontani, sono talmente vivi che sono indipendenti da noi, semplicemente vivono, si evolvono, si nutrono di altri ricordi, anche del nostro quotidiano vivere. Quando rientrano hanno incorporato anche loro delle esperienze e il tempo li ha modificati. Forse in questo momento quel ricordo [...] non è esattamente come fu allora: adesso conta in modo diverso nell'insieme degli altri, ha un ruolo nuovo. Ci rendiamo conto ora, con gli anni, che veramente esiste. Semplicemente, è cresciuto, si è fatto strada tra gli altri, e adesso proclama la sua importanza e il suo diritto di esistere” (2015: 17).

la novela acerca de la vida de la abuela del protagonista representa un “conjunto reconstruido de informaciones”, que ya no procede de su fuente primaria, es decir, ya no pertenece al sujeto que almacenó las memorias originarias. Trasladar esta condición al plano de la historia narrada por el personaje principal significa aceptar la idea de que el relato mismo, o sea, el “producto de la escritura”, es una construcción incompleta, y que necesita de la contribución de otras voces para que la información se amplíe. De este modo, la escritura de Eltesch “aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros” (Garramuño 2009: 23). La condición de *objeto literario no acabado* enlaza, a su vez, con la estructura metatextual de la novela: como en un organismo vivo, el protagonista-narrador lleva a cabo un proceso continuo de inclusión y/o exclusión en la trama de seres pertenecientes a su vida real. En algunos casos, su proceso de selección condena a la invisibilidad forzosa, en el plano textual, a unas figuras que ocupan un lugar concreto en el plano de su propia realidad cotidiana. Ante la pregunta de su casipartner – la joven ex alumna – acerca de por qué el hermano (en el plano de lo real) del protagonista-narrador quedó excluido del conjunto de personajes que pueblan la ficción, el hombre contesta así: “Lo eliminé. [...] No quedaría bien el texto con tantos personajes: se me podría escapar de las manos” (2018: 41). Se hace evidente la presencia de dos rasgos merecedores de atención: en primer lugar, la atribución de una condición de *invisibilidad* (en el plano de la ficción) a seres cuya tangibilidad (en el plano de la realidad) se hace manifiesta a diario a los ojos del narrador. Esto no significa, sin embargo, anularlos por completo ni negar su existencia, sino convertirlos en “espectros literarios”, puesto que otros personajes los evocan. La diferencia entre la *ausencia pura*, y la *espectralidad* se debe a la presencia de la mujer de la que está enamorado el narrador: la joven pertenece a los dos planos (el real y el narrativo, es decir, está presente en el plano diegético y en el metadiegético) y su ubicación le permite tanto transferir al lector la información de la existencia del hermano, como invocar su presencia en el plano metatextual. En fin, lo

que ocurre es que en el plano “metadieético” el hermano existe, está presente en tanto que es evocado por la novia; donde no se encuentra, en cambio, es en la trama *strictu senso*. Y es precisamente la exclusión del hermano del *plot* de la trama lo que lo convierte en un espectro, en una presencia ausente de cuya existencia, en lo real, los lectores estamos enterados. El ejercicio de escribir interviene en los contenidos que la memoria guarda: el recuerdo, convertido en narración, elabora una “construcción de lo real” que excluye o modifica hechos y presenta un carácter mediado. En este sentido, *Colección particular* parece recuperar la distinción que había propuesto Platón en el *Fedro* entre el proceso consciente de recaudación y reelaboración de datos procedentes del “afuera” y los mecanismos naturales que guían la memoria interna, y parece así demostrar cómo la escritura “trastorna la forma originaria de la memoria (*anamnesis*) y la substituye por un sistema de recolección externa (*hypomnemiata*). Por ello, desde los comienzos de la cultura occidental se sospechó el carácter construido y mediado de la memorización y la rememoración que la escritura hace posible” (Franco 2012: 172).

El segundo rasgo que destaca de la cita en que se alude a la eliminación del plano ficcional del hermano del narrador se relaciona con los límites borrosos que separan la obra literaria de la escritura no literaria. El texto de Eltesch no sólo obliga al lector a reflexionar sobre el desvanecimiento de la memoria, sino que quiebra las fronteras de las divisiones rígidas entre géneros y categorías: el relato accede a un espacio en que las distinciones entre la vida y lo literario, entre el sujeto y los personajes se difuminan. Su novela breve puede leerse como “un tipo de escritura que violenta los límites entre lo que es y lo que no es el literario [...]. Más que por una serie de procedimientos, esta escritura *no aurática* se identifica por proponer un funcionamiento diferenciado del arte, orientado a la desfeticización del objeto y a una idea de arte en tanto soporte de experiencias” (Garramuño 2009: 23). Violentar los límites entre lo literario y lo no literario significa sí crear una obra que se vuelve un “soporte de experiencias”, pero también significa eliminar la idea del texto como forma de escritura unívoca (en esto reside una de las

modalidades de *desfetichización* a las que alude Florencia Garramuño), y ser conscientes del carácter construido y mediado que la rememoración adquiere una vez que pasa por el filtro de la escritura.

Otros tiempos, nuevas transparencias

A partir de las reflexiones de Florencia Garramuño y Sergio Franco acerca de un tipo de escritura que violenta los límites entre lo que es literario y lo que no lo es, es posible acceder a otro tipo de violación de las estructuras de texto: el que apunta a moldear relatos que juegan con la dimensión temporal. La estructura narrativa de la novela se apoya, como se ha dicho, en la existencia de un doble plano temporal: el del presente de la narración (el que aporta al texto, de forma más evidente, el elemento referencial) y el del pasado rememorado. Por ello, cabe distinguir de qué forma, en los dos momentos cronológicos, el autor maneja y alterna el proceso de rememoración y de reconstrucción de la realidad. Veamos primero lo que ocurre en el plano de la rememoración, en que todo lo ocurrido en el pasado parece estar a punto de desdibujarse; los eventos que la memoria intenta rescatar parecen deshacerse y obligan al lector a dudar de que hayan acontecido alguna vez:

Trato de recordar, buscar imágenes, imaginar voces, colores, pero me resulta difícil, casi imposible. Como si la memoria, al ser selectiva, también me quitara lo más importante: cuando mi madre me levantaba en brazos porque estaba cansado, o cuando mi padre me hacía reír después de un berrinche [...] ¿Eso habrá ocurrido realmente? La memoria es injusta con los personajes de esta novela, con todos ellos (Eltesch 2018: 104).

La memoria es enemiga de las certezas: por un lado, borra lo esencial, selecciona autónoma e indiscriminadamente lo que puede acceder a la dimensión del recuerdo y lo que queda excluido. Por otro lado, como ya se vio, cancela personas e historias de un pasado real, a las que impide el acceso a la ficción. A estos conceptos, ya examinados, se añade el hecho

de que en el texto de Eltesch las *presencias ausentes* caracterizan no sólo la dimensión del recuerdo sino también la actualidad del presente: en este segundo plano temporal los personajes adquieren rasgos fantasmáticos, es decir, acceden a una condición de intangibilidad que se da en varias ocasiones. La primera remite a la condición de “ser invisible” que adquiere la pareja del *yo* que narra, definida explícitamente como un ser fantasmal: “desde que conocí a la alumna, que ya no es la alumna sino esa mujer que se escabulle como un fantasma, ella tomaba pastillas” (2018: 101). Sin embargo, lo más remarcable es que no son sólo los demás personajes los que adquieren una consistencia fantasmal: también el propio narrador a veces se vuelve invisible a los ojos de su entorno humano; su figura se desdibuja, se hace irrelevante ante la mirada de la mujer: “de pronto nos encontrábamos en la casa de un amigo en común y me saludaba como obligada, como si no me conociese o como si nunca hubiese querido conocerme” (2018: 101). Esta condición de transparencia que el mismo protagonista experimenta puede leerse como una traslación al producto de la escritura de una tendencia generalizada en la estructura social contemporánea: el carácter fugaz de las interacciones entre seres humanos y el vértigo de la velocidad abrumadora con la que se intercambian datos e informaciones hacen que las dinámicas de percepción de la otredad se modifiquen y que las coordenadas espaciotemporales, al comprimirse, acerquen sólo ilusoriamente entre sí a los hombres contemporáneos. La invisibilidad del sujeto vendría a ser el reflejo de la estructura sociocultural de un presente que “tensa presencias y ausencias, desdibuja centros y contornos en una calculada tensión de *sitios* y *no sitios*” (Speranza 2017: 25). Esta doble tensión entre centros y espacios marginales, y entre lugares determinados (*sitios*) y no determinados (*no sitios*), se refleja también en los espacios descritos, que contribuyen a la creación de atmósferas difuminadas y le permiten al autor dosificar datos concretos sobre la estructura sociocultural nacional de una determinada época histórica. En la narración, uno de los lugares clave para el desarrollo del proceso de rememoración es la tienda de antigüedades del padre del protagonista. El local se describe como una suerte de cueva repleta de

objetos de todo tipo, una especie de antro de las maravillas, pero algo lóbrego y pensado por su dueño como un lugar estancado, caracterizado por la inmovilidad y la completa acinesia de lo que allí se almacena. En el establecimiento, que se percibe como un cofre bachelardiano, todo conserva su posición, los objetos están destinados a un anquilosamiento deliberado:

El negocio de antigüedades se fundó en 1964. Era el más antiguo de Valparaíso, algo que mi padre nunca olvidó repetir a quien fuese que entrara [...]. No había un orden preciso en el interior, todo estaba repartido en vitrinas de madera que guardaban porcelanas, platería, postales, juguetes del lata, dientes de cachalote, marfiles, cientos de objetos. Y, aunque parezca extraño, la característica principal del negocio era que muchas de las cosas que había allí [...] no estaban en venta. La gente insistía pero no, simplemente no se podían comprar (Eltesch 2018: 17).

Este *espacio inmóvil* presenta dos características que resultan sugestivas para nuestro enfoque; en primer lugar, la ubicación de la tienda en el mapa urbano de Valparaíso adquiere un valor geocultural en el estudio de la cartografía social de la ciudad y explica el porqué de su cierre, después de haber sido durante décadas un punto de referencia para los coleccionistas de antigüedades de la ciudad. El establecimiento surgía en lo que había sido a lo largo del siglo XIX el centro financiero y comercial de Valparaíso, cerca del puerto. Ahora, desde el presente de la narración, esa zona urbana aparece en la rememoración del protagonista como un espacio topográfico en decadencia, al desplazarse las clases sociales de mayor poder adquisitivo hacia las nuevas zonas residenciales surgidas en los cerros. Las calles céntricas, un tiempo prestigiosas, se muestran desde el presente, como zonas urbanas degradadas, puesto que en las dinámicas poblacionales de Valparaíso

El centro administrativo, comercial y financiero se desplazó rápidamente, y el casco viejo empezó a deteriorarse y a descender de categoría. Quizá algún día llegaría a recuperar cierta dignidad, protegido por quienes descubrieron que valía la pena restaurarlo, acaso pensando

en la atracción del turismo; pero entretanto los negocios bajaron de nivel, las viejas casas quedaron semiabandonadas o se transformaron en vecindades (Romero 2005: 352).

La rememoración de ciertas vivencias personales se vuelve, así, una suerte de reconstrucción diacrónica de la historia de un declino urbano, dibujando un panorama de deterioro gradual del Valparaíso antiguo. A este elemento se añade otro aspecto clave para nuestro análisis: la representación de la tienda de antigüedades como un lugar en el que se atribuye un valor casi de fetiche a los objetos. Al fondo del local, donde se encontraba, en los tiempos de la infancia del protagonista-narrador, el escritorio del padre, había un cartel de hierro que protegía los objetos allí guardados bajo el rótulo de “colección particular”; nada de lo que en ese rincón se encontrara podía tocarse ni venderse. Desde la perspectiva del presente de la escritura, aquellas esculturas, aquellos dientes de cachalote, aquellos candelabros, aquellas pinturas polvorientas se vuelven objetos anacrónicos, productos de una época pretérita y destinados a desaparecer, o a perder de valor y de importancia, en la vida cotidiana del mundo contemporáneo. Al crear esta poética de lo caduco, el texto obliga al lector no sólo a detenerse con la imaginación en los elementos de decoración que reflejan un estilo de vida ya desaparecido, sino sobre todo a meditar sobre el desplazamiento hacia la “dimensión del olvido y de la inutilidad” que han padecido – en la edad de la globalización tecnológica – aquellos objetos voluminosos, en un mundo donde lo tridimensional desaparece en favor de lo pequeño, de la bidimensionalidad, de lo ágil y efímero. La exaltación de lo liviano, de lo fácil de manejar, y la celebración de la agilidad en el uso de los objetos es subrayado por Michele Silenzi, quien en su ensayo *Mover. Odissea contemporanea* (2018), observa cómo el ser humano vive en

Un mundo de objetos que tienden a desaparecer. Cada día más sutiles, cada día más livianos. Mis objetos son bidimensionales. Tienen las dos dimensiones de lo largo y de lo ancho, pero ya casi no tienen profundidad. Cuanto más tienden a ser bidimensionales, más son fascinantes. Y más son costosos. Con mi dedo índice escribo encima del

mundo a través de mi tablet. Tengo la sensación de estar a punto de escribir un mensaje en el aire (2018: 46)⁴.

Lo que importa subrayar aquí no es tanto la exaltación de lo liviano en sí, ni la celebración de la agilidad en el manejo de los objetos contemporáneos de uso diario, sino el cambio de paradigma que esta agilidad ha producido en la manera en que el ser humano entra en contacto con lo material. La posesión de objetos, entendida como una actividad de colección, como un proceso de creación paulatina de un espacio cualitativo de privacidad estética del sujeto, ha ido modificándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: el coleccionista, en los términos en que se describe a la figura del padre del protagonista, ha desaparecido, provocando una desestructuración del sistema cultural tradicional basado en el proceso de selección, adquisición, tasación y colección de objetos de valor (un valor artístico a menudo inseparable de su voluminosa tridimensionalidad). En el plano textual el padre del narrador representa una figura que ha sido desplazada por el transcurrir del tiempo, el fantasma de un pasado que está siendo borrado: es un ser humano que actúa en el plano de la memoria del protagonista, pero que, desde la perspectiva del lector, ya está fuera de los modelos socioculturales vigentes en la contemporaneidad. Es una fantasmagoría que emerge del pasado como efecto del ejercicio de rememoración de su hijo, pero su manera de *tener* (es decir, adquirir lo bello, rodearse de ello y vivir de ello) ya es totalmente anacrónica. En este comienzo del nuevo siglo – parece decirnos Eltesch a través de su rememoración nostálgica – ya no importa tanto la calidad de los objetos de los que el individuo se rodea, sino su grado de visibilidad, o sea, la posibilidad que esos manufactos le ofrecen

⁴ Así en el original italiano: “Vivo in un mondo di oggetti che tendono a scomparire. Sempre più fini, sempre più leggeri. I miei oggetti sono bidimensionali. Hanno lunghezza e larghezza, ma quasi nessuna profondità. Tanto più tendono a essere bidimensionali, tanto più sono affascinanti. E tanto più sono costosi. Con il mio dito indice scrivo sul mondo attraverso il mio tablet. Mi sembra di essere sul punto di scrivere un messaggio nell'aria” [la traducción al castellano es mía].

al hombre para *aparecer*. Se trata de una tendencia que Paula Sibilia examina en *La intimidad como espectáculo*, a partir de una relectura de Guy Debord, y que puede resumirse en un progresivo empobrecimiento del objeto de arte como artífice del espacio íntimo y privado del hombre:

En el capitalismo del siglo XIX e inicios del XX, la capacidad de acumular bienes y el hecho de poseer determinadas pertenencias – sean objetos de cerámica, mansiones, automóviles o alfombras bordadas – podía definir lo que se era. De algún modo, aquellos objetos que acolchaban la privacidad individual hablaban de *quién se era*. Ahora, sin embargo en el estado actual de colonización total de la vida social por los resultados acumulados de la economía, en la sociedad del espectáculo, en fin, ocurre un deslizamiento general del *tener* en *parecer*. Es justamente de ese *parecer*, de esas apariencias y de esa visibilidad de donde todo real *tener* debe extraer su prestigio inmediato y su función última (2008: 99).

En la elección del padre del narrador de atesorar en el área más recóndita y oculta de su tienda unas pertenencias que definían su *manera de estar* en el mundo reside la conversión de aquellos objetos (para él los más representativos y/o valiosos) en paradigma de un modelo vital que hoy luce anacrónico. Su existencia se coloca fuera de los esquemas socioculturales de una etapa histórica como la actual en la que el objeto sólo tiene un valor si es mostrado y si aparece a la vista de todos. En suma, la figura paterna que emerge del relato es un fantasma que regresa, a través de la rememoración, y cuyas pequeñas hazañas diarias son relatadas en un presente histórico en el que el cambio continuo se ha convertido “en una obligación permanente, y verbos como tener, guardar y acumular pierden sus antiguos sentidos. En compensación, mientras la subjetividad parece liberarse de ese vínculo fatal con los objetos [...] otros verbos se revalorizan, tales como *acceder* y *parecer* y también otros sustantivos: las apariencias, la visibilidad y la celebridad” (Sibilia 2008: 100). El cultivo íntimo de lo antiguo se plantea, así, como lo opuesto de la búsqueda contemporánea de visibilidad: ¿cómo lograr, entonces, que la figura paterna no se borre definitivamente? En el desenlace, el autor parece sentir la necesidad de restituir la centralidad a

una cierta memoria paterna y lo consigue de una forma sorpresiva, casi rupturista: se propone despoblar la narración de todo lo humano. Su objetivo, en el plano de la rememoración ficcionalizada, consiste en dejar espacio a lo inanimado. Los objetos sin vida de la tienda, precisamente por su condición tangible, adquieren el papel de una “marca concreta”, capaz de sustentar la memoria de su antiguo dueño. Tan es así que el protagonista-narrador llega incluso a dudar de si no deberían ser aquellos objetos los únicos protagonistas de su relato: “a veces creo que la novela sólo debería contener el inventario de los objetos que mi padre compró y quiso conservar. Todas las antigüedades que él sintió que deberían pertenecerle para siempre” (Eltesch 2018: 117). La intención de atribuir un rol protagónico a los objetos del pasado paterno se constituye, entonces, en un propósito de *construcción de sentido* de la historia familiar a partir de la materialidad: la voz del narrador recupera ese inventario de objetos para recrear las *escenas* en que se movía su progenitor, pero sobre todo reconstruye su propio presente y su propia identidad a través de la narración de lo que esos objetos representaron en su momento. La construcción del recuerdo no se deslinda de la consolidación del *yo*, puesto que “construir un recuerdo implica simultáneamente construir identidad, en tanto se construye un sujeto consciente que se relaciona con dichos elementos dispersos del pasado y construye de ese modo una *escena*, un *presente recordado* en el cual surge una narración de sí mismo” (Feierstein 2019: 59).

Y, sin embargo, el recuerdo no garantiza ni la coherencia identitaria ni la articulación de un proceso narrativo depurado de elecciones arbitrarias (exclusión o inclusión de personajes en la trama, su grado de visibilidad, etc.): de ahí que la invisibilidad y la ausencia en *Colección particular* pueden depender de varios factores; en el plano temporal del presente, pueden surgir de la pérdida de la memoria (las imágenes que poblaban los recuerdos de la abuela se han borrado y son reconstruidos *ex-post* por sus familiares), o puede brotar de una espectralidad derivada de la pérdida de la capacidad de atención del individuo en el mundo contemporáneo (el protagonista y su pareja se perciben mutuamente como intangibles y fantasmales). En el plano de la rememoración de

eventos y personas del pasado, la condición de espectro les toca o bien a sujetos que forman parte del mundo real y que el protagonista-narrador decide, sin embargo, excluir de su rememoración ficcionalizada (el hermano del narrador homodiegético), o bien a aquellas figuras pertenecientes a épocas pasadas cuya manera de estar en el mundo se ha vuelto anacrónica y superada por los cambios socioculturales en acto, como efecto del paulatino depauperarse del valor personal que se atribuye al coleccionismo de objetos ya “premodernos”.

A modo de breve remate final

En conclusión, puede observarse cómo en *Colección particular* las modalidades de representación de experiencias tanto personales como ligadas al contexto históricosocial acaban siendo mediadas por el filtro de la escritura: los *procesos de la memoria* construyen sí un *sentido* pero esta construcción, en tanto que narración, crea invisibilidades. Los fantasmas que aparecen en el texto son el producto de la debilidad de la memoria o el resultado de la selección que el narrador lleva a cabo en su proceso de traslación de los seres reales al mundo de la semificción literaria. Los espacios físicos que sirven de escenario al relato son lugares oscuros, dominados por un aura de inmovilidad; sin embargo, aún en su valor simbólico como espejos de mundos anacrónicos, estos espacios sombríos y detenidos en el tiempo mantienen una función importante: permiten la recuperación de la historia vital de sujetos que son como elementos dispersos del pasado, sobre los cuales el protagonista funda la narración de su propio *yo* y su propia reconstrucción identitaria. La estructura formal del texto, basado en una secuencia de breves fragmentos, subraya – en su discontinuidad deliberada – la dificultad en el proceso de recuperación de la memoria familiar, al que se suma un intento de reconstrucción sociohistórica anclado a un “tiempo lento”, opuesto al “tiempo sin tiempo” de la cultura volátil contemporánea.

Lo que queda en evidencia, en esta suerte de geopoética de la memoria, es que tanto los rasgos de invisibilidad, como los procesos de

conversión de los personajes en seres invisibles y/o difuminados (desde la perspectiva de quien rememora y relata) remiten a un mundo diegético que no deja de ser totalmente real. Todas las descripciones relativas a la invisibilidad y a la consistencia fantasmal de los protagonistas parecen perfectamente explicables, sin que sea necesario recurrir a justificaciones relacionadas con lo fantástico. Esta evidencia coloca *Colección particular* en el muy amplio marco de textos de ficción contemporáneos en lengua española en los que confluyen varios rasgos superpuestos: a) la debilidad del recuerdo ligado a episodios de las autobiografías personales de los narradores, que recuperan escenarios de representación sombríos caracterizados por una visión que es al mismo tiempo borrosa y nostálgica, en el marco de un subgénero (la autoficción) híbrido en el que cohabitan características de la autobiografía y de la novela; b) la solidez que ha adquirido la escritura autoficcional en la narrativa contemporánea, modificando los patrones típicos de la autobiografía y proponiendo al lector un continuo juego de equívocos gracias al que los textos no se someten ni a un pacto de lectura verdadero (no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad postulada por el pacto referencial), ni a un pacto ficticio (las barreras entre realidad y ficción se desdibujan); c) la superposición del plano autobiográfico y del nivel novelesco se concibe como una herramienta que ofrece al narrador la posibilidad de dibujar un fresco epocal de tipo sociocultural, sustentado en el juego literario que hace posible leer el texto como realidad autobiográfica e histórica y como ficción.

Bibliografía

- Bisama, Álvaro. 2016. "Gonzalo Eltesch: *Colección particular*". *VicLit*, Barcelona, s.p <https://www.viclit.com/gonzalo-eltesch/>.
- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Eltesch, Gonzalo. 2018. *Colección particular*. Logroño: Pepitas de calabaza ediciones.

Feierstein, Daniel. 2019. *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Franco, Sergio. 2012. *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, José María. 2011. "Introducción". En *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, 9-65. Madrid: Cátedra.

Margarit, Joan. 2018. *Para tener casa hay que ganar la guerra*. Barcelona: Editorial Planeta.

Nielsen, Axel. 2015. *Tracce. Insicure indagini sulla memoria (forse)*. Genova: Il Canneto Editore.

Noguerol Jiménez, Francisca. 2013. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español". En *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, 17-31. Iberoamericana / Vervuert.

Rojo, Grínor. 2018. "La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural". *América sin nombre* 23: 255-268.

Romero, José Luis. 2005. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Rudas, Gabriel y Óscar D. Campo. 2017. "Formas de la memoria. Narrativa colombiana contemporánea". *ALEA* 19(2): 255-274.

Sibilia, Paula. 2008. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Silenzi, Michele. 2018. *Mover. Odissea contemporanea*. Milano: Edizioni Il Foglio.

Speranza, Graciela. 2017. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.