



El sujeto y la verdad: la configuración de la voz narrativa a partir de la noción de *parresia* en Ivan Jablonka y Javier Cercas

The Subject and the Truth: the Configuration of the narrative Voice based on the Notion of 'parresia' in Ivan Jablonka and Javier Cercas

Florencia Strajilevich Knoll

Núcleo de Estudios Judíos, Instituto de Desarrollo Económico y Social
Universidad Tres de Febrero

Instituto de Investigaciones Históricas y Sociales, Universidad Nacional de La Plata
florstraji27@gmail.com

Argentina

Resumen

El siguiente trabajo parte del análisis de dos obras literarias que vieron su aparición en el siglo XXI: *Historia de los abuelos que no tuve*, de Ivan Jablonka¹,

¹ Ivan Jablonka nació en París en 1973. Se formó en la Escuela Normal Superior de París y se doctoró en Historia en 2004, en la Sorbonne. Desde 2013 es profesor titular en la Universidad de París. Entre algunos de sus libros figuran *La Historia es una literatura contemporánea. Manifiesto para las ciencias sociales* (Seuil, 2014), *Nuevas perspectivas sobre la Shoah*, con Annette Wieviorka (PUF, 2013). El libro aquí analizado, *Historia de los abuelos que no tuve*, recibió en 2012 numerosas distinciones en Francia: el premio du Sénat du Livre d'Histoire, el premio Guizot de l'Académie Française y el premio Augustin Thierry des Rendez-vous de l'histoire de Blois.

y *El impostor*, de Javier Cercas², dos novelas que se articulan alrededor de la búsqueda e indagación del pasado a partir de los acontecimientos –y sus efectos– que se desprenden del período de la Segunda Guerra Mundial. Una de las categorías de análisis que se toma es la de voz narrativa cuya construcción, en cada relato, está condicionada por la forma en la que el sujeto se relaciona con la verdad a lo largo del trazado narrativo. Esta relación que se entabla entre sujeto y verdad responde al concepto de “parrhesia” –segunda categoría de análisis–, término analizado por Michel Foucault en su libro *Discurso y verdad*; a partir de esta idea se piensa a la verdad no como un objetivo en sí mismo, sino como un camino de búsqueda y transformación permanente a lo largo del cual los individuos intentan comprender “lo que los hombres hacen”.

Palabras clave: Segunda Guerra Mundial, memoria, subjetividad, verdad, voz.

Abstract

The following work is based on the analysis of two literary works that were published in the 21st century: *Historia de los abuelos que no tuve*, by Ivan Jablonka, and *El impostor*, by Javier Cercas, two novels that are articulated around the search and investigation of the past based on the events –and their effects– that emerge from the period of the Second World War. One of the categories of analysis that is taken is the one of narrative voice whose construction, in each story, is conditioned by the way in which the subject relates to the truth throughout the narrative outline. This relationship established between subject and truth responds to the concept of “parrhesia” –second category of analysis–, a term analyzed by Michel Foucault in his book *Discourse and Truth*; from this idea, truth is thought not as an objective in itself but as a path of search and permanent transformation along which individuals try to understand “what men do.”

Keywords: Second World War, Memory, Subjectivity, Truth, Voice.

² Javier Cercas (Ibahernando, 1962) es profesor de Literatura Española en la Universidad de Gerona. Ha publicado numerosas novelas: *El móvil*, *El inquilino*, *El vientre de la ballena*, *Soldados de Salamina* –entre otras–. Sus libros han sido traducidos a más de treinta idiomas y han recibido numerosos premios nacionales e internacionales, dos de ellos al conjunto de su obra: el Premio Internazionale del Salone del Libro di Torino –en Italia– y el Prix Ulysse –en Francia–.

El concepto de *parresia* en Michel Foucault

En su libro *Discurso y verdad*, Michel Foucault introduce la noción de *parresia*, un término que toma de la filosofía grecorromana con el objetivo de emplearlo en sus estudios vinculados a la relación que establece el ser humano con la verdad. Foucault comprende a la *parresia* como una “toma de la palabra” inscripta en una “pragmática del discurso”; refiere a una toma de la palabra libre que, para quien enuncia una verdad, incluye un peligro —lo expone a la ira o rechazo de sus interlocutores—. La inquietud de Foucault apunta a “la relación ética del sujeto con la verdad: el tipo de libertad y coraje que ese sujeto pone en juego al manifestar públicamente una verdad por la que responde en persona y que genera una tensión en sus interlocutores” (Foucault, 2017, p. 18). Foucault hace una distinción importante entre las *necesidades* internas a las que debe ajustarse el sujeto para emitir un discurso verdaderamente verdadero y las *obligaciones* que una cultura construye con el objetivo de imponer al sujeto el decir la verdad frente a otro. La *parresia* encuentra su ámbito de aplicación en una “verdadera vida” que “desmitifique, burle, desrealice los discursos abstractos y los libros remotos” (Foucault, 2017, p. 22); así, la *parresia* se aleja de la tarea de *decir* lo que se cree verdadero y se acerca a la tarea de *hacer ver* la verdad en la propia vida.

Un aspecto interesante a destacar en relación al concepto de *parresia* es que, en tanto operación, involucra dos términos, se despliega entre dos participantes. De esta forma:

(...) hay *parresia* cuando la persona que es el maestro, a quien uno ha confiado la dirección de su alma, dice lo que piensa con una transparencia tan grande que ninguna forma

de retórica puede ocultarlo; pero dice lo que piensa no en el sentido de dar a conocer sus opiniones, (...) dar a conocer lo que cree verdadero, sino al decir lo que ama, esto es, al mostrar cuál es su propia elección, su *proairesis* (...). Es necesario que yo sea yo mismo, tal como soy, en lo que digo; yo mismo debo estar implicado en lo que digo, y lo que afirmo debe mostrarme efectivamente conforme a lo que afirmo. (Foucault, 2017, p. 58)

Hay un punto que le interesa a Foucault especialmente –el cual se mencionará brevemente en esta primera aproximación teórica– y se vincula con cierta “inversión de la carga” en virtud de la cual la parresia –cierta obligación de verdad que pesaba sobre el maestro a lo largo de la filosofía antigua– recae sobre el discípulo –el dirigido– en la espiritualidad cristiana. Para la filosofía grecorromana la mayor preocupación es imponer el silencio al discípulo; este último es quien se calla mientras que, durante el cristianismo, será el que tenga que hablar. Más allá de esta distinción, se piensa a la parresia como un medio para que los discípulos se salven unos a otros; es decir, en el pensamiento filosófico helenístico y romano no habría solamente un discurso proferido por el maestro sino que los individuos abren sus almas los unos a los otros, se ayudan entre sí.

Si se pone el foco en la cuestión discursiva, Foucault hace una distinción entre el sujeto de la enunciación –el sujeto que habla–, el sujeto gramatical –el sujeto que se construye al interior del enunciado mediante recursos lingüístico gramaticales– y un tercer sujeto, el del *enunciandum* –el sujeto de la creencia en aquello que enuncia.

Creo que, en la parresia, el que habla pone el acento sobre el hecho de que él es a la vez el sujeto de la enunciación y el

sujeto del *enunciandum*, que es el sujeto de la creencia, de la opinión a la cual hace referencia. (Foucault, 2017, p. 80)

Sobre esta cuestión Foucault añade una segunda característica en relación al estatuto de verdad de aquello que dice el parresiasta: este último dice lo que es verdadero porque cree que lo es, dice con franqueza cuál es su opinión porque ésta es la verdad, dice lo que sabe verdadero. En la parresia, afirma Foucault, “hay una coincidencia, una coincidencia exacta, entre creencia y verdad” (Foucault, 2017, p. 81). El punto a destacar es que, desde Descartes, la coincidencia entre creencia y verdad se obtiene gracias a la evidencia; para los griegos, tal coincidencia no se produce a través de la evidencia sino en la actividad verbal, y esa actividad es la parresia. La noción de parresia hace referencia a una relación entre el sujeto y la verdad que se establece por medio de una actividad verbal.

La escritura como búsqueda en *Historia de los abuelos que no tuve*, de Ivan Jablonka

El desarrollo de la noción de parresia permite realizar un abordaje de la construcción de la voz narrativa en la primera de las obras propuestas, *Historia de los abuelos que no tuve*, de Ivan Jablonka. Se trata de una biografía y autobiografía familiar publicada en 2012 que relata, de manera novelada, la investigación llevada a cabo por el autor en su afán de reconstruir la historia de sus abuelos paternos –Mates e Idesa–, quienes sufrieron las consecuencias del advenimiento del nazismo en Europa. En su “Introducción”, Jablonka cuenta que, en el año 1981, antes de cumplir los ocho años, escribió una carta dirigida a sus abuelos maternos, a quienes les dedica las siguientes palabras:

Pueden estar seguros de que, cuando mueran, pensaré en ustedes tristemente, toda mi vida. Aun cuando mi propia vida se acabe, mis hijos los habrán conocido. Incluso los hijos de ellos los conocerán cuando yo esté en la tumba. Para mí, ustedes serán mis dioses, mis dioses adorados que velarán por mí, sólo por mí. Pensaré: mis dioses me abrigan, puedo quedarme en el infierno o en el paraíso. (Jablonka, 2015, p. 11)

Según Jablonka este mensaje se inspira no sólo en sus abuelos maternos, sino en los “ausentes de siempre”; las cenizas en que la historia ha transformado a sus antepasados “no descansan en alguna urna del templo familiar, están suspendidas en el aire, viajan al antojo de los vientos (...) Esos anónimos no son los míos, sino los nuestros” (Jablonka, 2015, p. 12). De esta manera, en la obra de Jablonka se trabaja con la noción de *posmemoria*, según la cual las segundas generaciones que responden a personas afectadas por experiencias traumáticas intentan reconstruir y resignificar la memoria de la primera generación. En palabras de Paula Linietsky (2016), “el vínculo y la transmisión familiar es un aspecto determinante de la posmemoria” (p. 184) allí donde se producen vacíos y silencios se inicia un proceso creativo de “revinculación con los fantasmas de la herencia memorial” (p. 184). En toda transmisión memorial se despliegan una serie de fragmentariedades que la disciplina histórica no puede reconstruir; es ahí en donde la búsqueda y reconfiguración del pasado –no sólo a través de archivos y documentos, sino también a través de la imaginación– permite a las segundas generaciones de afectados y siguientes adentrarse en una historia que buscan reescribir. Una historia que no se escribe con mayúscula –como dice Jablonka– sino una historia que es *su* historia, *nuestra* historia, la cual se hace con “retazos” que,

muchas veces, no pueden ser hilvanados. La investigación histórica recuerda y afirma esos abismos existentes entre un compendio de eventos que permanecen flotando en los alrededores de la memoria; sin embargo, aunque esos abismos resuenen en ecos silenciosos –que no pueden ni deben ser borrados– la literatura tiene la capacidad de crear nuevas voces *en ellos*.

Muchos son los discursos, las temáticas y los hilos narrativos que desarrolla la novela de Jablonka pero, particularmente a los fines de este trabajo, resulta relevante la forma en que se modela la voz del narrador, la cual, en palabras de Liliana Heker, es un “trabajo de búsqueda”:

Yo creo que encontrar la “voz” es un trabajo de búsqueda también. En realidad, no es la propia voz. Es lo mismo que cuando se habla de “estilo”. Lo que uno tiene que encontrar es la voz de los personajes y la voz del narrador, esa es la cuestión. (...) Entonces, creo que la voz parte de la búsqueda de cada texto, es decir, yo no creo que haya una única voz. Para la novela es absolutamente aplicable, en todo lo narrable hay voces. Sin duda, hay textos que están contados desde distintas voces. Entonces, la voz va cambiando. (Heker, 2018)

De esta manera se puede decir que, en el relato, la voz narrativa se construye a partir del entramado de múltiples voces a través de las cuales la subjetividad del autor sufre constantes transformaciones; los cambios, mutaciones, desplazamientos y movimientos que la voz narrativa atraviesa discursivamente afectan su configuración lo cual se materializa, en la textualidad, a través de los traslados permanentes a los que el narrador-protagonista se ve sometido –traslados que pueden asociarse con un estado de

peregrinaje (más bien, de errancia) entre diversos puntos geográficos que simulan ser potenciales espacios donde poder (re)hacer la propia vida—. Al momento de comenzar la narración el narrador cuenta de dónde proviene su apellido y hace una leve aclaración mediante el cambio de pronombre, “a veces me preguntan de dónde viene *mi* apellido, el apellido de *ellos*” (Jablonka, 2015, p. 13). Luego, se menciona rápidamente el lugar de procedencia del mismo para, acto seguido, señalar su significado etimológico: el apellido Jablonka, dice el narrador, significa “pequeño manzano”, lo cual requiere cierta atención ya que, la figura de la vegetación —plantas, arbustos, árboles—, es una imagen que acompaña y marca el ritmo de los desplazamientos físicos y emocionales —por un lado, del protagonista de la historia y, por otro, de los personajes que transitan con él la búsqueda en la cual se embarca—. Lo llamativo de este primer pasaje de la novela es el énfasis con el que se hace referencia a Parczew, la aldea judía donde nacieron los abuelos del autor; el lugar geográfico de nacimiento de Mates e Idesa como lugar de origen, punto de partida y *shtetl* al cual se va a hacer mención en reiteradas ocasiones a lo largo del relato, juega un papel simbólico muy importante tanto en relación a los acontecimientos, como respecto de la voz que hilvana y teje una compleja materialidad textual de acuerdo a los fenómenos que se presentan. Por otro lado, en este primer párrafo con el que abre la novela —párrafo que brinda múltiples indicios de variados recursos y trazados narrativos que caracterizan la escritura de Jablonka— se utiliza, hacia el final, el verbo *venimos* —que hace referencia a un “nosotros” en tiempo presente— a través del cual opera una identificación entre la voz del narrador y sus abuelos. Esta identificación se presenta como fundante de todo el relato y como uno de los procedimientos narrativos más importantes

que permite analizar, no sólo la forma en que esa voz se vincula con los espacios que recorre, las personalidades que se le aparecen y las pistas que encuentra –bajo la forma de testimonios, notas, archivos orales y escritos, objetos materiales– sino, también, el modo en que se construye el vínculo entre esa voz y la *verdad*; lazo que se reconfigura constantemente en función de los procesos de apropiación y desapropiación que despliega la voz respecto al material que provee cada fuente y archivo documental con el que se encuentra. En palabras de Heker:

(...) yo no creo que los personajes sean de carne y hueso, pero sí que crean una especie de identificación. Uno vive con el personaje experiencias que seguramente son extrañas, esa es la magia de la lectura: uno se pone en la piel, en la experiencia del otro y esa experiencia es distinta de la propia. Eso es lo maravilloso de la lectura, que amplía infinitamente la experiencia. (Heker, 2018)

La subjetividad de Jablonka emprende una búsqueda –tanto de la “verdad” de sí mismo como de la “verdad” de su historia–; verdades a las que puede haber una aproximación –un acercamiento– a partir de un enfoque que contemple las tensiones propias de un encuentro con un pasado que se presenta como fragmentario, misterioso y, muchas veces, incomprensible e indescifrable. Pensar la escritura de Jablonka como una búsqueda permite considerar el universo textual como un mundo que no se cierra en sí mismo, sino que se presenta como un mapa que abre diversos, múltiples y potenciales caminos que posibilitan el encuentro con lo extraño y lo inesperado. Ese encuentro con diferentes fenómenos que suscitan sorpresa, incertidumbre, asombro, miedo produce cierto *temblor* en quien narra los acontecimientos y en la forma en que la subjetividad se ve

anudada en ellos; dicha subjetividad es cambiante, se ve atravesada por múltiples transformaciones y se construye a través de diversos entramados que se crean, al interior del texto, entre la voz narrativa y las potenciales “verdades” que se desprenden de los soportes testimoniales que marcan el camino de la investigación. El narrador no se encuentra únicamente con cartas, actas, listados, fotografías, informes. Dispone también de testigos que le brindan relatos orales; esta multiplicidad de testimonios traza un eje narrativo a partir del cual se produce una yuxtaposición de momentos históricos y espacios. Los sucesos –hayan ocurrido años atrás o hagan referencia a la contemporaneidad del narrador– son relatados en tiempo presente, lo cual habilita un acercamiento espacio-temporal y determina cierta forma de interacción entre quien cuenta y aquello que cuenta. Hay un movimiento discursivo que se desplaza entre lo que la voz es y no es –entre la subjetividad que aún conserva del autor y la nueva subjetividad que se crea al interior del relato–; el cronotopo señala una coordenada que difumina la frontera entre pasado y presente, gesto narrativo que despliega el narrador en su vínculo con “la verdad” mientras “suspende” el vacío y el silencio.

Hay un pasaje en la novela que hace referencia a esta superposición de tiempos, espacios y personalidades:

Los expedientes de la Seguridad Nacional y de la LDH son la litera donde humildemente se recuesta la biografía de mis abuelos, entre el exilio y la guerra, y me es a la vez un desafío, una alegría y un sufrimiento entrar por la fuerza en sus existencias de papel. (Jablonka, 2015, p. 128)

La expresión “por la fuerza” empleada por el narrador condensa la fuerza de atracción entre la voz narrativa y aquello

que enuncia; lo único que le queda al narrador para poder aproximarse a su pasado son las “existencias de papel” de sus abuelos e, incluso, califica de “sufrimiento” el acercarse a ellas. Pese a las fragmentariedades y debilidades que presenta el vínculo con el pasado el narrador intenta reconstruir aquello que no está, busca solapar las inconsistencias y la falta de información a través de una voz que se desenvuelve entre tiempos superpuestos, en los paisajes remodelados de la actualidad y en los escenarios de la guerra y la posguerra; sin embargo, esa voz posmemorial –cuya escritura “es el recuerdo de su muerte y la afirmación de mi vida”, como dice el epígrafe con que inicia la novela– se ve “traicionada” por el propio lenguaje, por su propia “imposibilidad”³ que deja al descubierto la fragilidad de la empresa que persigue el investigador. Hay una voz que duda, que (se) hace preguntas formuladas textualmente, que oscila entre la presencia y la ausencia –lo cual se marca mediante saltos temporales y espaciales que se buscan “disimular”–, habilitando un espacio suspendido entre los límites de lo decible y lo traducible.

³ Agamben (2000) apunta: “(...) el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; (...) la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio. No basta, pues, para testimoniar, llevar la lengua hasta el propio no sentido (...) es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar. O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la ‘laguna’ que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua” (p. 21).

En uno de los capítulos de su libro *La historia es una literatura contemporánea*, Jablonka afirma lo siguiente:

El texto literario es un viaje al centro de la ausencia, la energía gracias a la cual alguien busca respuestas a sus preguntas, se afana por decir algo verdadero en relación con el mundo, libra un combate contra la indiferencia y el olvido, las creencias y la mentira, pero también contra sí mismo, la vaguedad, la falta de curiosidad, el "esto va de suyo". Ese furor es el ADN de una gran familia de escritores, periodistas, exploradores, poetas, historiadores, antropólogos, sobrevivientes, vagabundos, sociólogos e investigadores. (Jablonka, 2016, p. 259)

La idea de texto literario como viaje presenta la posibilidad de pensar a la literatura como una búsqueda, como un proceso donde se imbrican y yuxtaponen numerosas capas en forma de voces, lugares, tiempos, testimonios –orales, escritos–, objetos, personas, recuerdos. Entre todas esas capas permanecen espacios vacíos, silencios, vacilaciones y, allí, es donde se libra el encuentro entre dos tipos de búsqueda: la búsqueda histórica y la búsqueda literaria, dos recorridos que juegan con la noción de *verdad*. Si bien esta última adquiere diversos matices en cada disciplina, lo que importa aquí es el *vínculo* que se construye con la verdad; así, en la llamada "literatura de lo real" –tal como expone Jablonka–, el texto busca decir algo verdadero, es una investigación acerca de los sujetos para comprender lo que hacen. "El lenguaje se redime cuando expresa una búsqueda: la investigación misma obliga a escribir, es decir, a trabajar la lengua, elaborar una narración, construir un texto, trastornar los hábitos". (Jablonka, 2016, p. 259)

Si la búsqueda que emprenden tanto la historia como la literatura parte de una exploración a través del lenguaje, se

puede pensar que el “viaje” literario permite al *texto* adentrarse en zonas inhóspitas, aún no exploradas, donde la historia no encuentra respuestas a sus preguntas; aunque la literatura tampoco halle respuestas tiene la capacidad de tejer un universo textual en donde “los fantasmas de la historia tienen voz”. Tal es así que la voz narrativa que opera al interior de la novela de Jablonka despliega un vínculo hacia la verdad donde se debate un juego entre los mecanismos propios del proceder histórico y literario: el accionar de la literatura interviene allí donde las pruebas, documentos, evidencias no alcanzan a responder a los interrogantes del narrador-protagonista –interrogantes que son el motor de búsqueda del autor–. Así se deslizan e “interfieren” en el entramado narrativo emociones y sentimientos que emergen del universo narrativo; este diálogo entre ambas lógicas genera que, a la vez que la voz narrativa se modela a través de su identificación con la historia familiar e intenta reponerla y reconstruirla por intermedio de huellas testimoniales, también aflora como el resultado de un proceso de distanciamiento y extrañamiento que se traduce, en el trabajo con el lenguaje, en una tensión hacia la verdad y hacia la necesidad de llegar a ella.

La construcción de la verdad en *El impostor*, de Javier Cercas

La tensión en torno a la verdad reaparece al interior de la obra de Javier Cercas *El impostor*, de 2014. En esta “novela sin ficción saturada de ficción”, Cercas emprende la investigación del caso de Enric Marco, un nonagenario barcelonés que se hizo pasar por sobreviviente de los campos nazis y que fue desenmascarado en el año 2005 después de presidir la Asociación Española de los Sobrevivientes, dictar centenares de conferencias, conceder numerosas entrevistas, recibir

importantes distinciones y conmover a los parlamentarios españoles reunidos para rendir homenaje a los republicanos deportados por el III Reich.

El relato de *Cercas* puede inscribirse en la amplia categoría de géneros autorreferenciales propuesta por Leonor Arfuch (2013). Como afirma el narrador en numerosos pasajes de la novela, “el pasado nunca pasa”; al hacer referencia a la reconstrucción del pasado que emprenden los hijos/as de sobrevivientes de la Shoah retomando la definición de posmemoria de Marianne Hirsch (2008)-, Teresa Basile (2020) indica que “ya que carecen de un recuerdo propio, se valen tanto de los objetos, las fotografías y los relatos de la memoria familiar, como de la memoria cultural y pública que suele ofrecer un depósito de formas más o menos prestablecidas”. Según estudios realizados por Arfuch, en las últimas décadas hubo un auge de géneros autorreferenciales que abarcan desde las formas más canónicas del testimonio –las memorias, la biografía y autobiografía, la entrevista, los relatos de vida– hasta las autoficciones, los cuadernos de notas, los diarios de cárcel, cartas personales, agendas, fotografías, recuerdos. En el caso particular del texto de *Cercas* se presenta una amplia variedad de materialidades y una multiplicidad de textualidades en un espacio donde conviven las características de distintos géneros –crónica, biografía, autobiografía, autoficción, entrevista, carta, ensayo, guion cinematográfico–: se presentan citas de autoridad –bajo las figuras de Vargas Llosa, Ignacio Martínez de Pisón, los cineastas Santiago Fillol y Lucas Verma–, fotografías, alusiones al documental *Ich bin Enric Marco*, una aparente desgrabación de un momento crucial acontecido en uno de los encuentros entre el narrador y Enric Marco, relatos orales –algunos de ellos fieles a los hechos y, otros, contruidos como diálogos ficticiales entre

Marco y personas allegadas a él–, el expediente de la madre de Enric con su diagnóstico y la fotografía tomada el día de su ingreso a la clínica, relatos de viajes, documentos falsificados, memorias de falsos deportados, cartas. Al tiempo que estas materialidades discursivas se entretajan, el narrador y el personaje de Enric Marco se “deslizan” entre sí: “Para mí solo nació Enric Marco, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno” (Cercas, 2015, p. 333).

De modo similar a lo que ocurre en la obra de Jablonka, en la historia de Cercas hay una identificación entre la voz narrativa y Enric Marco; figura, esta última, que se construye a través de un desdoblamiento entre su personalidad “verdadera” y “falsa” y, al mismo tiempo, por medio de su interacción con la voz narrativa protagonista –alter ego del autor, un narrador que es y no es Javier Cercas–. El texto se presenta como espacio de exploración que permite al narrador acercarse al personaje de Enric Marco desde sus bordes, a través de márgenes que operan como zonas de tensión entre la pluralidad de experiencias que convergen en un sujeto múltiple; el engranaje que pone en diálogo la voz narrativa con Marco encuentra su punto de articulación en una verdad que nunca termina de alcanzarse, una verdad que funciona como motor de búsqueda y de intercambio entre subjetividades siempre móviles.

Si se piensa a la categoría de verdad en esta obra a partir de la noción de *parresia*, se observa que aquella refiere a la coincidencia entre creencia y verdad; de este modo, al tiempo que la voz del narrador se construye conforme avanza en sus conversaciones y entrevistas con Enric Marco, este último se (des)dice a través de las diversas elecciones discursivas que hace. Marco crea un personaje en el que vuelca sus deseos y

aspiraciones más íntimos y dicha figura se “digita” desde el lenguaje, desde el juego verbal que crea el Marco “real”; cada momento, historia, suceso que relata –utilizando determinadas expresiones, tiempos verbales, giros retóricos o frases hechas– esculpe un individuo el cual, al tiempo que se (re)escribe a través de las palabras, el lenguaje, la actividad verbal –retomando el análisis de Foucault–, también escurre una voz que se desfleca del hilo de voz del narrador-escritor, Javier Cercas.

Hacia el final de la tercera parte de la novela –titulada *El vuelo de Ícaro (o Icaro)*– se reproduce un diálogo ficcional mantenido entre el narrador y Enric Marco:

– Dígame una cosa: ¿por qué tituló su artículo de El País «Yo soy Enric Marco»?

– Porque la película de Santi Fillol y Lucas Vermal se titulaba *Ich bin Enric Marco* y eso significa en alemán «Yo soy Enric Marco».

– Y una mierda: lo tituló así porque supo desde el principio que, igual que yo, usted es un farsante y un mentiroso, que tiene todos mis defectos y ninguna de mis virtudes, y que yo soy su reflejo en un sueño, o en un espejo. Y por eso le pido que me defienda, que se olvide de salvarme y me defienda: porque ni usted ni yo podemos salvarnos, pero defendiéndome se defiende. Esa es la verdad, Javier. La verdad es que usted soy yo. (Cercas, 2015, p. 368)

A través de este pasaje –que resume la conversación mantenida entre ambos personajes a lo largo del capítulo– se observa el grado de identificación entre las dos voces que, si bien se construyen de manera independiente –al hacer referencia a subjetividades distintas–, responden a dos formas

de ser que se desprenden de la misma voz narrativa; esta última se (des)acopla y (des)dobra, lo que le permite adentrarse allí donde no puede hacerlo, solamente, la voz del narrador-escritor. Aunque este último cataloga su historia, en reiteradas ocasiones, de “relato real” o “novela sin ficción saturada de ficción”, el estatuto de verdad que se pone en juego en el relato excede los límites de la categoría de lo “real” y “ficcional”, ya que el vínculo que traza la voz narrativa con el personaje de Enric Marco –y viceversa– da cuenta de una interacción que “crea” y conecta a través del tejido narrativo. Esta interacción se emplaza como una búsqueda, una (re)creación y “lucha” de sentidos que pugnan en el terreno de la memoria y el lenguaje. En diálogo con el concepto de parresia introducido al comienzo del trabajo, se puede decir que el personaje de Enric toma la palabra en el marco de un discurso que lo expone a un peligro –a la ira o rechazo de sus interlocutores, como afirma Foucault–. Así, la verdad que enuncia la voz de Marco incomoda, desestabiliza cierta “discursividad memorial” relativa a los hechos acontecidos durante la Shoah; si bien el discurso pronunciado por este personaje pretende seguir la línea de la Industria de la Memoria y utiliza como caldo de cultivo de su “impostura” el lugar casi sagrado que se le otorga al testigo, dentro de la obra de Cercas es un discurso que –en múltiples oportunidades– desestabiliza las convicciones y hasta el propio oficio de escritor del narrador. A través del “tironeo” entre las dos voces que recorren la trama narrativa emerge una verdad que pone en tela de juicio la noción misma de verdad; en palabras de Christian Ferrer,

En la conversación breves silencios separan las palabras, de igual manera que en la escritura mínimos espacios en blanco se interponen entre las palabras escritas de corrido, o bien

en la lectura de palabras una leve vacilación hace respirar a la vista mientras se sigue la línea impresa. Esas separaciones son silencios. Cuando escuchamos al interlocutor reconocemos esos silencios, cuando escribimos dejamos que las palabras se evidencien entre silencios, cuando leemos también respetamos esos silencios. El habla sonora, la redacción rápida y la lectura veloz no rompen el silencio, más bien lo confirman. Porque está entre las palabras y entre las voces es que ese silencio es una espera del próximo significado y del siguiente hilo de voz. En esa espera del otro está supuesta la existencia de algo común, de algo en común, de una comunidad. (Ferrer, 2005)

En el texto de Cercas el silencio es una figura que se evidencia en cada inconsistencia, duda y repetición que se ponen en juego en el proceso narrativo; resulta interesante pensar la escritura de esta novela como un proceso, un camino de indagación, de búsqueda, de exploración, ya que, en la articulación de numerosas voces, imágenes, recuerdos, evocaciones, sensaciones se teje una trama donde la verdad se busca y no se propone de antemano. Tanto en la narrativa de Jablonka como en la de Cercas la verdad es un proceso de movilidad constante entre las voces y un conjunto de huellas, indicios, rastros testimoniales; el silencio que anida en medio (des)anuda las diferentes piezas narrativas y aflora como una nueva “verdad”, categoría que desborda ante el (des)borde que dibuja la voz del narrador. Una voz que se abre como pluralidad entre los ecos de lo individual y lo colectivo; una voz que es y no es Javier Cercas, que es y no es Enric Marco,

Marco es lo que todos los hombres somos, solo que de una forma exagerada, más grande, más intensa y más visible, o quizás es todos los hombres, o quizá no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío, una cebolla a la que se le han

quitado todas las capas de piel y ya no es nada, un lugar donde confluyen todos los significados, un punto ciego a través del cual se ve todo, una oscuridad que todo lo ilumina, un gran silencio elocuente, un vidrio que refleja el universo, un hueco que posee nuestra forma, un enigma cuya solución última es que no tiene solución, un misterio transparente que sin embargo es imposible descifrar, y que quizás es mejor no descifrar. (Cercas, 2015, p. 412)

Palabras finales

Cada marca, fotografía, objeto, nota es una pieza más que se anuda con otras tantas que forman el gran entretejido memorial, pilares que permiten que la memoria sea un espacio *habitable*; la búsqueda de la verdad es el eslabón que incita a seguir investigando y rastreando pistas que habiliten no sólo conocer y comprender el pasado, sino, a la vez, modelar e intervenir en la construcción del futuro. A lo largo de esa búsqueda se da una tensión entre las tres clases de sujetos que mencionaba Foucault: el *sujeto de la enunciación*, el *sujeto gramatical* y el *sujeto del enunciandum*. Se puede pensar a la verdad como el resultado de esa tensión entre el sujeto que habla –con sus pensamientos, sentimientos y experiencias–, el sujeto que “cree” en lo que dice porque lo “sabe” verdadero y el sujeto que se construye al interior del discurso. Esta dinámica se produce dentro de la actividad verbal y, muchas veces, se despliega frente a las *obligaciones* que impone la sociedad, de forma que no coincide lo que el sujeto *es* y lo que *dice*; su identidad se configura en el marco de una lucha que involucra tres aspectos que intervienen tanto en la construcción de la verdad como de la subjetividad. La verdad aparece en forma de relación, creación, transformación; el acceso a ella no opera como salvataje o meta del proceso memorial. Dicho proceso implica una indagación, un

enfrentamiento con la “propia” verdad: aquello que uno cree, que uno ama, pero, también, lo que uno teme perder y no recuperar jamás. A lo largo de dicha búsqueda la literatura tiene la capacidad de bucear en lo difuso e inestable, en el silencio; un silencio que se presenta como espera de la próxima palabra, frase o enunciado, como la memoria aún inexistente que anida siempre en cada nuevo recorrido entre las voces de la historia.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Basile, Teresa. (2020). De la posmemoria a la doble memoria. Tópicos del seminario, 2 (44), 84-111. En *Memoria Académica*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11981/pr.11981.pdf
- Cercas, Javier (2015). *El impostor*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Ferrer, Christian (2005). “Clase 12. La letra y su molde. Meditaciones sobre lectura, escritura y tecnología”. En Diploma Superior en Lectura, escritura y educación. Buenos Aires: Flasco Virtual, Argentina.
- Foucault, Michel (2017). *Discurso y verdad: Conferencias sobre el coraje de decirlo todo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Heker, Liliana (2018). “Encontrar la propia voz, los personajes y la verosimilitud del texto”. En V. Liliana, *Maestros de la escritura*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”. En *Poetics Today*, 29:1.
- Jablonka, Ivan (2015). *Historia de los abuelos que no tuve*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Jablonka, Ivan. (2016) *La historia es una literatura contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Linietsky, Paula (2016). “Reseña: Ivan Jablonka, *Historia de los abuelos que no tuve*”. *Anuario IEHS*, 31 (2), pp. 183-186.

Florencia Strajilevich es Licenciada y Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, se desempeña como Profesora de Lengua de Nivel Secundario en la ciudad de Puerto Madryn, Chubut. Es becaria interna doctoral de Conicet desde el mes de abril del año 2023. Ha sido admitida recientemente al Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina, promovido por la Universidad Nacional de La Plata en convenio con la Universidad de Rostock (Alemania).