

**El Actante del Tiempo:
memoria y ficción
en Paul Auster,
Philip Roth y Karl
Ove Knausgård**

Albert Lloret Muñoz
Universidad Complutense de Madrid

En el presente artículo se propone hacer una comparación entre los tres tipos de biografismo literario que ofrecen Karl Ove Knausgård, Paul Auster y Philip Roth. La obra de los tres

Resumen

Palabras clave
Paul Auster
Philip Roth
Karl Ove Knausgård
Memoria

autores se sustenta a partir de la memoria y los recuerdos dislocados por hechos traumáticos y sus respectivos contextos socioculturales, por lo que su corpus literario supone, en gran parte, un ejemplo de los actantes de la memoria. Se analizan así los tres autores bajo su misma perspectiva respecto al uso de la memoria plasmada en los textos y la construcción de la misma.

The purpose of this paper is to compare the three types of biographism of Karl Ove Knausgård, Paul Auster and Philip Roth. The works of the three authors are built upon the remembrance and memories dislocated by their traumatic events and its sociocultural contexts, therefore their literary corpus becomes an example of the memory's actant. The three authors are analysed by their same perspective towards the use of memory captured in the text, and the construction of these same textual memories.

Keywords

Paul Auster
Philip Roth
Karl Ove Knausgård
Memory

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

La memoria en la literatura supone uno de los elementos fundamentales para la construcción de la misma. Incluso dentro de la ficción, la memoria como motor biográfico interfiere en la formación narrativa. Centenares son las historias, especialmente dentro del contexto de la modernidad, que basan su argumento en elementos biográficos y transforman en linealidad coherente lo que, en el plano neurológico y mental son saltos temporales y vacíos. Cualquiera puede advertir que es fácil construir una historia breve, sobre todo si su final ha ocurrido recientemente, pero incluso el individuo con más capacidad y más apto para la memorización es incapaz de relatar un hecho ocurrido en el pasado y no inventar elementos que ese individuo cree reales, pero que resultarán, a partir del inconsciente, ficcionales. En una creación donde los elementos alfabéticos son la construcción narrativa biográfica, es decir, aquellos ocurridos realmente en la historia, estos se disponen, generalmente, en orden cronológico:

$$A + B + C + D + E \text{ ad infinitum}$$

Pese a que el individuo, dentro de la mente creativa, tenga esos elementos ordenados y los crea totalmente verídicos, la interferencia de algo que podemos definir como monema es inevitable, lo que produce que esa misma creación devenga en partes con incursiones inconscientes ficcionales, quedando la ecuación mediante elementos numéricos que representan lo ficcional:

$$A_1 + B + C_2 + D_4 + E_3$$

El orden de estos elementos no tiene por qué ser totalmente cronológico, pues de la misma manera que ocurre con los elementos alfabéticos, los biográficos pueden verse alterados por el inconsciente del individuo.

Dentro del constructo que supone la relación entre autor y lector siempre que se trate de ficción debemos tener en mente el pacto ficcional. Lo mismo ocurre, pero de manera inversa en un documental. Si en una ficción debemos creer todo lo que aparece, en un documental damos por hecho que todo lo que aparece es real. Damos por hecho también que todo está verificado por expertos en la materia y que si algo aparece es porque debe ser verdad. Pero, ¿qué ocurre cuando al final del documental aparece la información de que todo lo aparecido era mentira? Este género recibe el nombre de *mockumentary*, donde se imitan los códigos y sistemas del cine documental pero construido en una obra de ficción.

Philippe Lejeune define la autobiografía como «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su individualidad» [Lejeune, 1991: 48]. Por lo tanto, el primer elemento a tener en cuenta es que el texto debe ser fundamentalmente una narración, el segundo es que la perspectiva, el punto de vista, debe ser siempre en retrospectiva, el tema debe ser únicamente la vida del propio autor y las interferencias exteriores deben ser temáticamente relevantes respecto a él. Dice Lejeune que para que haya autobiografía deben coincidir la identidad del autor, la del narrador y la del personaje. La identidad del narrador —personaje principal y autor— queda indicada, en la mayoría de los casos, por el uso de la primera persona.

Para considerar un género autobiográfico o simplemente biográfico deben cumplirse, dice Lejeune, al menos dos condiciones: el uso de subtítulos que esclarezcan a qué nos referimos —Autobiografía, Memorias, Historia de mi vida, etc—. Posteriormente, cuando se traten aquí las obras escogidas se analizará desde este factor para observar dichas condiciones. Otro requisito es si el nombre del narrador, en el caso de que se mencione, coincide con el del autor, aunque también pueda darse el caso de una autobiografía escondida bajo el género de la ficción donde los nombres, lugares y fechas se cambian expresamente para evitar, algunas veces, querellas legales. Lejeune habla de los casos que se diferencian como casos ciegos: cuando en una novela el héroe tiene el mismo nombre que el autor o en una autobiografía explícita no haya identificación nominal, es decir, que no se mencione el nombre del narrador.

2. DESTRUIR EL TIEMPO

Tras prácticamente una década haciendo escarceos en la novela y ganando algunos premios literarios pero pasando prácticamente desapercibido a ojos del mundo excepto en Noruega, Karl Ove Knausgård publica en 2009 el primer tomo de lo que posteriormente serán seis volúmenes de más de 3.500 páginas. El primer volumen recibe en España el nombre *La muerte del Padre*. Lo que más sorprendió a la crítica es que, lejos del mercado mainstream, un autor entrase a las listas de los más vendidos en libros autobiográficos. Si observamos las autobiografías o biografías más vendidas de cualquier momento, los personajes siempre suelen ser históricos o de mucha relevancia social, en cambio Knausgård era un autor más dentro del extenso listado de autores menores.

La concepción de este libro nace en el intento de Knausgård de escribir una novela sobre la relación con su padre y este epicentro es el que sujeta toda la línea argumental del libro. Escribió este libro a los cuarenta años y en él son incontables los momentos donde la cantidad de detalles son abrumadores, algo prácticamente imposible de recordar tras tanto tiempo. El ser humano es capaz de recordar, por ejemplo, qué canción ha sonado en un momento concreto y así lo manifiesta Knausgård: «en la cadena de música sonaba *Telegraph Road* de Dire Straits, Susanne y yo nos estábamos metiendo mano» [Knausgård, 2009: 93], pero algo que puede sorprender al lector es que en otros momentos el autor recuerde minuciosamente elementos materiales de forma tan precisa como:

Lo que íbamos a comer lo dejé en la encimera: cuatro filetes de salmón empaquetados al vacío, una bolsa de plástico con patatas oscuras de tierra, una coliflor y una bolsa de judías verdes congeladas, y luego todas las demás cosas, que coloqué unas en la nevera y otras en el armario de al lado, una botella de litro y medio de Sprite, una botella de litro y medio de cerveza CB, una bolsa de naranjas, un cartón de leche, otro de zumo de naranja y un pan. [...] saqué la margarina del frigorífico, cogí un trozo que a continuación puse en la sartén, llené una cacerola grande de agua, encendí la segunda placa, abrí la bolsa de plástico, eché las patatas al fregadero, abrí el grifo y empecé a lavarlas, mientras el trozo de margarina se derretía lentamente en la sartén [Knausgård, 2009: 424].

A simple vista puede parecer casualidad, un elemento literario para acercar la narración al realismo más elevado, pero ¿el lector reconoce esto como un elemento biográfico o ficcional? El lector ajeno a su obra puede pensar que este libro es una autobiografía donde el autor se permite ciertas licencias como la mencionada libertad creativa. Por otra parte, Knausgård posee un fuerte carácter provocador y mediático; tan solo en el título de la saga, que en noruego es *Min Kamp* se remite directamente a *Mein Kampf* (1925) de Adolph Hitler. Alejándonos de lo mediático podemos pensar que esto no es más que una relación autobiográfica con el coraje de la verdad de Michel Foucault, lo que sitúa la obra en el eje entre dos paralelos, la lucha interna del autor como motivo narrativo para construir la novela sobre su padre que deseaba escribir y, por otra parte, la tarea de dislocar lo cotidiano, alejarlo de lo mundano y construir a partir de ello la desgarradora historia que supone.

En la primera página del libro vemos que la intencionalidad narrativa de Knausgård no es la tarea narcisista de relatar su vida a un lector posible. Carece, en ese momento, de notoriedad y por lo tanto sabe que contar su vida como elemento de atracción es tarea inútil. Pero describe que la escritura como elemento purificador resulta el motor de su creatividad: «La sensación de que el tiempo se me escapa de entre los dedos mientras hago... ¿qué? [...] Es una lucha, y aunque no sea heroica, la libro contra una fuerza superior, porque por mucho que trabaje en casa, las habitaciones están llenas de desorden y suciedad» [Knausgård, 2009: 42]. La mayoría de las autobiografías de escritores profesionales, por otra parte, nacen de la necesidad narcisista del escritor, de contar la dureza de su vida y así intentar justificar, a veces, la presencia de un profundo trasfondo en otras

obras. Pero Knausgård, en un ejercicio de anti-modernidad, decide romper con todos los cánones previamente contruidos. Reacciona contra Proust y contra gran parte del siglo XIX y XX pues no quiere escribir para ser escritor, él escribe como causa y consecuencia de sí mismo y su obra pretende ser hija de su existencia en el tiempo. Tampoco quiere ser lector, al menos en el contexto de su adolescencia y, cuando cualquier individuo con pretensiones de escritor sabe que primeramente debe adquirir un bagaje literario y cultural, Knausgård simplemente quiere ser escritor o lo que podemos llamar literato. Él obvia ese proceso para crear una sensación hacia el mundo exterior de lo que él cree que debe ser. Pero esa coraza de pretensión es igual de frágil que la dureza que pretende a lo largo de todo el libro. Knausgård intenta, a partir de la escritura, forjarse como escritor profesional y así justificar que está haciendo algo provechoso para el resto. Pero volviendo al bagaje literario, Knausgård reconoce que empieza a leer a según qué autores por su amigo Espen, a quien describe como:

El tipo de persona que ya había leído a Beckett en el instituto escuchaba jazz, jugaba al ajedrez, tenía el pelo largo y un carácter algo nervioso y asustadizo. [...] era intelectualmente abierto, y debutó con una colección de poesía al año y poco de habernos conocido, no sin celos por mi parte [Knausgård, 2009: 376].

Knausgård primero deja vislumbrar aquello que el lector ya intuye, toda la farsa que rodea su *yo* adolescente, pero posteriormente él mismo reconoce todo el entramado. Una de las intenciones del libro es la de agrandar y dentro de esa farsa literata que construye también la vislumbramos: «Espen fue por ese camino, y yo le seguí como un perrito faldero» [Knausgård, 2009: 337]. Pero llega un punto donde la sinceridad se desborda y demuestra al público que aquello no era más que una mentira construida para agrandar al resto, no para llamar la atención, sino por si la casualidad hiciera que alguien se fijara en él, esto no resultara agradable:

Hojeé un poco a Adorno, leí unas páginas de Benjamin, me quedé varios días inclinado sobre Blanchot, eché un vistazo a Derrida y Foucault, intenté durante algún tiempo leer a Kristeva, a Lacan, a Deleuze, a la vez que flotaban sobre la mesa poemas de Eklöf, Björling, Pound, Mallarmé, Rilke, Trakl, Ashbery, Mandelstam, Lunden, Thomsen y Hauge, a los que nunca dedicaba más de unos minutos, los leía como prosa, como un libro de MacLean o Bagley, y no aprendía nada, no entendía nada, pero sólo por estar en contacto con ellos, tener libros escritos por ellos en la estantería dio lugar a un desplazamiento de conciencia, sólo saber que existían era un enriquecimiento y aunque no me llenaran de conocimiento, me hicieron rico en presentimientos y percepciones. [...] lo que me enriquecía cuando leía a Adorno no estaba en lo que leía, sino en la imagen que recibía de mí mismo cuando leía [Knausgård, 2009: 337].

Llegados a este punto y sin olvidar el *quid* que rodea este artículo, nos preguntamos: ¿en qué medida tienen relación la sinceridad que perjudica a su persona, los detalles

minuciosos y la ficción en la autobiografía? En primer lugar, puede decirse que uno de los motivos en las descripciones minuciosas puede deberse al intento de agregar más realismo al relato, el *minutiae* literario añade más carga escénica y provee de una veracidad sustancial al texto que, simplemente narrado, puede parecer vacío. Pese a que a veces el acto de recargar una anécdota de detalles minuciosos puede convertirla en una falacia, Knausgård consigue medir perfectamente la cantidad de detalles y cuándo colocarlos, siempre en los momentos traumáticos que terminan construyendo la causa literaria en él o lo suficientemente importantes como para causar un recuerdo permanente. El ser humano tiene la capacidad de recordar elementos o sensaciones a veces casi imperceptibles, pero que, con la presión o adrenalina suficiente, el cerebro puede recordar. Por lo tanto, esos elementos ficcionales con los que Knausgård refuerza la narración pueden resultar verosímiles a la narración y mimetizarse así con la realidad de la memoria construida a partir de la erosión del tiempo

3. SANAR LA MEMORIA

La mayoría de los escritores conforman su corpus mediante diferentes líneas temáticas. La obra de Paul Auster, de una manera u otra, siempre se ha construido alrededor del azar y la memoria, ambas en forma de ficción, biografía y autobiografía.

Cuando Paul Auster tenía catorce años fue a un campamento de verano en el estado de Nueva York. Una tarde, el monitor anunció que iban a dar un paseo por el bosque. Eran los días finales de julio de 1961 y al principio del paseo no se dieron cuenta de que había empezado a llover, hasta que empezó a diluviar. Todos ellos, monitores incluidos, decidieron volver, pero ninguno sabía hacia donde estaba el campamento. Llegó un momento en el que la única luz que había era la de los relámpagos que precedían al estruendo del trueno. En algún instante alguien divisó un claro en la mitad del bosque. Viendo los relámpagos que acechaban la zona, esa era una buena opción. Para llegar a ese claro primero debían pasar por debajo de una alambrada, arrastrarse por el lodo y salvarse. El joven Paul Auster se encontraba arrastrándose detrás de su amigo Ralph, a menos de un metro de él. Hubo un destello. Lo único que Paul consiguió ver fue que Ralph había dejado de moverse. Cuando consiguieron llegar a la zona despejada vieron que tres chicos habían resultado heridos y que Ralph había muerto. Dentro de la alambrada, Paul se encontraba a menos de un metro del chico que ahora estaba muerto [Auster, 2013].

Así lo ha explicado Auster en decenas de entrevistas y lo ha plasmado en varios textos. Auster nunca olvidaría ese día y tampoco olvidaría que el chico muerto podría haber sido él mismo. Sin darse cuenta, y con el paso de los años, ese recuerdo conformaría prácticamente la totalidad de su obra de ficción. *La Trilogía de Nueva York* (1987) abre con una coincidencia telefónica, *4 3 2 1* (2017) se conforma en torno al principio de casualidad y causalidad y de cómo puede variar una historia al cambiar un solo acto. Y estos solo son dos ejemplos de lo que conforma su corpus literario.

Así, de un instante, algo que apenas ocupa tiempo en lo que supone una vida entera, deviene un legado literario. Como se mencionaba previamente, la memoria es una semilla

para la ficción para el autor y, a su vez, la ficción puede ser una semilla para la memoria del lector, pues puede darse el caso de recordar algo que se creía olvidado a través de la lectura ficcional. *El Cuaderno Rojo* es una recopilación publicada de 1993 a 2000 con las historias *El Cuaderno Rojo*, *¿Por Qué Escribir?*, *Informe de un Siniestro* e *It Don't Mean a Thing*. En el primero, Auster va recopilando historias del azar y en el decimotercer relato cuenta que en la primavera de 1980 alguien llamó a su teléfono y preguntó si llamaba a la Agencia de Detectives Pinkerton. Auster contesta que no y cuelga. A la tarde siguiente vuelve a suceder lo mismo y él vuelve a responder que no. El propio escritor reconoce que eso fue un error, tendría que haber respondido que sí y observar qué sucedía. Dice Auster: «Cuando me senté a escribir *Ciudad de Cristal* un año después, el número equivocado se había transformado en el suceso crucial del libro, el error que pone en marcha toda la historia.» [Auster, 2013: 353]. Auster usa entonces un elemento real al que podemos llamar (r) para construir una ficción (F), pero de por medio se crea una ecuación donde la historia real (R^h) sumada al elemento ficcional (f) —si consideramos la unidad mínima de la ficción como *elemento ficcional*— y desemboca en la historia ficcional (F^h) dando como resultado la ecuación: $r = R^h + f = F^h$.

A diferencia de Knausgård, quien construye la autobiografía en conjunto con lo ficcional para reforzar ambos elementos de género —ficción y autobiografía—, Auster usa la semilla real para construir el relato ficcional cuya parte menor constituye una historia real y cuya parte mayor —en porcentaje de más alta extensión—, constituye la ficcional. Pero aun así ambos elementos parten de un momento primigenio que es la muerte de Ralph en el bosque, por lo tanto, un solo instante real desarrolla en el inconsciente pequeños y breves actantes que jugarán un papel crucial no sólo en una obra individual, sino en un corpus entero. Reincidiendo en la idea de que Knausgård usaba la ficción y la falacia para desarrollar lo biográfico, Auster se apoya en lo biográfico para construir así lo ficcional.

Es la vida el actante de la memoria. El recuerdo que se creía olvidado del padre en vida. Por lo tanto, para hablar de la muerte como epicentro, pues el tema principal es la muerte del padre, primeramente, se recurre a hablar del trance entre la vida y la muerte. Una breve disertación de unas páginas a modo de asimilación donde la voz narrativa intenta asimilar la muerte desgranando el proceso de esta. Al observar de cerca la muerte como elemento inmaterial, se crea una conversación entre el autor y la muerte. La memoria, que no era más que un recuerdo traumático y chocante de la muerte del padre ahora deviene, totalmente aislado de ficción, en un ensayo sobre la traslación de la vida y la muerte, sobre la ausencia. Y es en esos momentos —no solo en las primeras páginas, sino también en las finales, tras haber paliado el dolor mediante el uso de la escritura— donde la memoria toma importancia en el total de su porcentaje. La ficción desaparece porque la muerte rodea la misma pregunta constantemente: ¿Qué hay en ese proceso? Cuando el autor, en un momento ajeno a la escritura, desgrana el instante entre la vida y la muerte, se despoja de lo biográfico y lo ficcional para hablar de algo que a su vez requiere lo ficcional y lo biográfico. En esa disertación *post mortem*, el autor habla básicamente de la muerte a partir de su padre, por lo que para hablar de la muerte como

concepto —algo ficcional para el individuo vivo— parte del elemento que surge al producirse la suma de ambos polos y siguiendo la estela de los mundos posibles de Doležel, vemos aparecer un pequeño mundo, inmaterial, que es el espacio en la mente humana donde se palia el dolor, la resiliencia.

4. MATAR A LA MEMORIA, RECONSTRUIR EL TIEMPO

En 1987, tras pasar un periodo de depresión mental y creativa, Philip Roth decide usar la retrospectiva como motor de escritura. Al año siguiente publica *The Facts: A Novelist Autobiography* (1987) y pese a pretender hablar crudamente de sí mismo, ya en el inicio se dirige a Nathan Zuckerman, su alter ego ficticio. Por lo tanto, aquí encontramos el primer indicio de ocultación donde el autor, acostumbrado a contar hechos autobiográficos ocultándolos en la ficción, se muestra reticente a contar la verdad desnuda, pero se aleja de su alter ego posicionándose en el lugar del propio autor. Roth, además, sigue la tradición literaria de abrir el relato mediante un interlocutor. El hecho de dirigirse a alguien puede hacer que se refuerce el enfoque autobiográfico pues, a modo de epístola, la sinceridad mediante la privacidad aumenta en su grado. El autor, al dirigirse a su propio alter ego ficticio para supuestamente contar la verdad, hace que ambos, pero más sólidamente Roth, se sitúen en un limbo entre lo totalmente real y biográfico y lo ficticio.

El propio libro se titulaba originalmente *The Facts*, y esta palabra podemos definirla como algo que ha llegado a suceder con suficiente sustento como para afirmar objetivamente su veracidad. Por lo tanto, Roth intenta darse cuenta de que su intención, al menos en un primer momento, es contar la verdad. Para Roth los hechos siempre suponen anotaciones rápidas en un cuaderno, por lo tanto, son nacidos de la inmediatez, no de la memoria, lo que lo diferencia de otros autores que lo conciben a partir de la memoria distanciada. Esta inmediatez, el acortamiento entre la distancia que separa el hecho acontecido del hecho ya plasmado en papel, hace que los elementos que en otros casos puedan parecer ficticios ahora resulten por su proximidad más verídicos y fiables. Así, añadir esa frase al principio de la obra hace que la percepción del lector cambie, aunque esa frase pueda resultar falsa, y perciba el resto del libro como algo más fiable y reforzado, pero con el mismo grado de verosimilitud que si fuera ficticio. Posteriormente, Roth remarca el procedimiento de ficcionalización:

Todo suceso imaginario empieza por abajo, por los hechos [...] me he puesto a escribir un libro absolutamente hacia atrás, tomando lo que ya había imaginado y, por así decirlo, desecándolo, para este modo devolver mi experiencia a la autenticidad, a un estado previo a la ficción [Roth, 2013: 11].

Por lo tanto, se invierte la intencionalidad creativa y donde previamente se quería aprovechar la verdad, el *hecho* para construir la ficción y ocultar la verdad y no negarla ahora en un principio, quiere restablecer esa verdad primigenia y contarla libre de ficción. Cabe destacar que uno de los factores que hacen que Roth se escude en la ficción

es la constante presencia de polémicas que rodean sus primeras obras, las sempiternas asociaciones entre Zuckerman y Roth y la controversia creada dentro de la comunidad judía. Roth fue durante un tiempo un escritor situado en tierra de nadie: antisemita para los judíos y un judío para los antisemitas. Pese a que él constantemente se esforzara en intentar negar la carga biográfica de sus obras, incidiendo en el lector hacia lo ficcional, no a lo biográfico, es inevitable asociar hechos ficticios de sus libros con experiencias reales del autor, lo que carga irremediamente el corpus rothiano de biografismo. Incluso el propio autor se pregunta por la naturaleza de su obra y del umbral que dentro de ella supera la ficción de la realidad: «pero me pregunto si este libro no se habrá escrito solamente porque ya estaba harto de fabricar auto leyendas ficcionales» [Roth, 2013: 18]. Aquí Roth podría haber usado simplemente las palabras leyenda, cuentos o ficciones, pero usa *auto leyendas ficcionales* aportando así una redundancia que aumenta notablemente todo el halo del corpus literario de Philip Roth. El escritor de ficciones llega a sentirse harto de algo que él considera mentiras, leyendas o verdades aderezadas. Llega un punto en el que incluso él siente la necesidad de contar la verdad. Se muestra cansado del constante fingimiento, el *fingere* clásico, las máscaras del anfiteatro: «Si algo refleja este manuscrito, es mi saturación de las máscaras, los disfraces, las distorsiones y las mentiras» [Roth, 2013: 15]. Al dirigirse a su alter ego crea el distanciamiento que lo separa de la ficción y separa del ámbito ficticio, donde queda Zuckerman y, aparte, en un estrato superior el ámbito ficticio, donde queda Philip Roth.

5. CONCLUSIONES

Para Ricoeur «el mundo de la ficción es un laboratorio de formas en el cual ensayamos configuraciones probables de la acción para poner a prueba su coherencia y plausibilidad» [Ricoeur, 2001: 21] y así, en *Du texte à l'action* definía el procedimiento de ficcionalizar, el imaginar *hechos*, como configuraciones probables de la acción. De un elemento A, que sería una configuración posible pueden nacer infinitas configuraciones: A1, A2, A2 *ad infinitum*. Si cambiamos esa configuración posible de la acción por un *hecho*, por algo sucedido en la realidad, la ecuación es igualmente posible. Esto es lo que ocurre, como se ha visto, en los casos de Knausgård y, en parte, en Auster: de un hecho A que es totalmente real, la mente del individuo podría haber concebido una entre infinitas posibilidades. De toda la comida que Knausgård describía que había en casa de su abuela, si consideramos que la lista ofrecida es real, podrían haber nacido infinitas ficciones y posibilidades. Como decía Paul Ricoeur, «ficción es *fingere* y *fingere* es hacer» [Ricoeur, 1997: 483]. Podemos concebir esta frase como el procedimiento usado a la inversa por Philip Roth para construir sus ficciones y posteriormente la autobiografía, desde un punto A que es el hecho, posteriormente un punto B que es la ficción, y por último el punto final, el A2, el hecho plasmado. De los tres casos vistos, como se explicará posteriormente, el de Roth es el único que pasa por los dos géneros separados para finalmente llegar al biografismo.

La distinción entre procedimientos biográficos, vemos entonces, es muy distinta entre autores de diferentes contextos literarios sin que esto sirva de precedente para

dicho biografismo. Lo más probable es que la intencionalidad de cada uno provenga de sus influencias, Franz Kafka en el caso de Philip Roth y Paul Auster, y Marcel Proust en el caso de Knausgård. Lo que más sorprende de este hecho es que sea Knausgård quien reciba, al menos a simple vista y formalmente, menos influencia de Kafka, pues es él quien trata más extensa y profundamente el conflicto con el padre, aunque Auster lo haga también.

El factor que sí ha quedado expuesto es la memoria, que constituye el actante principal, no solo en la construcción biográfica, sino también para la ficcionalización de la realidad, en el caso de Roth, como el ejemplo más claro. En el caso de Knausgård el procedimiento empieza en el inconsciente más recóndito y se ve activado por el *trauma*, el shock que produce la muerte del padre y que da pie no solo a las profundas cavilaciones y reflexiones sobre la vida y la muerte, sino a la capacidad de recordar elementos que antes resultaban imperceptibles para él y ahora es capaz de recordar y, a la vez, aportar una fuerte dosis de creatividad para rellenar el *hecho* con la ficción. Esta misma ficción sirve como el desentumecedor de la creatividad que Knausgård tenía en el momento de la muerte de su padre. Por lo tanto, vemos que en su caso la realidad y la ficción ocupan el mismo plano actancial, pues la realidad motiva la ficción, pero esta ocupa el mismo lugar en el relato, mimetizándose en la historia.

En el caso de Paul Auster, el actante que juega el papel principal es un resquicio de la memoria presente desde el momento en el que sucede. La muerte de Ralph, que podría haber sido la muerte de Paul, estará presente siempre de una manera consciente en la vida de Auster. Relatar otras vidas, ficcionales o reales, como en el caso de su biografía de Stephen Crane, para suplir lo que podría haber sido la pérdida de la suya. Cuando él empieza a elaborar ficciones, la del azar será el epicentro temático hasta que él mismo, aun sabiendo que es por eso, lo descubre en *El Cuaderno Rojo*. Aquí vemos que en el biografismo austeriano, los hechos que aparecen siempre lo hacen de manera austera, sin incidir en los detalles. Cuando aparecen lo hacen de manera retrospectiva, es decir, si se recuerda un detalle imperceptible a simple vista, en el caso de la historia mencionada, es a causa del impacto que causó en el autor:

Lo único que recordaba era que le había sujetado la lengua y le había mirado los dientes. La boca le formaba una leve mueca, y tenía los labios un tanto separados: yo me había pasado una hora mirándole la punta de los dientes. Treinta y cuatro años después, aún los recuerdo. Y sus ojos medio cerrados, medio abiertos. También los recuerdo [Auster, 2013: 362].

Auster, en un tremendo ejercicio de biografismo, rescata decenas de historias a modo de actividad de la memoria y así ejemplariza su modo de escritura y cómo a partir de un elemento real, un hecho, construye un corpus literario entero y, de manera inversa, cómo se construye el biografismo exento de ficciones.

Tras haber visto tres ejemplos totalmente diferentes de literatura biográfica en contextos culturales o literarios y épocas diferentes se puede llegar, observando el contexto de procedencia, a una conclusión que engloba las tres concepciones ofrecidas. Cabe

observar que Philip Roth y Paul Auster proceden ambos de un contexto social muy aferrado al judaísmo. Desde el descubrimiento al mundo del holocausto, esta comunidad reafirmó sus ideas frente a la memoria y la Torá sostiene que, en gran medida, la memoria y el olvido pertenecen al área de la voluntad humana. Hay una cierta obligación moral y teológica en el impedimento de olvidar, si se olvida se pierde, y cuando un pueblo olvida, termina perdiendo su identidad. Erich Fromm define el Sabbath como «un día de alegría, porque ese día el individuo es plenamente él mismo.» [Fromm, 1976: 62], son el recogimiento y la introspección los que construyen la memoria más exenta de ficciones, más aferrada a la verdad como deber individual. «Un día en que es abolido el tiempo, y solo domina el ser puro espiritual.» [*ibidem*], así se encuentra en la autobiografía, al menos en los casos tratados aquí de Philip Roth y Paul Auster un pequeño Sabbath material donde el inconsciente de ambos autores, formados en un entorno de memoria constante, termina sintiendo la necesidad de huir de la ficción para formar su propia biografía, lo más exenta posible de ficción. En dos corpus ficcionales donde uno es formado en el recuerdo y otro en la ficción para ocultar la realidad, termina mostrando la pureza del autobiografismo.

De los tres casos mostrados, el que más se aleja de la concepción de la memoria es el de Knausgård, pero aferrado aun así a una vertiente social. Knausgård se cría en el entorno de un modelo de bienestar nórdico y, siendo una persona muy influida por nociones norteamericanas y alemanas, quiere romper con la paz establecida. Knausgård sabe que, pese a que su país tenga esa buena percepción alrededor del mundo, en un ámbito más personal él sufre una infancia y adolescencia fuera de lo que se consideraría normal pues su padre, un profesor y funcionario del estado, es el culpable de su manera de ser, de sus traumas y, en gran parte, de su escritura. El primer recuerdo que aparece en el libro va asociado al cristianismo, pero enseguida se desvanece lo idílico de la infancia junto a la divinidad por la ruptura que el padre, una suerte de demonio personal, infiere en su hijo. Y no será hasta la muerte del padre, tras muchas lágrimas y pensamientos, que Knausgård decida recurrir a la memoria como filtro purificador del alma, al igual que el Sabbath hace que el individuo sea plenamente consciente de sí mismo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AUSTER, P. (2013): *Ensayos Completos*, Barcelona, Seix Barral.
- FROMM, E. (1976): *¿Tener o ser?*, México, Fondo de Cultura Económica
- KNAUSGÅRD, K. O. (2009): *La muerte del padre*, Barcelona, Anagrama.
- LEJEUNE, P. (1991): El pacto autobiográfico, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, (47-61).
- PIERPONT, C. R. (2014): *Roth Unbound: A Writer and his Books*, Madrid, Penguin Random House.
- RICOEUR, P. & ARANZUEQUE SAHUQUILLO, G. (trad.). (1997): «Narratividad, fenomenología y hermenéutica», *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, N.º 25 (2000), pp. 479-495
- ____ (2001): *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROTH, P. (2013): *Los hechos: autobiografía de un novelista*, Barcelona, Debolsillo.
- ____ (2017): *Why Write? Collected Nonfiction 1960-2013*, New York, The Library of America.
- SIMONETTI, P. (2020): «Inventing (Post)Memory, Writing (Non)Fiction: Jerzy Kosinski, Philip Roth and the Legacy of World War II», *Status Quaestionis*, vol. 1, N.º 18.