

Memoria traumática y esquizofrenia en *Eterna memoria* (1975), de Ramón Hernández

SOFÍA GARCÍA NESPEREIRA
Universidad de Gotemburgo, Suecia

1. Introducción

El presente estudio pretende ser un acercamiento a la memoria traumática en la novela *Eterna memoria* (1975), en que podemos ver la guerra como uno de sus ejes temáticos que surgen de la memoria del protagonista, Ernesto Obermaidan.

Veremos que el conflicto bélico representa en esta obra un espacio de poder en que el protagonista vive experiencias que lo atormentan por el grado de crueldad y deshumanización a que se ve sometido y en relación con su propio pasado. Se observa que la guerra sugiere también la idea de autoridad del padre de Ernesto, Hugo Obermaidan, un oficial militar que exhorta a su hijo a seguir la carrera de las armas, mandato que Ernesto desoye y que le valdrá la desconsideración constante de su progenitor.

Partimos de la hipótesis de que el recuerdo de ciertos acontecimientos del pasado del narrador-protagonista, experimentados por él como dolorosos, ha provocado su progresivo desarraigo de la realidad y su ingreso en la esquizofrenia. La narración del pasado de Ernesto se hace eco de esta paulatina degradación en su salud mental, lo que vemos en ciertos episodios alucinatorios o en la pérdida de identidad. Según nuestra lectura, los síntomas de la enfermedad mental del protagonista se trasladan a la trama narrativa en forma de transgresión de los límites espaciotemporales o la disociación del "yo" narrativo, entre otros.

El objetivo de nuestro estudio es dilucidar el peso de la memoria de la

guerra en el surgimiento del trauma y la enfermedad mental en el protagonista para examinar el vínculo entre la visión de la guerra, la memoria traumática y la esquizofrenia.

En primer lugar, se describirá la fábula de la obra, para tratar de clarificar y organizar la anécdota narrada. Posteriormente, nos detendremos brevemente en la visión de la guerra que se extrae de la novela y su conexión tanto con la entidad paterna –que consideramos relevante en la obra en cuanto a ente represor que traumatiza a Ernesto–, como con la creación de la memoria traumática. Ésta guarda, a nuestro parecer, íntima relación con la esquizofrenia del protagonista. Para justificar nuestra lectura, pondremos en relación algunos elementos presentes en la narración –desdoblamiento y distorsión temporal– con síntomas esquizofrénicos y de memoria traumática.

2. Análisis

2.1. Fábula

Eterna memoria narra en primera persona parte de la vida de Ernesto Obermaidan, un joven alemán, pintor de oficio, que reside en París con su pareja, Erika. La historia comienza cuando el protagonista recibe una extraña comunicación de parte de un organismo público –llamado en la obra con el nombre genérico de “Comisión central”– que lo insta a personarse sin dilación en la oficina de inmigración más cercana. Allí le es confiscado al protagonista el pasaporte, que nunca le es devuelto.

Alertado por el desconcierto de una llamada telefónica anónima que le reclama su dirección postal, Ernesto imagina una trama urdida por su padre en su contra, por haber abandonado la escuela militar en su temprana juventud y haber dejado que un amigo de la infancia (Mauren) lo sustituyera en la guerra y pereciera en ella. La visita posterior de tres soldados que lo reclutan en su casa para una misión de guerra parece justificar los temores del protagonista.

En la guerra, Ernesto experimenta diariamente horrores impresionantes. También descubre con perplejidad tener otra identidad, con otra fami-

lia y otra existencia. Al mismo tiempo, los recuerdos de su pasado, de su amigo muerto en combate y de su difunto padre lo asedian continuamente. Cansado de sufrir y matar, el protagonista se hace desertor, lo que le vale la pena de muerte.

2.2. Concepción de la guerra

La novela se abre con un paratexto en donde el autor explica el carácter ficticio de la obra, señalando la intención de “rendir homenaje a las víctimas innumerables que las guerras han dejado siempre tras de sí” (1982: 8).¹ Destaca en concreto la masacre de My Lai (ocurrida en 1968) durante la guerra de Vietnam –junto con el responsable de ésta, el teniente W. Calley– y el “caso Slovik”, en que un soldado americano fue fusilado por deserción en 1945, durante la segunda guerra mundial.

Estamos ante una novela que declara desde el principio su ficcionalidad; que marca clara y distintamente la ausencia de realidad de cuanto es narrado sobre la guerra y sus víctimas. Ello parece oponerse diametralmente a otro tipo de literatura que, hablando también de víctimas, establece desde el comienzo la realidad y objetividad de sus contenidos, como es la literatura de testimonio. En este tipo de literatura, la veracidad de los hechos es el punto de partida, como explica Alfredo Alzugarat (2004: 151): “testimonio es sinónimo de verdad, la verdad a la que supuestamente el testigo no debe faltar”. No obstante, si pensamos en la selección llevada a cabo para ordenar los hechos en la memoria, existe necesariamente una manipulación, que puede desembocar en ficción. Un hecho vivido no puede ser trasladado totalmente a esquemas lingüísticos. Michael J. Lazzara nos lo advierte:

Testimonial narratives have the particularity that they want to be taken as a fact, to be believed on their own terms. I argue, on the contrary, that we cannot approach memory discourses as transparent

¹ Sigo la edición de Argos Vergara (1982).

narrative acts but rather must evaluate them critically in order to reveal their motivations, benefits, and drawbacks (2006: 13).²

En la misma dirección apunta Fernando Reati cuando nos descubre la existencia en el género testimonial de un ‘pacto de lectura’ –similar al pacto narrativo³– “por el cual el lector «olvida» por un momento que la subjetividad del autor necesariamente entra en la representación de la realidad” (1997: 226).

Mediante la aclaración inicial de la ficcionalidad de la narración –es decir, creando una especie de ‘pacto narrativo’ invertido– podemos decir que *Eterna memoria* subvierte una de las técnicas retóricas del testimonio más características, su intención de objetividad y de documentación histórica. En esta obra se muestra, por tanto, el procedimiento contrario al testimonial: se parte de la novelización de la guerra, de acontecimientos imaginarios, para llegar, entre otros objetivos, a una reflexión sobre el desastre bélico y su absurdidad. Se puede hacer de esta obra una lectura similar a la del testimonio, en cuanto a que importa no olvidar, tener presente el sufrimiento, contar la “contrahistoria” (Alzugarat, 2004: 144), tratar de defenderse contra los mecanismos de poder –que veremos representados aquí por el padre–, y no sucumbir ante su ley –lo que, según nuestra lectura, Ernesto (representante de las víctimas) no llega a lograr.

A pesar de las referencias concretas presentes en el paratexto citado (a la guerra de Vietnam y a la segunda guerra mundial), no se facilitan muchos datos espaciales o temporales sobre la guerra en que Ernesto es obligado a enrolarse. Vemos esta ausencia como conformadora de una imagen de la guerra del “siempre” –como se dice en el paratexto–, una guerra que es paradigma de todas las guerras.

² También Patrick Dove afirma que la literatura de testimonio “no es una versión que necesariamente se imagina más auténtica o fiel a la realidad que otras formas narrativas” (2005: 139). Él se pregunta incluso si la literatura es capaz de asumir sin frivolidades la tarea de relatar una experiencia de la índole del testimonio.

³ Recordemos que el pacto narrativo es el acuerdo mediante el cual el lector/receptor de un texto literario no duda de la verosimilitud de éste (Platas Tasende, 2000: 598; Valles Calatrava, 2008: 132).

Observamos dos discursos de la guerra en la novela: uno, desde la perspectiva de la víctima (que identificamos con Ernesto y sus compañeros); otro, desde el victimario (Hugo y los representantes del poder militar). Veamos el primero de ellos, correspondiente a uno de los compañeros de combate del protagonista:

La guerra –añadió– tiene esas cosas. Es como un tobogán que todo se lo traga. Le coge a uno, le zarandea, le arroja como si fuera un pelele y al final uno no sabe quién es. Pero es injusto buscar responsables a todo esto. Nadie tiene la culpa, sino nuestra íntima condición de hombres. Somos una cadena, el vértice de una pirámide, pero todavía estamos al nivel del polvo, no sabemos remontarnos (1982: 165-166).

Esta descripción se adecua perfectamente a la situación del personaje de Ernesto y a la circunstancia que se narra en *Eterna memoria*, pues, como veremos, él será metafóricamente “zarandeado”⁴ y “arrojado” hasta dudar de su propia identidad, hasta no “saber quién es” al final de la novela. La misteriosa desaparición o confiscación de su pasaporte parece orientarse también a esta pérdida de identidad.

La perspectiva que adquiere toda la narración es la de Ernesto. Él es forzado a combatir en la guerra (es raptado), y su voz que domina en el discurso sobre la guerra. Se cuestiona para qué lucha, contra quiénes lucha:

Pero ¿quién era el enemigo? Habíamos podido comprobar muchas veces que eran individuos con idéntico rostro al que nosotros llevábamos, vestían los mismos harapos, arrastraban el mismo miedo y la misma tristeza en sus espíritus. Ellos también, como nosotros, llevaban en la cabeza una calle y una casa, un portal y una escalera, un pequeño jardín y un rostro de mujer joven (1982: 176).

⁴ Él mismo hace uso de este verbo al final de la obra, tras la experiencia de la guerra: “El destino me zarandea como si fuera una hoja seca llevada por el viento de un lado a otro” (1982: 262).

El personaje de Ernesto se erigiría aquí como figura representacional de todas las víctimas –que se refuerza con el uso de la primera persona de plural y el “miedo” que identifica al personaje–. Nos resulta además significativa la referencia a los “individuos con idéntico rostro al que nosotros llevábamos” (que no distingue entre la nacionalidad/origen de las víctimas) si la comparamos con el episodio en que Ernesto va a ser ejecutado, cuando imagina que todos los oficiales dispuestos a dispararle tienen el rostro de su padre (1982: 314).

Sin embargo, comprobamos la existencia de otro discurso opuesto al anterior, adscrito al poder, de los defensores de la guerra:

Todas estas consideraciones eran ignoradas por nuestro jefe, Guderian Book Balboa, el cual, absorto en el desarrollo de las batallas, identificaba a los hombres vestidos de harapos con contingentes de tropas, la dura tierra ensangrentada con posiciones clave, el miedo a morir con la estrategia, y la desesperada huida con la táctica envolvente (1982: 176).

Éste es el discurso compartido por el padre de Ernesto, Hugo Obermaidan, quien ve en la guerra honor y victoria.⁵ El pasaje seleccionado a conti-

⁵ Muchos de los actos criminales descritos en la novela y llevados a cabo por el protagonista son premiados por las autoridades militares mediante condecoraciones y actos de homenaje: “Caminamos con las puntas de los pies por el estrecho pasillo (...). Dos hombres hablan tranquilamente, incluso ríen. Son dos oficiales de guardia, al cuidado de los cuales están los aparatos de onda corta. Uno está sentado frente a nosotros (...). Levanta la mirada hacia David y recibe tres disparos secos, amortiguados, que producen el mismo ruido que una botella de champaña al descorcharse. (...) Un mes después fuimos condecorados por esta acción. Guderian Book Balboa en persona puso sobre nuestros pechos la Cruz de Guerra con distintivo rojo”. (1982: 215). Hay un fragmento que muestra la absurdidad de este símbolo de los honores en batalla: “Este joven soldado está en coma. Morirá probablemente dentro de un par de horas. *La condecoración la lleva clavada tan profundamente que ha acabado con él.* La ciencia médica es impotente, créame” (1982: 222; el subrayado es mío). En todo momento, el punto de vista de la narración es el de Ernesto. Por eso, aunque en un principio el relato se detiene en los honores recibidos en batalla –lo que vemos como un intento en Ernesto de responder a las expectativas de Hugo–, podemos observar también su decisión –cada vez más determinada– de huir. Al final, como ya se ha señalado, el protagonista abandona su puesto en el frente y es por ello ejecutado.

nuación recoge el momento en que Hugo, padre de Ernesto, da la despedida a Mauren, amigo del protagonista, antes de marcharse a combate, donde perecerá:

–Te he mandado llamar para despedirte y, sobre todo, para darte unos consejos.

–Sí, señor.

–Vas a un lugar de honor, donde la vida es un holocausto en aras de la patria. Nunca eludas tus responsabilidades. Si te ves forzado a dar tu existencia, entrégala. No seas un cobarde como mi hijo (1982: 173).

La cobardía de Ernesto se convierte en un motivo en la novela, y es repetido por Hugo como reproche a la falta de interés de su hijo por la guerra y la vida militar. A nuestro entender, la negativa de Ernesto por seguir los pasos de su padre es tomada por éste como inadmisibles desobediencia, ya que rompe con la tradición familiar. Según nuestra lectura, ello crea el conflicto que expulsará a Ernesto de la familia y de ahí nace el trauma del protagonista, que acabará por enloquecer e imaginar una vida como militar donde pueda resarcir sus culpas.

El relato de la guerra se interrelaciona en la narración con el recuerdo de la infancia de Ernesto, cuando vivía sometido a los mandatos de su padre, figura que infundía terror en el muchacho. Consecuentemente, cuando Ernesto acude al médico después de recibir la visita de un soldado en su casa, éste le diagnostique “pavor” (1982: 52). Hemos observado cómo este sentimiento se hace traumático –remite a la instancia paterna, que, como vimos, emplea significativamente la palabra “cobarde” para inducir ese temor– e influirá en la narración de sus experiencias, que aparecerán de manera caótica y confusa. A partir de la visita al médico del protagonista, observamos que las percepciones de éste de su mundo circundante no pueden ser corroboradas por otros personajes; y comienzan a hacerse más frecuentes hasta convertirse en la única realidad existente. Ernesto parece haber abandonado el mundo ‘real’ y haberse integrado en un ‘mundo mental’, sin tiempo ni espacio, sin identidad definida. Nuestra lectura de este

‘paso’ de un mundo a otro tiene que ver con la esquizofrenia del protagonista, quien no podrá a partir de aquí distinguir entre lo que ocurre en su mente y fuera de ella.

El conjunto de recuerdos que hemos visto que atormentan a Ernesto al tiempo que refuerzan la figura despótica de su padre, conforman lo que podemos identificar con la “memoria traumática” de la que hablan los psiquiatras Bessel Van der Kolk y Onno Van der Hart:

Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. It appears that, in order for this to occur successfully, the traumatized person has to return to the memory often in order to complete it (1995: 174).

Al hilo de esta explicación, la recurrencia a determinados momentos en que el padre ejerció su represión y autoridad en el pasado de Ernesto son “sobras” no asimiladas por su memoria, por tanto necesitan ser reiteradas para llegar a completarse. Ello justificaría la constancia –y progresiva intensidad– de estas referencias, que precisan ser repetidas para normalizarlas, para experimentarlas como ordinarias. Sin embargo, vemos que estos recuerdos, lejos de ser ‘normalizados’, se reiteran hasta la obsesión, lo que interpretamos como una suerte de castigo (“eterna memoria”, como reza el título) autoimpuesto por el protagonista.⁶

2.3. La figura del padre y su relación con la guerra

En una lectura atenta de la novela se percibe que uno de los elementos conectores entre el recuerdo del pasado –del padre– y las vivencias de la guerra es el símbolo del águila bicéfala. Se trata de un emblema heráldico del emperador Carlos I de España y V de Alemania, y las dos cabezas del

⁶ Lo que creará la distorsión temporal en la narración, como veremos más abajo.

águila representan el honor y el poder.⁷ Veremos cómo este símbolo caracteriza, por una parte al padre de Ernesto, Hugo Obermaidan, y, por otra, a los tres soldados que lo secuestran en su casa, Otis, Müller y Abigail.

La imagen del águila bicéfala aparece por vez primera en el segundo capítulo de la obra, cuando Ernesto espera impaciente en la comisión central la razón de la citación recibida en su casa: “volví a sentarme. Frente a mí, colgado de la pared sobre la mesa del oficial, un gran reloj de esfera cuadrada y péndola representando un águila bicéfala, hacía sonar su apagado tictac” (1982: 15). La situación de Ernesto se puede definir como incómoda: él mismo reconoce su preocupación y expresa su temor acerca de los acontecimientos que está experimentando. Si tenemos en cuenta otros contextos en que se encuentra el águila bicéfala, podremos apreciar un vínculo entre el temor al padre y las vivencias de la guerra. Veámoslo brevemente en dos ejemplos. El primero corresponde a la descripción del despacho de Hugo, que Ernesto recuerda después de haber acudido a la comisión central. El segundo refiere el encuentro entre Ernesto y los tres soldados que lo raptan, momento en que su existencia cambiará para siempre:

Una cabeza de león, garras de águila bicéfala, esculpidas en madera de las colonias. La gran mesa al fondo del despacho. Las paredes rodeadas de crespones y banderas, escudos heráldicos, armaduras y tapices con escenas de batallas de la época imperial. Sobre un atril una Biblia abierta (...) Mi padre, el señor Hugo, está sentado ante su mesa y me ordena que avance hacia él (1982: 47-48).

Eran fornidos y de elevada estatura. Vestían los tres el mismo uniforme de color verde oscuro. (...) Sus altas botas de montar me trajeron a la memoria aquellas botas de montar de cuero marrón que siempre usaba mi padre e, inevitablemente, aquella asociación de ideas me petrificaba todavía más. (...). “Otis” se puso al volante y yo quedé en el asiento de atrás, entre el sanguinario “Müller” y el rubio “Abigail”, tan melifluo e hipócrita, sobre suya visera llevaba un águila bicéfala con las alas extendidas (1982: 67-72).

⁷ Vid. http://www.visionmasonica.org/el_aguila_bicefala_.htm.

La asociación entre los tres soldados y el padre parece quedar patente: son militares los cuatro, como se observa en la indumentaria; si interpretamos los nombres de los soldados como de origen germánico –también se puede comparar con su descripción física, aquí sucinta– hallamos también un parentesco entre ellos y Hugo Obermaidan. Nótese, además, que la referencia al águila bicéfala en el caso de la descripción del ‘hábitat’ de Hugo se encuentra insertada en una atmósfera simbólica concreta que parece representar el poder y el honor mencionados, y también las distinciones: la cabeza de león, los crespones y las banderas, los escudos, las armaduras, y las escenas bélicas de la época imperial. El gesto autoritario con que el padre se dirige al hijo refuerza, a nuestro entender, su potestad y jerarquía, idea que será reiterada con distintas escenas de la memoria de Ernesto a lo largo de la obra.

Podemos conectar los elementos simbólicos descritos –sin perder de vista las significativas “escenas bélicas” de los tapices– con las condecoraciones que Ernesto recibe tras ciertas acciones en la guerra (*vid. supra*) y encontraremos un paralelismo más entre memoria del padre y guerra, ambos enlazados con un sentimiento de pavor que domina al protagonista desde el comienzo.

A partir de los presupuestos mencionados, nuestra lectura de los acontecimientos en torno a la guerra se entiende como producto de la esquizofrenia del protagonista, que crea una realidad mental paralela que comunica con ese pasado traumático identificado con la figura de su padre. El terror sufrido antaño por Ernesto a causa del desprecio de Hugo y sus constantes descalificaciones parece encontrar una especie de espacio catártico en la guerra. En ella, mediante el sufrimiento, Ernesto parece re-crear su ser y amoldarlo a los deseos de su padre, al tiempo que purga su culpa por la muerte de Mauren. Sin embargo, como apunta Craig N. Bergeson tampoco en la guerra acaba Ernesto por complacer a su padre, pues acaba desertando:

It is significant (...) that after the massacre Ernesto deserts, because even though war overtook him –to the point of leading

him to murder innocent women and children– his desire impels him to leave the war and thereby attempt to abandon the law of his father (2003: 62-63).

Según nuestra apreciación, Ernesto atenta contra la mencionada “ley paterna” en dos momentos. El primero, cuando sigue la carrera de las letras en lugar del de las armas –se hace pintor y se muda a París– cuyo agravante es la muerte en combate de Mauren, en su lugar. El segundo, cuando, en la guerra en la que –a nuestros ojos– ilusoriamente participa, abandona su puesto militar. Así pues, el acto purgatorio que reuniría simbólicamente las dos instancias, la paterna y la bélica, sería la ejecución final, cuando Ernesto vea la cara de su padre en todas partes: “Veo el rostro de mi padre en todas las caras. (...) Su mueca fúnebre está en las paredes, en los ojos de los soldados que me custodian, en el libro de oraciones del capellán” (1982: 314).⁸ La muerte de Ernesto implica, por una parte, la restitución de la Mauren, con lo que la culpa queda pagada. Pero, si asumimos que la guerra aparece como la prolongación del poder de Hugo, la muerte de Ernesto supondría también la victoria del mandato paterno.⁹

2.4. Memoria traumática y esquizofrenia

La lectura de la narración de la guerra como producto de la mente del protagonista explicaría el desorden temporal de la narración, la ausencia de referencias espaciales, el absurdismo de algunos pasajes, la vida paralela del protagonista, y algunas extrañas coincidencias –como las simbólicas del “águila bicéfala”– que ponen en relación la figura del padre con la expe-

⁸ La idea del castigo la vemos desde el principio de la obra, en una letanía que palpita constantemente en la narración. El protagonista se siente “condenado” (1982: 31), repite su culpa incesantemente (vid. 282, 283), en correlación con la palabra del padre, quien le recuerda “estás aquí para pagar tu deuda” (283 y *passim*). Además, la muerte de Mauren se refleja en la de David, compañero de Ernesto en la guerra, quien responde a las características de su amigo de la infancia y sus distintas muertes se refieren hasta en seis ocasiones.

⁹ Margaret Jones describe la novela como *story of a failure* (1976: 135).

riencia bélica.

Una sensación de terror embarga a Ernesto cuando recibe las primeras muestras de un desarreglo burocrático. Hemos observado que el protagonista experimenta la misma sensación a medida que los acontecimientos comienzan a desencadenarse, cuando recibe, sin razón aparente, una comunicación, una llamada telefónica y una visita de un soldado. Ernesto teme –y aquí podemos situar el comienzo de la ‘anomalía’– que se trate de una acción llevada a cabo por su difunto padre: “Arrebatado violentamente por estos tres individuos [los tres soldados que lo secuestran], sé que ha llegado la hora de la venganza de mi padre. Sí, estoy seguro” (1982: 74).¹⁰

En una ocasión anterior a la indicada observamos algunas incoherencias entre lo que Ernesto percibe y lo que perciben otros personajes a su alrededor. Cuando su amigo Falcone le devuelve a Ernesto una gata que supuestamente éste le había prestado, él señala: “Yo no recordaba haber tenido jamás una gata de Angora (...). No obstante, la gata estaba allí, encerrada en una caja de cartón” (1982: 65). De igual modo, al descubrir con espanto la presencia de tres individuos desconocidos en su casa, Ernesto avisa al conserje de su edificio para notificarle el suceso. El protagonista escucha con estupor las palabras del portero: “En su casa no hay nadie más que usted y su gata –dijo con insolencia (...). ¿Me oye? ¿He sido víctima de una broma pesada o, por el contrario, ha regresado usted de las vacaciones borracho como una cuba?” (1982: 69). Los ejemplos se prodigan por toda la obra, con los componentes de miedo, delirios (de conspiración, de ser objeto de la venganza de su padre) y comprobación de ser el único que tiene acceso a ciertos hechos.¹¹

¹⁰ También cuando recibe la llamada telefónica anónima Ernesto expresa haber experimentado una sensación ya conocida: “Inmediatamente y, sin saber por qué, relacioné la llamada con la carta que alguien había introducido por debajo de mi puerta el día anterior. Todo me resultaba tan extraño que volví a sentir miedo. *Una impresión antigua, semejante a un aliento de premonición que intentaba acorralarme.* O quizá voces interiores cuyo significado se me escapaba” (1982: 42; el subrayado es mío). Durante el supuesto secuestro que llevan a cabo los soldados Otis, Müller y Abigail, Ernesto da un paso más en sus sospechas: “por un instante creí que lo que me estaba sucediendo nada tenía que ver con el pasado, con mi padre, con el bueno de Mauren. ¡Qué equivocado estaba!” (1982: 70).

¹¹ Un fragmento que reúne los tres componentes es el siguiente: “Una oleada de miedo se

Tanto la extrañeza ante una situación como las ideas delirantes de control son dos de los síntomas que caracterizan a la esquizofrenia (Vallejo-Nágera, 1969: 197-201; Ortuño, 2008: 24). El primero suele surgir en las primeras fases de la enfermedad, factor significativo si tenemos en cuenta que coincide, en la obra que nos ocupa, con el inicio de la narración, la primera frase de la obra: “Los acontecimientos se desencadenaron una mañana del mes de febrero, en mi apartamento de la calle Laforet” (1982: 11), cuando comienza a relatar su visita a la Comisión central.

El rasgo fundamental de la esquizofrenia, como nos informan los psiquiatras Ronald David Laing (1960: 191), Juan Antonio Vallejo-Nágera (1969: 197) o Felipe Ortuño (2008: 13), es la escisión del ‘yo’ del individuo, creando un ser doble, uno interno y otro externo, donde el ser estaría separado del cuerpo, considerado como Otro, como parte del mundo (Laing, 1960: 191). A nuestro entender, esta separación tiene especiales implicaciones en la narración de la propia ejecución de Ernesto, donde el narrador-protagonista narra su propia muerte –la del cuerpo, pero no la del ser–: “Siento cómo me desatan del poste y me echan sobre una camilla. Alguien ha puesto sobre mi cuerpo una manta y me doy cuenta de que me transportan a través del patio” (1982: 316-317), y después: “Bisturíes me seccionan, hachas me parten, taladradoras me trepanan el cráneo. Mi cabeza, sin ojos, ha sido introducida en un frasco de cristal que contiene formol (...). A pesar de todo, a nadie guardo rencor” (1982: 318).

En la novela podemos ver el reflejo de la dualidad del ser en una serie de desdoblamientos de los personajes. Uno de los personajes se halla en el ámbito ‘real’ de Ernesto –es decir, antes de que su enfermedad domine por completo su mente y ‘cree’ otra realidad– y otro se halla en lo que nosotros consideramos como ámbito mental, que incluiría las vivencias de la guerra. El primero de los personajes que se desdobra es el mismo protagonista.

apodera de mí cuando el soldado se marcha. Me siento solo en el mundo, abandonado a mi destino, sujeto de un cruel proceso de desintegración cuyo significado se me escapa. El escrito es idéntico al primero que recibí, pero su amenaza mucho más apremiante. De no presentarme de inmediato caerían sobre mí rigurosas medidas disciplinarias. –¿Dónde está ese escrito?– me preguntó Erika al mediodía, cuando regresó de la biblioteca. –Lo he quemado –dije” (1982: 52).

Señalemos en primer lugar su doble faceta de narrador y protagonista, para luego detenernos en su dualidad como personaje.

El uso del tiempo verbal separa a ‘Ernesto narrador’ de ‘Ernesto personaje’ (presente en el primer caso, pasado en el segundo). Es lo que Dorrit Cohn denomina *narrating self*—la entidad narradora, el sujeto— y *experiencing self*—la entidad narrada, el objeto— (1978: 146). Aquí tenemos dos muestras en que el narrador aflora de la historia pasada y menciona el momento presente:

“¿Ernesto Obermaidan?”

Es una voz grave, crujiente y seca, inmediata. Tanto, que parece que todavía la tengo dentro de mi cerebro (1982: 42).

Todavía, a pesar del tiempo transcurrido, escucho aullidos desgarradores en la noche, como lamentos humanos. Todavía oigo el impacto de un cuerpo que cae de gran altura sobre el suelo de piedra. Después, como la culminación de un proceso incomprensible de inútil desintegración, se hace el silencio (1982: 71).

Nótese que el empleo de “todavía” confiere ese toque de actualidad que establece la distancia temporal ente el recuerdo narrado y el presente de la instancia narrativa. Siguiendo la nomenclatura de Cohn, nos encontramos ante una “autonarración disonante” (1982: 145-153), que sugiere la diferencia indicada.

En cuanto al desdoblamiento de los personajes, el de Ernesto es el que consideramos de mayor relevancia en la obra, pues es la fuente de todos los demás, si admitimos que los episodios bélicos son creaciones de su mente esquizofrénica. Así pues, se ha observado la existencia de un Ernesto anterior a la recepción del comunicado¹² y la citación, que vive en París, es alemán y espera su primer hijo de una mujer llamada Erika. Pero también

¹² Recordemos que la desaparición del pasaporte—documento que prueba la identidad de una persona— es el inicio de toda la historia referida. La desorientación identitaria se hará cada vez más evidente a lo largo de la narración.

existe un Ernesto militar, italiano, que vive en Trani (Italia) con su mujer, Gina Filicudi, y sus tres hijos. El mismo personaje llega a dudar de su ‘verdadera’ identidad.¹³

¿Era yo, en efecto, Ernesto Obermaidan, o quizá estaba equivocado y mi nombre era a, jota, siete, cambio? (1982: 158).

Porque conozco desde toda la eternidad a Salemi y a Módica, a Lauro y a Pascualone, a Gina y a Gerard, a Pupetta y a Águeda. Ellos son mi familia y mi tierra, mi flor y mi propio estiércol, mi corrupción (1982: 189).

Yo, como había perdido prácticamente la noción exacta de quién era en realidad, le dije que era casado y que mi mujer se llamaba Gina Filicudi (...) Erika y mi hijo eran ya el eco de una realidad que quizá nunca hubiera existido. Gina Filicudi, por el contrario, se agigantaba en el recuerdo y cada día era más real (1982: 216).

La identidad de Ernesto alterna a lo largo de la obra. Si en un principio no duda de que Erika representa otra ‘realidad’, la de Gina se hace más patente en la mente de Ernesto, se conforma como más ‘real’, como vemos en los fragmentos apuntados. Estamos de acuerdo con Margaret Jones (1976: 135) en que la pérdida de identidad de Ernesto es un modo de expresar la alienación del personaje, que además es un extranjero. Además, podemos añadir que es excluido del círculo familiar –literal y metafóricamente, pues el padre lo rechaza y lo expulsa del seno familiar–, lo que refuerza esa peculiaridad.

Los desdoblamientos de otros personajes se llevan a cabo mediante la recurrencia a la figura del doble. Como expresa Carmen Méndez García:

La creación de dobles como mecanismo de defensa, y la proyec-

¹³ Vallejo-Nágera habla de la “despersonalización” del individuo (1969: 200) –asociado a la “extrañeza del yo” y al desdoblamiento– como otro de los síntomas de la esquizofrenia, de que parece dar ejemplo aquí Ernesto.

ción en éstos de cualidades deseadas o rechazadas, se reflejan a menudo en la literatura conectada con la exploración psíquica que refleja defensas esquizofrénicas (2003: 68).

Según esta afirmación, encontramos en Mauren, el personaje cuya muerte infunde un fuerte sentimiento de culpa en Ernesto –un reflejo, a nuestro parecer, del ‘yo’ ideal, deseado de Ernesto– (pues lo sustituye en la guerra, muere por él, se granjea la simpatía de Hugo, quien lo tiene en alta estima). Mauren contaría con las cualidades de las que Ernesto carece.¹⁴

A su vez, consideramos que el doble de Mauren en la guerra es David, un joven que comparte las características del amigo de Ernesto –ambos hacen la guerra por sustitución; ambos expresan su ilusión de reunir dinero para poder contraer matrimonio con sus novias, y ambos mueren en combate–. La narración de la muerte David tiene lugar en seis ocasiones diferentes y en distintas formas. La reiteración de esta muerte parece marcar el peso de la culpa; es un recuerdo que obsesiona a Ernesto, contra el que no puede luchar. A este respecto, Van der Kolk y Van der Hart explican que la memoria traumática se resisten a desaparecer convirtiéndose en recuerdos “angustiosos e indelebles”, lo que hacen que surjan en la mente de manera intermitente (1995: 158).

Otros dos personajes que constituyen, según nuestra percepción, un desdoblamiento, son las ya mencionadas Erika y Gina Filicudi, compañeras sentimentales de Ernesto (pintor y militar, respectivamente). Vemos su presencia como autoexcluyente, e indicativa del ‘espacio’ que habita el protagonista. Así, Gina surge cuando Ernesto combate en la guerra, ante el asombro de éste, que paulatinamente asume su ‘realidad’, como hemos señalado más arriba (*vid.* p. 11).¹⁵

¹⁴ Véase, por ejemplo, el momento en que Hugo se despide de Mauren: “No seas un cobarde como mi hijo (...) escribe a tus padres asiduamente y pórtate como si fueras un Obermaidan. –Sí, señor. Mi padre le estrecha la mano, le abraza, se vuelve hacia el ventanal que se asoma a la ribera del Sava. Siente dentro de su pecho la humillación de su hijo Ernesto” (1982: 173).

¹⁵ El límite de espacio nos impide desarrollar otra figura del doble como la de Hugo Obermaidan, padre de Ernesto con Guderian Book Balboa, jefe de sección de Ernesto en

La narración de Ernesto se caracteriza por el desorden temporal: las escenas se presentan de manera caótica, con multitud de analepsis ensartadas sin indicaciones.¹⁶

Veamos una breve muestra:

–Se acercan, van a descubrirnos –dice Mauren, cada vez más nervioso.

–Calla, no hables. Salta el parapeto y cógelo –me susurra David, y añade–: Yo te cubriré, vamos, date prisa antes de que alguien se te adelante (1982: 124).

Aparentemente, el diálogo guarda una lógica. Sin embargo, sus dos partes constituyentes pertenecen a dos ámbitos diferentes, como observamos en los personajes: Mauren se adscribe al espacio del pasado de la infancia de Ernesto, mientras que David lucha con Ernesto en combate. Podemos ver en la intervención “Calla, no hables” el nexo que conjuga ambos espacios, si bien la expectativa de que Ernesto sea el receptor del mensaje se quiebra al observar que el que responde es David. Ernesto parece asociar el espacio lúdico de su pasado con su amigo Mauren en una escena totalmente ajena al mundo de la guerra, y la acopla a esa esfera mental opuesta –donde en lugar de Mauren aparece David–, de represión (“Calla, no hables”) y peligro (“date prisa antes de que alguien se te adelante”).

En la narración de la memoria traumática, la ruptura de las coordenadas temporales indica una incapacidad de reordenar los hechos, de “vivir una experiencia con sentido”, por lo que la temporalidad se suspende, y surgen repeticiones, “fantasmas” (Jelin, 2002: 94). Desde nuestra lectura, esos “fantasmas” obsesivos impiden integrar a Ernesto esa memoria traumática en la memoria ordinaria, a lo que apuntaría el título de la nove-

la guerra. Ambos excluyen al protagonista; Guderian ordena su ejecución, y Ernesto observa el rostro de Hugo en los oficiales que lo ejecutan.

¹⁶ Esta técnica del ‘ensartamiento’ que Miguel Ruiz Avilés denomina “empate o encabalgamiento mental” (2000: 149) se aprecia en la mayoría de las obras de Hernández.

la.¹⁷ Se puede observar cómo en numerosas ocasiones el Ernesto narrador, cuando percibe con distancia temporal los hechos narrados, sigue experimentando las sensaciones que relata sobre su pasado:

Todavía, a pesar del tiempo transcurrido, escucho aullidos desgarradores en la noche, como lamentos humanos. Todavía oigo el impacto de un cuerpo que cae de gran altura sobre el suelo de piedra. Después, como la culminación de un proceso incomprensible de inútil desintegración, se hace el silencio (1982: 71)

En opinión de Bergeson, la distorsión temporal de *Eterna memoria* es un efecto de la búsqueda identitaria frustrada, que representa “a clear subversion of the sequential order of narrative dictated by society” (2003: 61), donde la sociedad está simbolizada en el padre –y la guerra–, fuente de coacción y represión para Ernesto. A este respecto, la esquizofrenia del protagonista –su confusión de tiempos, realidades y personas– parece representar la pérdida de identidad tras la guerra, que ya habíamos visto en el extravío del pasaporte en las primeras páginas. El siguiente párrafo de la obra expresa esta idea:

En vano me busco, indago mi nombre verdadero, interrogo a la oscuridad si soy Ernesto Obermaidan o una humana figuración que el viento lleva y trae a su capricho. Ignoro si pertenezco al mundo rocoso e inmóvil o si, por el contrario, pertenezco a las gaviotas que en este instante vuelan ágilmente sobre una bahía que no veré nunca. *Los acontecimientos* han hecho de mí una marioneta que no escucha, ni ve, ni entiende los sonidos de antaño, los colores, los argumentos de ayer (1982: 232; el subrayado es mío).

Según nuestra lectura, “los acontecimientos” abarcarían tanto el pasa-

¹⁷ La idea del destino inexorable –como perpetua condena– aparece en la novela como la culpa que Ernesto debe purgar. No sólo procede del padre, cuya voz pronuncia incesantemente la palabra ‘cobarde’, sino también de otros personajes. Uno de ellos es un coronel de la Escuela Militar que Ernesto abandona: “Sé que te arrepentirás. No es posible huir de nuestro propio destino. Tú eres hijo y nieto de militares. *Este abandono te perseguirá siempre* –dijo el coronel” (1982: 232; el subrayado es mío).

do paterno como el pasado de la guerra, dos elementos que ya vimos como equivalentes y que ejercen en el protagonista el mismo efecto, su desintegración como persona, que se ve como una “marioneta”. Por otra parte, estas palabras se pueden ver como aviso al lector de la falta de fiabilidad del narrador, quien confiesa no entender “los sonidos de antaño”.

Uno de los síntomas de la mente esquizofrénica que hemos visto que experimenta Ernesto es la falta de orientación espaciotemporal, u “orientación alopsíquica”, en términos psiquiátricos (Vallejo-Nágera, 1969: 199). El enfermo con este síntoma desconoce tanto el tiempo como el espacio en que vive. Cuando Ernesto es obligado a realizar su misión de guerra, no sabe dónde se encuentra o cuál es su función. Decide preguntar entonces a Dominique, otro soldado:

–Sin embargo, Dominique, permite que te haga una pregunta que nadie me responde. ¿Qué guerra es esta? ¿Por qué estamos aquí?

–Si yo lo supiera –exclamó Dominique con tristeza–. Yo creo que la última conflagración mundial terminó en el año mil novecientos cuarenta y cinco, pero ya ves. Te movilizan, te obligan a matarte con otros hombres que ni sabes de dónde son, ni qué es lo que quieren de ti (1982: 127).

El espacio narrado es ignorado, es extraño a los ojos de Ernesto. Ello que se manifiesta no sólo en la falta de referencias geográficas, sino también en la experiencia del protagonista, que se halla constantemente alienado, que se expresa con el ‘pavor’ constante al padre a la guerra.

La sensación constante de extrañeza crea un espacio narrativo que a nuestro parecer comparte características con la “distopía”, la visión de una realidad indeseable donde el sentido de la justicia queda deliberadamente subvertido.¹⁸ La realidad indeseable se percibe en el terror constante de Ernesto; mientras que la entidad que ejerce la justicia –el poder– podríamos

¹⁸ Vid. Gottlieb, Erika. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. <http://site.ebrary.com.ezproxy.ub.gu.se/lib/gubselibrary/Doc?id=10132758&ppg=40>

identificarla con Hugo. En su estudio de la distopía y la tragedia clásica, Erika Gottlieb expone que el rasgo común entre ambos géneros es “a trial and the threat of cruel retribution”, y que las diferencias estriban en que en la distopía, el castigo injusto se hace necesario: “no accused is ever acquitted” (2001: 31). Ernesto es acusado sin piedad y condenado a purgar su culpa, como repite Hugo desde su tumba: “estás aquí para pagar tu deuda” (1982: 283). Entonces, la esquizofrenia y la memoria traumática sirven de marco justificativo que subrayan con sus elementos característicos (pérdida de identidad, obsesiones, alucinaciones) la deshumanización producida por la guerra.

3. Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos revisado algunos elementos presentes en la novela *Eterna memoria* que guardan relación con el fenómeno de la guerra, la memoria traumática y la esquizofrenia del protagonista, Ernesto Obermaidan.

Desde nuestra lectura, los recuerdos pasados de Ernesto, relacionados especialmente con la figura de un padre que se revela como represor e intransigente, crean una memoria traumática que se manifiesta en la percepción alterada de la realidad que hemos identificado como síntomas esquizofrénicos en el texto. Así, los desdoblamientos de personalidad de Ernesto –que crean a su vez desdoblamientos de otros personajes–, la extrañeza de su ‘yo’, su creencia de ser objeto de una conspiración, la distorsión de la temporalidad y la desorientación espacial y las alucinaciones están presentes en la narración. Podemos sostener por tanto que la esquizofrenia constituye un instrumento que muestra la desintegración del individuo, la pérdida de su identidad, motivo que se intensifica con la narración de la atroz experiencia de la guerra.

Según esta idea, la enfermedad mental lleva al protagonista a la creación de un espacio en que satisfaga las necesidades impuestas por su padre. Hemos observado que esta guerra le ‘extravía’ la identidad al protagonista –como hacen los tres soldados y la comisión central–. Como un elemento distópico, el motivo de la guerra constituye un alegato en contra de los horrores y deshumanización de todas las guerras, y de las víctimas de las mismas, como indica el autor en el paratexto que abre la obra.

Bibliografía

- Alzugarat, A. (2004): "Los testimonios de la cárcel". *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Alfo Marchesi et. al. (comp.) Montevideo: Trilce.
- Bergeson, C. (2003): "Time and Self in Two Ramón Hernández Novels: *Eterna Memoria* and *Golgothá*". *Ojancano*, pp. 59-76.
- Cohn, D. (1978): *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press.
- Dove, P. (2005): "Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur". *Escrituras, imágenes y escenarios: ante la represión* en Jelin: E. y Longoni, Ana (comps.) Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 131-148.
- Genette, G. (1980): *Narrative Discourse. An essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Gottlieb, Erika. *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal, PQ, CAN: McGill-Queen's University Press, 2001. p 27. Acceso desde: http://site.ebrary.com.ezproxy.ub.gu.se/lib/gubselibrary/Doc?id=10132_758&ppg=37.
- Hernández, R. 1982² (1975): *Eterna memoria*. Barcelona: Argos Vergara.
- Jelin, E. (2001): "Trauma, testimonio y verdad" en *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jones, M. (1976): *Review of Eterna memoria*. *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, Volumen 4, No. 2.
- Laing, R. D. (1960): *The Divided Self*. London and Watford: Tavistock.
- Lazzara, Michael J. (2006): "Introduction". Chile in Transition. *The Poetics and Politics of Memory*. Gainesville: University Press of Florida, pp. 11-23.
- Méndez García, C. (2003): *Retórica de la esquizofrenia en los epígonos del Modernismo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Platas Tasende, A. M. (2000): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- Ortuño, F. (2008): *Esquizofrenia*. Pamplona: Eunsa.
- Reati, F. (1997): "De falsas culpas y confesiones: avatares de la memoria en los testimonios carcelarios de la guerra sucia", en Bergero, Adriana J. y F. Reati (comps.) *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 209-230.
- Ruiz Avilés, M. (2000): *La narrativa de Ramón Hernández*. Madrid: Pliegos.
- Vallejo-Nágera, J. A. (1969): *Introducción a la psiquiatría*. Barcelona: Edito-

rial Científico-Médica.

Valles Calatrava, J. R. (2008): *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

Van der Kolk, Bessel & Van der Hart, Onno (1995): "The Intrusive Past". En Caruth, Cathy (ed.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, pp. 158-180.

En la red

http://www.visionmasonica.org/el_aguila_bicefala_.htm