

Los pimientos verdes de Obama

Fabienne Bradu

A partir de la elección de Barack Obama como presidente de los Estados Unidos, su presencia se ha convertido en un referente no sólo político sino cultural. Tomando como punto de partida la lectura de Los sueños de mi padre, la autobiografía de Obama publicada en 1995, Fabienne Bradu desentraña una polémica fundamental para la narrativa contemporánea: ¿es la autobiografía una suerte de novela? ¿En qué momento un recuerdo baladí puede convertirse en un símbolo o en una metáfora? Bradu explora entonces una nueva perspectiva, la de la autobiografía como autoficción.

I

Antes que una educación sentimental como acostumbra ser las autobiografías tempranas, *Los sueños de mi padre* de Barack Obama reconstruye una educación racial o, si se prefiere, el proceso de afianzamiento de una identidad esencialmente sellada por la impronta de la raza. Existe una expresión francesa para pintar, procaz pero elocuentemente, la clase de dilema que padeció el autor desde el inicio de sus días: Barack Obama nació “con el culo entre dos sillas”, una blanca y la otra negra, y su libro insinúa que es más difícil ser blanco y negro que solamente blanco como se entenderá, e incluso solamente negro como lo fueron con orgullo Malcolm X,

Aimé Césaire o Martin Luther King. Éste es el meollo del relato que describe con minucia y emoción el drama de pertenecer, en cuerpo y alma, a dos razas enemistadas por el horror de la historia; replegadas por el rechazo o, en el mejor de los casos, por el desastrado recelo que cada una demuestra hacia la otra. Antes de leer *Los sueños de mi padre*, nunca había sospechado la espina de no pertenecer por entero a ninguna raza. No es lo mismo sumar culturas a lo largo de los exilios y las mudanzas, que estar hecho de la mezcla, que no es suma, de dos razas. Durante su infancia en Hawái, un paraíso potenciado por el mítico paisaje triple S (*Sun, sand and sea*) y unos abuelos excepcionales, se antoja que Barack Obama vivió el cuento del patito feo que no se sabe diferente del resto

de la camada porque, para cobrar conciencia de su singularidad, hubiera tenido que recibir un trato denigrante. Tampoco más tarde en Indonesia llegó a sentir, como le sucederá en los Estados Unidos, que el color de la piel a menudo prevalece sobre el temple de una persona. Sólo hasta su paso por Nueva York y Chicago se le despierta la urgencia de buscar sus raíces negras en Kenia, como si además de buscar al padre al que vio una sola vez en su infancia, tuviera que ir en pos de una pieza faltante que no está en ningún lugar, salvo, quizás, en el ejercicio autobiográfico. “Me resistía firmemente a la idea de exponer mi pasado en un libro —escribe años después en el preámbulo a la reciente reedición del libro— un pasado que me volvía frágil y del cual, incluso, me sentía algo avergonzado”.

El tono predominante en *Los sueños de mi padre* es discursivo, por más que el estilo de Obama sea infinitamente superior al de cualquier político de nuestros tiempos (descontando a Bush que, como se entiende, no puede entrar en ninguna competencia de esta índole). El estilo puede incluso alcanzar ciertas temperaturas líricas, por ejemplo, cuando Obama se queda contemplando los baobabs de Kenia, esos árboles de formas tan extrañas que los hombres les atribuyen poderes mágicos e imaginan que podrían ponerse a contar historias.

Cada uno de esos árboles parecía poseer un carácter propio, ni bonachón ni cruel, sino simplemente resistente, que abrigaba secretos de una profundidad que nunca calaría, una sabiduría que nunca develaría. Me perturbaban y me reconfortaban a un mismo tiempo. Se veían muy capaces de desenraizarse y partir de buenas a primeras hacia otros lados si no supieran que, en esta tierra, ningún lugar es realmente distinto de otro...

Se sabe que el joven abogado Obama trabajó dos años el manuscrito inicial de sus memorias con un editor, pero me temo que nunca conoceremos las versiones iniciales, ni las correcciones sugeridas. Los abundantes y demorados diálogos de la autobiografía podrían responder a una estrategia recomendada por el editor para “dar vida” a los recuentos sobre situaciones, personajes, escenarios y ancestros. El recurso es socorrido pero discutible porque, al contrario de lo que se espera, despierta sospechas en el lector con respecto a la memoria del escritor que, por más extracto de ginkgo que ingiera en su vida, no puede ser tan buena como para restituir *verbatim* tan extensos diálogos. Quizá sea contraproducente eso de “dar vida” a un relato autobiográfico y cabe preguntarse por qué no basta con haber vivido cada episodio, pronunciado y escuchado cada palabra, para que el lector se convenza de que le están relatando una vida y no una invención novelesca. Por desgracia o por fortuna, la autobiografía

y la novela tienen que recurrir a los mismos artificios para volverse creíbles, atractivas. Sin embargo, ¡cuán difícil es darle vida a un relato de vida! O, al contrario, ¡cuán fácil es traicionar una vida mediante un relato mediocre que la deja en letra muerta!

Rara vez Obama habla de su vida sentimental; le escamotea al lector sus primeros descubrimientos en materia de sexualidad; poco devela de una intimidad que, no obstante, tendría pertinencia en función del conflicto central de su juventud, puesto que atañe directamente a la piel. Cuestión de pudor, sin duda, porque en ese entonces Obama no podía calcular su futura elección a la presidencia de los Estados Unidos, ni calibrar que semejantes facetas de su vida serían susceptibles de provocar un escándalo nacional como el *affaire* Clinton lo demostró en su momento. También es cierto que Obama redactó este libro después de su matrimonio con Michelle y quizás optó por no pormenorizar lo que antecedió al día más feliz de su vida, según sus propias palabras. En cambio, no tiene empacho en confesar todos los cigarros que se fumó, incluyendo los de marihuana, los alcoholes que se tomó hasta perder el sentido, las fiestas que lo hicieron trasnochar más allá de la hora azul, como si este desenfado fuese una rebelión contra el puritanismo estadounidense y el discurso “políticamente correcto” que oscila entre el eufemismo y la hipocresía.

Sin embargo, a raíz de la primera visita de su hermana Auma a Chicago y aguijoneado por sus preguntas, Barack Obama cuenta lo que podemos suponer su primer amor o su primera relación de pareja más o menos estable. “Era en Nueva York, le dice a su hermana recién conocida. Amé a una muchacha, una blanca. Era morena con ojos llenos de destellos verdes. Su voz era clara y melodiosa como el cristal. Salimos juntos durante casi un año. Nos veíamos sobre todo los fines de semana. A veces en su casa, otras en la mía. Ya sabes cómo es, uno se crea un universo privado, íntimo. Nadie más que nosotros dos, bien escondidos, cobijados por el calor. Teníamos nuestro propio lenguaje, nuestras propias costumbres”. Y tal vez para anticipar el recuerdo de los ojos verdes de la muchacha —el verde es, al parecer, el color más resistente al olvido—, Obama introduce su confesión con esta frase: “Saqué dos pimientos verdes del refri y los coloqué sobre la tabla de picar”.

La relación idílica con la muchacha se nubla durante el primer fin de semana que pasan en casa de los padres de ella, en una casa de campo llena de libros, de tradición y de bienestar. El problema no reside en un trato discriminatorio por parte de los padres hacia Obama, sino en la toma de conciencia del joven acerca de la ausencia de intersección entre los dos mundos blanco y negro, entre Kenia y Estados Unidos. “Sabía que si seguíamos juntos, continúa Obama, yo acabaría por vivir en su mundo. Después de todo, era lo que había hecho prácticamen-

te durante toda mi vida. De los dos, yo era el que sabía vivir como un extraño al círculo”. Al contar la anécdota que luego provocó la ruptura —las reacciones encontradas de los amantes ante una obra de teatro escrita por un negro— Obama muestra que la cuestión racial se situaba, para él, por encima de la amorosa. Al final de la disputa, con previsible crisis de llanto en el coche, la muchacha de los ojos verdes acaba por declarar que ni siquiera con la mejor voluntad del mundo podría ser algún día negra, que no podía ser sino ella misma. En el fondo y desde la perspectiva de Obama, lo peor en el conflicto entre las razas blanca y negra, es que no hay culpa, salvo la de ser lo que se es o de obedecer la frase que preconizaba Goethe para cifrar el éxito de una vida: “llega a ser lo que eres”. Barack Obama cierra la confesión con una nota de humor añadiendo que desde entonces, “varias negras hermosas se las arreglaron para romper(le) el corazón”. Y luego, el escritor apunta: “Sonreí y regresé a mis pimientos verdes para ponerlos a cocer”.

Un lector apresurado, aquél que devora biografías y autobiografías en pos de la información y en desdoro de la forma, nunca se detendrá a preguntarse por qué unos pimientos verdes enmarcan la confesión de Barack Obama. ¿Qué demonios tienen que ver unos pimientos verdes con el primer amor? ¿Por qué Barack Obama escoge registrar un detalle tan prosaico a la hora de contar un episodio presumiblemente trascendental en la vida de cualquiera? ¿Qué está cocinando, literal y figuradamente? ¿Qué aporta o qué quita el detalle en un relato de esta naturaleza y en un libro por lo demás carente de adornos de esta índole?

A mi juicio cifra, para decirlo con economía, la ambigüedad de toda reconstrucción autobiográfica. Por un lado, puede suponerse que la confesión de su primer amor habrá sido tan importante para Obama que la escena quedó grabada en su memoria con todas las esquivas del hueso emocional. Los neurocientíficos aseguran que el fuerte impacto de una experiencia garantiza la frescura, la precisión y la perennidad del recuerdo. Así determinados sucesos quedan *engramados* en el cerebro como si alguien los hubiese cincelado en la materia gris para la limitada eternidad de una vida. Según esta hipótesis, el impacto cifrado en los pimientos verdes provendría de la confesión hecha a su hermana Auma y no del recuerdo del primer amor.

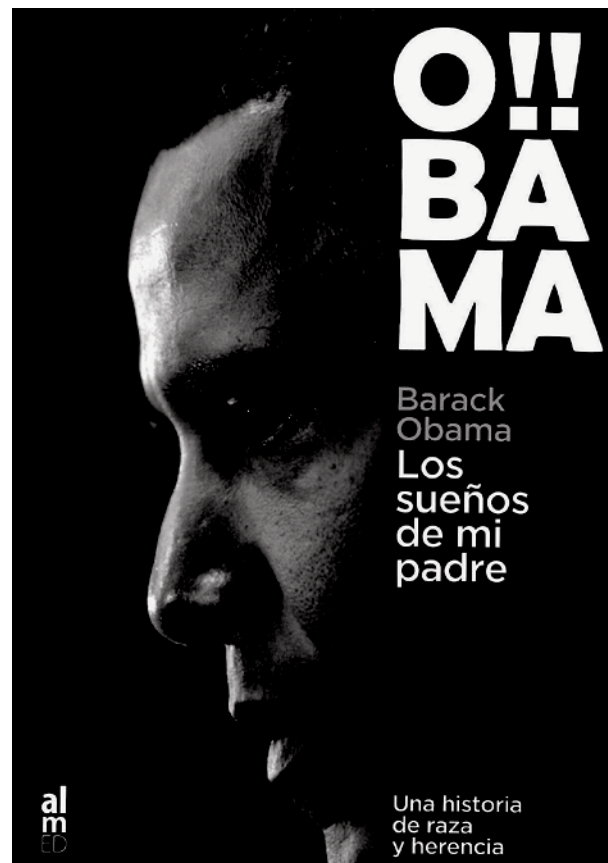
Por otro lado, un ojo atento podría leer en los pimientos verdes el gesto de un escritor primerizo o de un editor erróneamente convencido de que tales detalles “dan vida” al relato, algo así como un suplemento vitamínico de verosimilitud. ¿Por cuál de las dos interpretaciones optar? ¿Detalle elocuente y veraz o puro artificio literario? ¿Vida o retórica? Nada en el texto nos autoriza a zanjar el asunto. Y, por supuesto, los habrá que dirán: ¿por qué tanto alboroto por unos pimientos verdes? Pero,

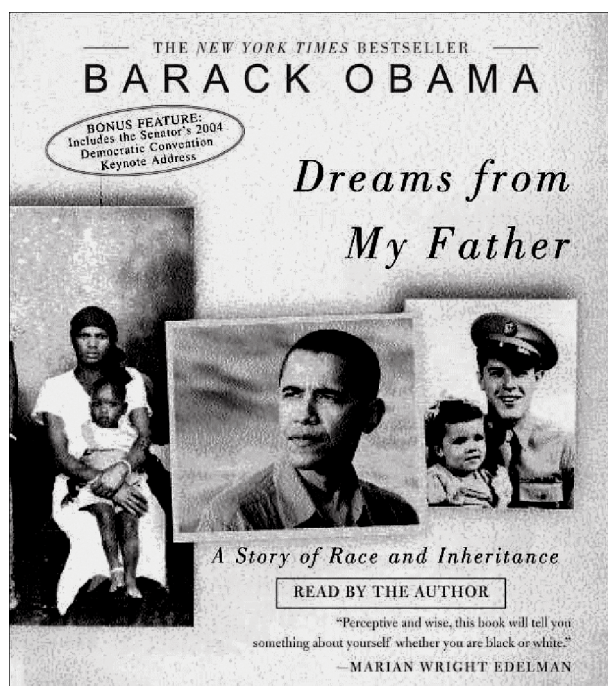
ya se sabe, éstos que lo preguntarían, son precisamente los que nunca se preguntan nada.

El detalle, en literatura, es una cosa que no sirve para nada y, al mismo tiempo, que lo puede todo. Es el nervio que hace retozar la carne de una trama. Cautiva el ojo como las estrellas a mediodía. Su uso en la ficción narrativa nunca disgusta y, al contrario, sirve de trampolín a la imaginación para seguir al autor en sus vuelos, sus visiones y sus viajes. Balzac, Flaubert, Zola y tantos otros comieron detalles como empedernidos adictos al placebo de la verosimilitud. En cambio, el anarquista Georges Darien se burla de la veneración finisecular en su única novela *El ladrón*, de 1897, al escribir:

¿Qué tal la ciudad? Si quieren saberlo, hagan lo mismo que yo: vayan ahí o pónganse a leer una novela naturalista: de seguro encontrarán quince páginas que pueden aplicarse a Malenvers. Yo no hago descripciones: no sé. Si supiera hacerlas, no me habría hecho ladrón.

Los lectores de novelas policíacas conocen de sobra la relevancia del detalle y su estratégica siembra a lo largo de la investigación de un crimen. En poesía, tal vez no sea crucial, pero a menudo un adjetivo clave o una metáfora convulsiva se aproximan al juego del detalle pertinente en la prosa. En el ensayo, como, espero, lo estoy mostrando ahora mismo, el detalle puede ser una verdadera palanca para levantar un universo de reflexión. Veamos, pues, cómo los pimientos verdes de Obama nos





conducen a un cuestionamiento del género autobiográfico y a la aparición más reciente de un nuevo término en la crítica: la *autoficción*. Pero, para tal efecto, dejemos Chicago y Nueva York, y vayamos a pasear por París, su pasado y su presente.

II

En una escena de la obra de Molière, *El burgués gentil-hombre*, Monsieur Jourdain se entera de que habla en prosa. Antes de la revelación, por supuesto ya “masticaba” la prosa, pero ignoraba cómo se llamaba la baba que escurría de sus labios. En un instante, la conversación baladí, por no decir insulsa, de Monsieur Jourdain se ve como magnificada y dignificada por el bautizo. Al menos, así lo cree él al repetir el sésamo lingüístico que lo maravilla y le da la sensación de estar ahora provisto de un talento hasta entonces inédito. Pues, la aparición del término *autoficción* en la escena crítica de los últimos años se antoja similar a la epifanía de Monsieur Jourdain con la palabra *prosa*. ¿No todos los escritores practicaban ya la autoficción desde que el relato de vida fue inaugurado? ¿No se sabía ya que la memoria crea e inventa? ¿De qué necesidad nació el neologismo que un día brotó de la pluma del escritor Serge Doubrovsky, hacia 1977, tal un hongo de la crítica postatómica? Y si fuera sólo una ocurrencia del novelista francés, ¿por qué el término encontró tanta resonancia entre la crítica internacional?

El descrédito de la autobiografía es en parte responsable de la aparición de la nueva categoría de autoficción que, más allá de una remoción en la nomenclatura crítica, implica una concepción y una práctica renovadas del

relato de la vida propia. Particularmente en el siglo XX, hasta los mismos redactores de autobiografías hablaron mal del género. Paul Valéry fue un campeón de esta lucha en sus repetidas acusaciones contra Stendhal y su proyecto de ser a través de la escritura, que forzosamente lo volvían un objeto y, por lo tanto, un actor de su vida íntima ante el público lector. Por su lado, Paul Claudel le reprochaba al género su inclinación melancólica, es decir, la mirada nostálgica hacia el pasado que es la del autobiógrafo cuando, según él, el escritor debe anclar sus ojos hacia el futuro. En cuanto a Nathalie Sarraute, autora de la espléndida autobiografía *Infancia*, llegó a declarar:

No me gusta la autobiografía. No tengo confianza alguna en las autobiografías, porque uno siempre se describe desde un ángulo... uno siempre quiere mostrarse desde cierto ángulo... Lo que me interesa cuando leo verdaderas autobiografías es ver cómo quería el autor que lo vieran.

Nathalie Sarraute expresa aquí un descrédito generalizado entre los lectores que cada vez creen menos en la sinceridad y la veracidad de los relatos autobiográficos. Todos estos reparos, tanto por parte de los escritores como de los lectores, provocaron con desigual justicia que la autobiografía entrara en una era de sospecha, mejor conocida como “la ideología antiautobiográfica”.

La definición más precisa y generalmente aceptada de la autobiografía fue dada en 1975 por el crítico francés Philippe Lejeune, autor de numerosos estudios sobre el género y sus prácticas aledañas. Así, por autobiografía debemos entender “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia vida, cuando enfatiza su vida individual y, en particular, la historia de su personalidad”. Se advierte que la definición no menciona los requisitos de “verdad” o de “sinceridad” que suelen estar en el meollo de las discusiones y, sobre todo, de las distinciones del género con respecto a la autoficción. En efecto, ¿no podría la misma definición aplicarse a la autoficción? Y en rigor, ¿en qué consiste la autoficción que fuera lo suficientemente diferente de la autobiografía para justificar otra apelación?

El novelista más culpable de autoficciones en el ámbito hispanoamericano, Enrique Vila-Matas, zanjó hace poco el asunto en un artículo publicado en *Le Magazine Littéraire*. Escribió al respecto:

Doubrovsky dijo que la autoficción tenía lugar cuando “el autor se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de su relato”. Y también sé o creo saber lo que distingue la autobiografía de la autoficción. Es bien sencillo: la autoficción es la autobiografía bajo sospecha.

Sí, tiene razón Enrique Vila-Matas, el asunto es mucho más sencillo de lo que quieren hacernos creer los

académicos atareados en rastrear parecidos y peculiaridades, pero también un poco más complejo que una simple autobiografía bajo sospecha. Debajo de todo, hay una zona de niebla que complica la circulación de una categoría a otra. En verdad, los géneros y las etiquetas que manejan los teóricos de la literatura, a menudo semejan los enjambres de las autopistas modernas donde, para pasar de una pista a otra, tomar una bifurcación o simplemente regresar sobre sus pasos, hay que tomar virajes tan cerrados que cuesta no perder el sentido.

Los teóricos Jacques Lecarme y Philippe Lejeune en Francia o Manuel Alberca en España, tal vez con la excepción del culpable inicial: Serge Doubrovsky, han tendido a privilegiar el análisis de los efectos de la autoficción, es decir, al lector y sus reacciones frente a un texto que se sitúa a la vez en el terreno de la autobiografía y de la ficción, en detrimento de lo que sucede del lado del creador en semejantes circunstancias. Por eso, hablan sobre todo de los distintos “pactos” entre el escritor y el lector, y han dicho cosas muy interesantes sobre la ambigüedad que así sella la lectura. Jacques Lecarme comparte el juicio de Enrique Vila-Matas acerca de la simplicidad de la autoficción: “Es ante todo un dispositivo muy sencillo: un relato en el que autor, narrador y personaje comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela”. Pero, como siempre, lo sencillo hace correr tinta, sudor y sospechas. Por su parte, en un artículo que titula con una pregunta algo incomprensible a primera vista: “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, Manuel Alberca advierte: “Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje”. A Manuel Alberca, como a un buen número de teóricos de la literatura, le sucede algo singular: observa con gran perspicacia el fenómeno pero no le interesa preguntarse acerca de las causas del mismo. Es decir, en este caso, la pregunta relevante me parece estar metida dentro del paréntesis: ¿por qué la autoficción coquetea con los otros géneros salvo con la autobiografía y, al contrario, finge huir de ella como si en el fondo estuviera enamorada de esa mujer memoriosa pero pasada de párrafos? Hasta se diría que la autoficción nació de la timidez o de la vergüenza.

El siempre perspicaz Manuel Alberca arriesga la siguiente disyuntiva:

La autoficción: a) puede camuflar un relato autobiográfico bajo la denominación de novela o, b) puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. En ambos casos, la ambigüedad es de muy distinto calado. Efímera en el primero y más compleja y continuada en el segundo.

Aunque concede que no es prioritaria la búsqueda de la verdad en la autoficción, se percibe que algo le molesta en la ambigüedad que fabrica el escritor: “Las autoficciones parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor”. Llama la atención la sucesión de los términos aparentemente descriptivos: “insinúan”, de manera “confusa” y “contradictoria” que, si bien atinados, suenan a velados reproches. El hecho de que el personaje sea y no sea el autor a un mismo tiempo, parece estar fuera de discusión y gozar de cierta legitimidad en el juego literario. En cambio, la manera de realizarlo es lo que comienza a darle comezón al crítico. Poco después, menciona la “declaración de no responsabilidad que implica catalogar un relato como novela”. Así, poco a poco, la comezón va creciendo y termina convirtiéndose en piquete o pique en el párrafo final del artículo que, asimismo, esclarece el porqué de la pregunta del título:

¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer “ficción” e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo soñado con lo deseado y esto con lo real? Podría ser. Pero también podría estar señalando un elaborado subterfugio para esconder pudorosamente lo que no se quiere exponer al juicio público, cuando no una estrategia para agredir o difamar a los otros desde la impunidad. En ese caso, el problema de la verdad autoficcional dejaría de ser meramente literario para convertirse en un asunto moral o deontológico.

Manuel Alberca le da así una vuelta de tuerca a la aseveración de Enrique Vila-Matas: “la autoficción es la autobiografía bajo sospecha”, al convertir al autor de autoficciones en un escritor bajo sospecha. De allí su desconfianza hacia los escritores hispanoamericanos que practicarían la autoficción por razones vergonzantes y, en todo caso, distintas de sus pares de otras tradiciones. La autoficción se ha vuelto sinónima de “autobiografía vergonzante”. ¿Existiría una relación entre la carencia de memorias y de autobiografías en América Latina, como lo subraya la argentina Silvia Molloy, y una predilección por la autoficción entre los escritores de las nuevas generaciones? Es decir, ¿la ausencia de unas luces hispanoamericanas habría favorecido la niebla ficticia sobre la vida propia? Enrique Vila-Matas a su vez le da una vuelta de tuerca al planteamiento de Manuel Alberca, en este duelo que no existe más que en mi fantasía ensayística. El escritor español crea un híbrido más complejo y atractivo aún entre novela, autoficción y ensayo como lo atestiguan sus recientes libros: *París nunca se acaba* y *El doctor Pasavento*.

Manuel Alberca cita y, por lo visto, abandona a pie de página, otra hipótesis interesante, formulada por Marie Darrieusecq, quien considera la autoficción como una variante subversiva de la novela en primera persona, pues transgrediría el último reducto del realismo: el nombre propio. Marie Darrieusecq aventura en un artículo publicado en el periódico francés *Le Monde*, en 1997:

He aquí una especie indiscutible de fraude, pero una especie verdaderamente subversiva. Efectivamente, ¿por qué no considerar la autoficción al pie de la letra y remitirla, como lo pide, a la novela en primera persona en lugar de la autobiografía? Nada prohíbe imaginar, y escribir, una novela en primera persona, en la que el nombre del narrador sea el mismo que el nombre que figura en la portada. Nada prohíbe —¿qué ley literaria?— inventarse una vida de principio a fin, apuntalándola con códigos autobiográficos. Allí es donde la autoficción se vuelve vertiginosa: la identidad, último dique de lo real, último “criterio legal” del pacto autobiográfico, la identidad se vuelve ficción.

La hipótesis de Marie Darrieusecq al menos adopta el punto de vista del escritor y deja de lado el desconcierto del lector que, a mi juicio, ocupa un lugar excesivo en las reflexiones de la crítica. Como lo subraya la autora de *Truismos*, la identidad estaría efectivamente en la encrucijada del camino que se bifurca entre la autobiografía y la autoficción. Pero, una vez más, sería legítimo preguntarse el porqué del fenómeno creativo. Todo parece indicar que la torcedura de caminos proviene de aldeas ajenas a la literatura, aunque la mayoría de ellas hayan sido trazadas primero por la imaginación de los escritores. En efecto, a mi parecer, antes que la verdad, la identidad está en el meollo de ambos géneros y el desplazamiento de la verdad a favor de la identidad, además de una consecuencia de las discusiones epistemológicas sostenidas en los años setenta y ochenta del siglo pasado, también se debió a revisiones extraliterarias. La neurobiología, el psicoanálisis o, en general, las llamadas neurociencias, aportaron una corriente renovada, aunque quién sabe si más transparente, al molino de los escritores y críticos literarios.

Tomemos por ejemplo uno de los casos clínicos que Oliver Sacks presenta en *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Se trata del caso del señor Thomson aquejado del síndrome de Korsakov. A modo de preámbulo, Oliver Sacks recrea la conversación acelerada y abigarrada que sostuvo con el paciente cuando lo conoció, y luego recapitula:

No recordaba nada más allá de unos cuantos segundos. Estaba continuamente desorientado. Se abrían a sus pies continuamente abismos de amnesia, pero él los salvaba, con ingenio, mediante rápidas fabulaciones y ficciones de todo tipo. Para él no eran ficciones, era cómo veía de pronto o

interpretaba el mundo. El flujo incesante y la incoherencia del mundo no podía tolerarlos, no podía admitirlos ni un instante. Con sus invenciones continuas, inconscientes y vertiginosas, el señor Thomson improvisaba sin cesar un mundo en torno suyo, un mundo de las *Mil y una noches*, una fantasmagoría, un sueño de situaciones, imágenes y gente en perpetuo cambio, en transformaciones y mutaciones continuas, caleidoscópicas. Pero para el señor Thomson no era un tejido de ilusiones y fantasías evanescentes, sino un mundo fáctico, estable, plenamente normal.

En una ocasión el señor Thomson se fue de viaje. Identificándose en la recepción del hotel como “el reverendo William Thomson”, pidió un taxi y salió a pasar el día fuera. El taxista, con el que hablamos más tarde, dijo que nunca había tenido un pasajero tan fascinante, pues el señor Thomson le contó una historia tras otra, historias asombrosamente personales, llenas de aventuras fantásticas.

¿Acaso Oliver Sacks no estará describiendo a un novelista o, mejor aún, a un escritor de autoficciones? En rigor, si olvidamos que se trata de un caso patológico, podríamos leer la caracterización de Sacks como el elogio de un escritor talentoso y la reacción del taxista sería la misma que la del lector deleitado por la imaginación de un gran novelista. Con la lupa del psiquiatra que exagera nuestra propia y pretendida normalidad, entendemos que identidad, memoria e imaginación están íntimamente ligadas, hasta tal punto que cualquier falla en una de las tres instancias desencadena perturbaciones en toda la cadena. Así lo sugiere Oliver Sacks cuando escribe en el mismo capítulo:

Este frenesí puede producir potencialidades de invención y de fantasía sumamente brillantes (un auténtico genio de la fabulación), pues el paciente *debe literalmente hacerse a sí mismo (y construir su mundo) a cada instante*. Nosotros tenemos, todos y cada uno, una historia biográfica, una narración interna, cuya continuidad, cuyo sentido, ES nuestra vida. Podría decirse que cada uno de nosotros edifica y vive una “narración” y que esta narración ES nosotros, nuestra identidad.

Faltaría hablar del olvido, tan creador de identidad como la memoria. La exploración sería aún más profunda y errabunda. Mejor, concentrémosla en las palabras de Jules Supervielle que así confiesa su gratitud hacia el olvido:

Ese creador al revés no deja de trabajar en silencio. ¿Acaso no es el ángel que vigila la libre circulación de nuestras imágenes y escoge entre ellas las que nos convienen y las otras? Su presencia es constante en lo oscuro de nosotros mismos, donde nada iguala la delicadeza de sus procedimientos, la discreción de sus borradores. **U**