

# La recepción suspicaz de *Memorias de una dama* de Santiago Roncagliolo: de novela a no-ficción

*Juan Camilo Galeano Sánchez*

Miami University

**Resumen:** Se explora la novela *Memorias de una dama* de Santiago Roncagliolo para concluir sobre las posibles razones por las cuales acabó siendo leída como no-ficción. Se usan tres perspectivas analíticas: la primera, la situación de *autoficción* del propio texto; la segunda, la relación intertextual hacia otras novelas del autor y la tercera, la recepción de la novela, confirmando la “realidad” que la ficción trata de cubrir. Se concluye que la lectura contextual de la obra, cruzada con la información ostensible dejada en ella, impide que esta sea asumida como ficción.

**Palabras clave:** ficción – metafiction – autoficción – recepción - novela

**L**o dice Foucault: el nombre de un autor autentifica, homogeniza, afilia, explica, caracteriza (60) los textos literarios. Tal apreciación, génesis de los estudios literarios posmodernos, se sustenta desde múltiples perspectivas: el nombre del autor predispone los horizontes de expectativas, siembra interés en los lectores y fundamenta un sinnúmero de juicios *a priori* sobre la unión del material nuevo con el preexistente. El nombre del autor, más cuando este ya goza de cierto reconocimiento en el medio, hace que tanto la crítica lega como la académica juzguen los textos aun antes de su lanzamiento. Y es justamente a partir del nombre del autor que los intérpretes pueden empezar, con más o menos trabajo, a cuestionar los límites entre lo ficticio y lo *real* dentro de lo desarrollado por un autor en un texto narrativo. El caso de la novela *Memorias de una dama* (2009) del escritor peruano Santiago Roncagliolo resulta paradigmático en este sentido. Es una obra que solo puede encontrarse en las bibliotecas y que, adicionalmente, tanto autor como editorial evitan comentar públicamente merced a la recepción en términos de *realidad* y auto-referencialidad que esta acabó teniendo.

Tal vez porque no se vendió suficientemente, tal vez porque fue publicada hace apenas nueve años, *Memorias de una dama* ha recibido más atención de la prensa sensacionalista que de la academia. Una búsqueda exhaustiva en bases de datos arroja poquísimos resultados satisfactorios, ninguno de ellos con consideraciones crítico-literarias sobre el texto; por el contrario, una búsqueda en Internet arroja miles de

resultados sobre los conflictos derivados de la publicación de *Memorias de una dama* tanto en la República Dominicana como en España y el resto de América Latina. Este artículo se propone hacer una consideración crítico-literaria que, sin dejar de lado el rigor disciplinar, articulará los conflictos derivados de la publicación de la novela en conexión con su recepción. Más allá de comprender parte de la obra de Santiago Roncagliolo, una de las figuras más prominentes de la narrativa latinoamericana contemporánea, este estudio busca concluir sobre la forma como la ficción literaria tiene efectos en la realidad. Efectos que, dicho sea de paso, pueden conllevar consecuencias comerciales<sup>1</sup> cuando ciertos hechos y personajes, presentados dentro de un texto novelístico, tienen un parecido más que manifiesto con situaciones y personas reconocibles en un contexto determinado.

Así las cosas, desde una perspectiva literaria, se busca demostrar que la novela *Memorias de una dama* termina afrontando el destino de un texto de no-ficción en la medida en que deja múltiples espacios para ser leída dentro del contexto de la historia reciente de la República Dominicana. Esto en razón de que el escritor abusa de la autorreferencia y patentiza las conexiones existentes entre la ficción creada y la realidad textualizada, en especial en lo que se refiere a las vidas de aquellas personas que terminan siendo personajes. Para alcanzar este propósito, se echa mano de tres estrategias analíticas: contraste con textos teórico-literarios que abordan las relaciones entre realidad y ficción en la escritura en primera persona, lectura detallada (*close reading*) de la novela y rastreo de fuentes extraliterarias, específicamente diarios y revistas culturales. La primera estrategia tiene como objetivo demostrar que el autor se acerca deliberadamente al terreno de la *autoficción*, razón por la cual su presencia dentro de la obra se constituye en un aspecto inseparable de la misma, al punto de hacer que el lector rechace los límites que existen entre la persona del autor de la novela—Roncagliolo— y la figura del autor dentro de la novela—el Biógrafo—. La segunda se propone echar luz sobre aquellos aspectos del texto que remiten a la biografía de Roncagliolo y a otros textos de su autoría, revelando que existen relaciones intertextuales tanto literarias—de novela a novela— como extraliterarias—de novela a dedicatoria del libro, incluso a la solapa del mismo— que inciden en la recepción que se hace de la obra. La tercera demostrará que, a pesar de que tanto editorial como autor hubieran enfatizado en el hecho de que se trata de un trabajo de ficción, poco pudieron hacer frente a un público lector que se encargó de llenar los espacios en blanco del texto con nombres de personas reconocidas en su contexto social; situación esta que acabó por sellar el destino editorial de *Memorias de una dama*. Se concluye afirmando que la articulación texto-contexto, acrisolada en las referencias ostensibles que hace la novela, es el factor determinante para que la novela acabe siendo leída en términos de *realidad*.

---

<sup>1</sup> Información que puede constatar en la página web de Editorial Alfaguara donde *Memorias de una dama* no figura en el catálogo del Roncagliolo, uno de sus autores más destacados. Resulta sintomático el hecho de que su existencia no sea siquiera reconocida por la editorial que, alguna vez, lo hizo circular.

*Memorias de una dama* narra el proceso de escritura de dos textos literarios, una novela y una autobiografía, mientras revela cómo se van escribiendo las “memorias de una dama”. Diana Minetti, una rica heredera dominicana cuya fortuna familiar le ha sido birlada por sus propios hijos, decide escribir sus memorias y contrata para ello a un peruano, máster en guiones de cine, que vive en España como indocumentado. Tras las primeras conversaciones con Diana, el redactor asume el proyecto como la producción de un texto insulso donde solo hay cotillones y cotilleos de familias ricas. Sin embargo, cuando Leónidas Trujillo, Benito Mussolini, Fulgencio Batista, Lucky Luciano y la naciente CIA aparecen en la vida de la Minetti, el escritor empieza a considerar la obra como un golpe de suerte para escalar en su carrera literaria. Paralelamente, el escritor va contando su vida en España, sus esfuerzos para lograr que se le publique una novela, las formas bochornosas como se codea con el *jet-set* literario y los enredos por los que tiene que pasar para no perder la oportunidad de seguir escribiendo las memorias de Diana. Las entrevistas con el peruano pondrán sobre aviso a los Minetti, quienes negociararán con él antes de que nazca el manuscrito, Diana morirá poco después y los hijos aparecerán, tras largos años de ausencia, para reclamar la parte de la herencia que aún no tienen en su haber.

A simple vista, el texto podría no pasar de ser una revisita a la historia del Caribe en el siglo XX en general o de la dictadura trujillista en particular. Sin embargo, la particularidad más importante de la novela para el estudio que aquí se plantea es que, dentro del texto, hay por los menos dos Santiago Roncagliolo y se intuye la presencia de un tercero. En primer lugar está el firmante, el autor real (en adelante Roncagliolo), quien proclama, desde el principio de la obra, que lo que presenta al público es producto de la ficción (2009 9). A continuación, se encuentra Santiago Roncagliolo, el personaje (en adelante Santiago), un joven y exitoso escritor paraguayo con poses de divo. Por último, está el escritor peruano contratado por Diana Minetti, cuyo nombre no se revela en ningún momento de la obra (en adelante el Biógrafo<sup>2</sup>). Esta triple identidad permite, de entrada, considerar la problemática realidad-ficción a la que se hizo referencia antes: sí, el texto es una novela, pero el nombre de quien firma se encuentra dentro de la trama, vehiculado por un personaje que—al menos superficialmente— tiene unas características muy similares a las que tendría en la realidad. En similar sentido, la nacionalidad peruana del Biógrafo pasa de ser un detalle intrascendente a un verdadero cuestionamiento al texto en cuanto el público dominicano, como se verá más adelante, se da cuenta de que este acusa más similitudes con Roncagliolo de lo que se acostumbra en la ficción novelesca. A esto se suma el que la prensa dominicana empieza a declarar que en la obra hay un duro agravio a una familia cuyo apellido, de hecho, figura entre los de la más rancia aristocracia del país. Agravio que, según las fuentes con las que se dialogará más adelante, sería la causa más plausible de que la novela en cuestión fuera sacada de circulación por quien tenía la responsabilidad de promoverla y de que su autor

---

<sup>2</sup> Por comodidad, y para resaltar su calidad de personaje, uso la mayúscula para referirme a él.

se abstenga de hablar públicamente sobre ella, circunstancias ambas con pocos precedentes en el contexto latinoamericano.

*Memorias de una dama* es la cuarta novela de Roncagliolo y en línea con su antecesora inmediata, la premiada *Abril rojo*, pretende ficcionalizar hechos que no interesan a la Historia, bien porque ha habido intereses públicos o privados detrás de su silenciamiento, bien por referirse a situaciones cuyo impacto en el ámbito social solo se da en términos de novedad pasajera. Es peculiar de esta novela, sin embargo, que el relato de esos hechos se encuentra en permanente sospecha por su uso de cierta dinámica narrativa: tanto el Biógrafo como Diana Minetti narran su peripecia en primera persona; él habla de su vida como indocumentado tratando de convertirse en escritor en España y la vida de ella llega a los ojos del lector a partir de las transcripciones de las entrevistas que él le hace. Sin embargo, es en la información que el Biógrafo no obtiene de Diana sino de otras personas, y que él de todas maneras incluye dentro de la obra que va construyendo, donde se revela la historia que puede generar ruido en la realidad fuera del texto. En este sentido, es Roncagliolo —y no sus personajes— quien expone unos hechos que pueden generar conflictos más allá de lo literario y quien genera dudas sobre el carácter ficcional de su propia novela.

El presente texto se compone de cinco partes: esta introducción, tres secciones de análisis que desarrollan los objetivos de las estrategias anteriormente enunciadas y una sección final de conclusiones.

### Los límites desdibujados entre la realidad y la ficción

La cuestión más desafiante al hacer un análisis de *Memorias de una dama* consiste en establecer un punto de partida acorde con la propuesta literaria del autor: su pretensión de que su trabajo se lea en clave de novela. El primer fragmento de texto con el que el lector se encuentra se titula, literalmente, *Advertencia* y reza: “Ésta es una obra de ficción. Los nombres, lugares y hechos verdaderos aparecen en función de su carácter simbólico. Pero no se afirma que estos eventos hayan ocurrido en la realidad. Las novelas —como ésta— no cuentan historias que han ocurrido. Sólo historias que podrían haberlo hecho” (9). A pesar de su aparente intención, desde las primeras páginas el autor está abandonando el propósito netamente ficcional y ubicando su relato en un contexto preciso, descrito con el rigor de la narrativa histórica y planteado como la génesis de una vida en la que figurarán varios personajes notables del siglo XX. Hasta este punto se podría afirmar que Roncagliolo está apenas haciendo guiños a la no-ficción, mas la apuesta vuelve a subir si se tiene en cuenta que el protagonista sin nombre (el Biógrafo) de la novela es un escritor peruano que está escribiendo una novela en España, dos rasgos claramente autobiográficos en la medida en que pueden constatarse en cualquier reseña que se consulte sobre la vida de Roncagliolo.

En gracia de discusión, podría admitirse que la autobiografía es un texto de no-ficción y que no existe una norma que determine cómo debe hablar el autor sobre sí

mismo. No obstante, siguiendo a Lejeune, *Memorias de una dama* carece de los elementos formales de una autobiografía: no se enfoca en la vida individual del autor, no habla de su personalidad y no hay identidad entre quien escribe y quien narra (4). Todo lo anterior puede deducirse por el más obvio de los detalles: Roncagliolo no hace, ni implícita ni explícitamente, un pacto con el lector para declararle que aparecerá en alguna parte de la obra. De hecho, la *Advertencia* a la que se hizo mención deshace ese pacto que tan caro resulta a la escritura autobiográfica en la teoría de Lejeune: el nombre Santiago Roncagliolo —porque también se encuentra dentro de “los nombres” a los que el epígrafe se refiere en la medida en que este se encuentra dentro de la novela— aparece en función de su carácter simbólico y no porque el autor pretenda que este sea asociado con los hechos que en el texto se narran.

De este modo, la novela arranca transgrediendo los códigos autorales que rigen el género por antonomasia de la escritura en primera persona. Mas la transgresión a los códigos de la escritura de ficción se hace manifiesta, asimismo, en la medida en que la novela revela la presencia del propio autor más allá de la simple labor de comunicador de la historia, narrando situaciones de la vida personal del mismo y de su obra que pueden constatarse objetivamente. El que Roncagliolo esté ubicado en un segundo plano no hace su presencia ‘más ficcional’, tampoco niega su condición de figura pública y de autor de otras tres novelas que anteceden a la que aquí se analiza.

Está claro que no se va a encontrar una ‘explicación’ a la novela por el solo hecho de contrastarla con la biografía de Roncagliolo, mas no puede perderse de vista la oposición que hace Barthes entre *autor* y *escritor* en el sentido de que “The author is supposed to nourish the book... is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child... the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate” (145). Cuando parte de la vida de quien escribe se convierte en materia prima para lograr propósitos narrativos de corte ficcional, se está renunciando a la condición de *escritor*, de narrador de ficción, y se está abriendo la puerta a que se intente rastrear esa relación de paternidad que existe entre el *autor* y su texto. No se trata, se reitera, de que la biografía explique la novela, pero esta sin duda entrará en el horizonte de lectura de quien se haya acercado a los textos anteriores del mismo autor.

Teniendo esto en cuenta, es posible plantear que se está frente a un texto metaficcional en la medida en que Roncagliolo espera que el lector no piense que — como autor—, está hablando de sí mismo y se comprometa a recibir el texto como una obra que, si bien tiene ciertas similitudes con la realidad, es producto de la ficción. Siguiendo a Waugh:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings

not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

Así, el lector de *Memorias de una dama* se verá compelido a mantener un razonable margen de duda sobre las situaciones relatadas en el texto y, como contrapartida, Roncagliolo podrá tomarse la libertad de recrear aquellas situaciones reales que no se ajusten a sus expectativas literarias o que, simplemente, resulten disonantes en el contexto general de la obra.

La reflexión elemental sobre la diferencia entre ficción y realidad sobre la que además se estructura la propia trama de la novela y, como se verá más adelante, los primeros asomos de la recepción de la misma, se encuentra en la personalidad del Biógrafo: un mentiroso consumado en su vida personal y, paradójicamente, un escrupuloso cronista cuando se trata de consignar hechos basados en la realidad—especialmente aquellos sobre los que Diana se resiste a ahondar y le corresponde averiguar por su cuenta—. Ambas características se evidencian en la ilustración que le hace el Biógrafo a Diana sobre su ética de trabajo: “Traté de explicarle que en una historia, por muy real que sea, hay que poner detalles inexactos que son irrelevantes a fin de cuentas, pero sirven para dar más emoción y humanidad a los personajes” y unas líneas más adelante agrega: “Para contar bien una verdad hay que decorarla entera con pequeñas mentiras” (51). Valga recordar que el Biógrafo ha sido contratado por Diana para redactar sus memorias, mientras se encuentra en proceso de escribir una novela ‘sobre el Amazonas’ que ha prometido a Txema Kessler, su editor. Así, la novela abarca la creación de dos textos: el que narra Diana Minetti en primera persona a la grabadora del Biógrafo y que este consigna por escrito, y la historia del Biógrafo, contada en primera persona y por él mismo, sobre sus trabajos como escritor. La metaficcionalidad del texto salta a la vista: Roncagliolo examina, literariamente, la manera como se construyen las narrativas de ficción a la par que cuestiona la condición del texto como artefacto para comunicar situaciones que ocurren dentro y fuera de él.

No sobra agregar que tanto Diana como el Biógrafo son creaciones del mismo Biógrafo porque, aun en aquellos pasajes en los que Diana habla en primera persona, es éste quien ejerce como mediador para comunicar su historia. En la siguiente sección se hará un mejor acercamiento a la biografía de Roncagliolo; baste por ahora anticipar que él mismo fue biógrafo de una millonaria y que tal situación se encuentra documentada en una declaración suya. En este sentido, la intersección entre su historia personal y el texto que está ofreciendo a sus lectores, lejos de darle ese carácter simbólico que él mismo le quiere adjudicar en *Advertencia*, lo está haciendo autor-personaje; siguiendo a Hutcheon: “metafiction coincides with recent historiographic theory about the nature of history writing as narrativization (rather than representation) of the past” (8). Es posible reconocer la textualización del pasado del autor en la medida en que se entronca con el discurso narrativo: el conocimiento público de ciertos hechos de la vida de Roncagliolo

termina convirtiéndose en elemento interpretativo para establecer relaciones significativas entre éste, como persona, y su personaje principal.

Teniendo claro que se puede ubicar *Memorias de una dama* dentro del terreno amplio de la metaficción, es posible preguntarse sobre la ubicación de la misma dentro de las subcategorías que más comúnmente se asocian al género: la *novela introvertida*, la *novela reflexiva* y la *novela autoconsciente*.

Un primer acercamiento podría hacerse, siguiendo a Fletcher y Bradbury, al concepto de *novela introvertida*: aquella que se piensa a sí misma de principio a fin, haciendo hincapié en las vidas de sus personajes. En palabras de Sánchez Fortún, “[Siguiendo a Gil González] el argumento deja de ser el eje del texto, cediendo el protagonismo al acto mismo de fabular. La novela, como reflejo en un espejo, se convierte en el contenido de la propia novela”, a lo que añade: “dentro de la obra alguien escribe una novela que, a la postre, termina siendo la que el lector ‘real’ tiene en sus manos” (25). Esta intención se explicita al final del texto, cuando el Biógrafo dice: “Tampoco escribí nunca ese libro. Este libro es la historia de cómo este libro nunca se escribió” (327). El intento, sin embargo, no es demasiado afortunado porque no hay metalepsis, los relatos del Biógrafo y de Diana se encuentran en su propio cauce, sin cruzarse: él nunca la interrumpe a ella y ella, siendo una creación de él, nunca lo trae a cuento en su relato. El único momento en el que Diana parece tener una voz propia es en su carta de despedida que puede interpretarse también como una paráfrasis del texto que el Biógrafo recibió.

Por otra parte, el proyecto metaficcional de Roncagliolo claramente exhibe el deseo de revelar la poética del autor a través de las consideraciones que hace el Biógrafo con respecto a las inexactitudes que deben adornar “la verdad” en aras de hacer la narrativa más atractiva para los lectores. Por lo consiguiente, se podría indagar sobre la condición de la obra como una *novela reflexiva*, teniendo en cuenta lo que al efecto propone Breuer (123) en sintonía con lo que plantea Ardila -quien, a su vez, sigue a Boyd-: “Las novelas de este tipo tratan de revisar el acto de escribir en sí mismo, alejarse del proyecto de representación de un mundo imaginario y volverse para examinar sus propios mecanismos” (37). *Memorias de una dama*, no obstante, trasciende la simple reflexión sobre el proceso de creación literaria, lo que se evidencia en los malabares que tiene que hacer el Biógrafo para equilibrar el libro que él va entreviendo con el que desea Diana, “Contar una historia es llenar los vacíos en blanco entre dos o más hechos. Yo decidí llenarlos de manera que a Diana no le diese un infarto” (199). Dicho de otro modo: si *Memorias de una dama* fuera una *novela reflexiva*, el Biógrafo reflexionaría sobre el hecho de escribir la autobiografía de Diana, de proyectar su voz de “pobre niña rica”, de explorar su identidad para hacer la narración más creíble. En cambio, el Biógrafo está pensando en qué hacer para que la autobiografía sea editorialmente atractiva y comercialmente redituable, lo que tiene más que ver con la recepción esperada que con los mecanismos narrativos de la novela.

Asimismo, cabría evaluar si la propuesta de Roncagliolo se encuentra dentro de la denominada *novela autoconsciente*, según lo estipula Alter: “A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality” (X). Esta categoría debería desecharse de entrada porque el narrador sabe hacia dónde va dirigido su discurso; no existen ambigüedades o contradicciones que obliguen al lector a pedirle al autor que se explique o que (re)contextualice su historia. En este sentido, el excesivo paralelismo entre las vidas del Biógrafo y Roncagliolo terminaría por romper el velo de lo ficcional moviendo al lector al terreno de lo *real*: el autor establece tantos marcos factuales para la pretendida ficción que desdibuja sus contornos, haciendo que ésta se integre a la realidad sin mayores tropiezos. No hay ejemplo más dicente al efecto que, como se verá en la sección siguiente, el editor de Santiago le asegure al Biógrafo que la próxima novela del paraguayo será un *best seller* y a continuación le resume la trama de *Abril rojo*.

Teniendo en cuenta que *Memorias de una dama* no puede ser aceptada en su integridad como una *novela introvertida, reflexiva* o *autoconsciente*, cabe aquí la posibilidad de entrar a analizarla desde el terreno de la *autoficción* entendiendo que el texto se mueve entre los límites de la realidad, representada por aquellas piezas de información personal constatable que Roncagliolo agrega al texto, y la ficción, entendida como aquellas partes del texto sobre las que no se puede afirmar con certeza que tengan asidero en actuaciones constatadas del autor.

Este concepto, utilizado por primera vez por Serge Doubrovsky en 1977, apenas ha venido a considerarse dentro de los estudios literarios de manera formal en la primera década del presente siglo. Afirma Alberca: “Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje, del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho directamente aprensible en el enunciado” (222). A esto puede agregarse lo que afirma Di Gerónimo sobre las novelas de Borges y Cortázar: “Este concepto las identifica en la ‘engañosa’ primera persona que se presenta explícitamente con su nombre para saturarlas (caso Borges); o implícitamente en la incorporación de datos autobiográficos, comprobables extratextualmente que incluye ambientes y autores reconocibles en el entorno cultural argentino de la época” (94). En otras palabras, lo que hace a un texto específicamente *autoficcional* es lo ostensible de ciertos hechos que hacen parte de la vida del autor del texto y que son integrados al texto de ficción como si hicieran parte de esta. Como es lógico, tras ser integrados al texto, tales hechos pierden—al menos parcialmente—su estatus de *realidad*.

En el caso de Roncagliolo, esos hechos ostensibles son las sinopsis de sus propios libros, las referencias a su precaria situación migratoria en España y las menciones de los oficios que desempeñó en el Perú antes de dedicarse a la escritura. No obstante, se puede ir más allá, siguiendo a Gasparini: “D’un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture”, es



decir, la *autoficción* presupone que el lector acepte que en el texto va a encontrar, paralelamente, información sobre el autor que puede constatar ontológicamente, e información ficcional que solo le servirá para mantenerse en sintonía con la trama. En la novela en estudio esto se manifiesta, palmariamente, en la vida del Biógrafo en España: un peruano viviendo al borde de la deportación que, sin embargo, tiene un amigo español, una novia argentina y una amante mexicana. Lo único de todo esto que se cruza con la vida personal de Roncagliolo es, como él mismo admite, su situación legal, lo demás se queda en el terreno de la invención.

Lo importante es que el foco de atención no deja de ser el autor, como sostiene Delaume: “Le pays de l’Autofiction impose un pacte particulier : le Je est auteur, narrateur et protagoniste. C’est la règle de base, la contrainte imposée”. En el caso de *Memorias de una dama*, el *yo* de Roncagliolo se encuentra, como se ha verificado en este acápite, en el Biógrafo. Diana Minetti, por otra parte, corresponde al lado ‘ficcional’ de la novela y allí se halla entronizada como personaje principal. Esto no obsta, sin embargo, para que la peripecia se encuentre, de principio a fin, en cabeza del Biógrafo pues es él quien le da voz a la misma Diana. El resultado no es otro que el *yo* de Roncagliolo monopolizando la novela. Y si se tiene en cuenta que varias de las peripecias del Biógrafo se encuentran documentadas en declaraciones públicas de Roncagliolo como sucesos reales de su propia vida, queda poco margen de duda sobre la base de realidad sobre la que se asienta la historia del Biógrafo. Los contornos autoficcionales pueden ser parte de la estrategia narrativa de Roncagliolo para desvincular su nombre de la historia que está contando aunque, como se ha anticipado, la estrategia termina no resultando demasiado afortunada en términos de recepción de la obra.

### Un autor, dos escritores

Se ha dicho antes que en *Memorias de una dama* coexisten dos Santiago Roncagliolo, el autor y el personaje que lleva el mismo nombre, y en la sección anterior se ha demostrado que el Biógrafo es una extensión ficcionalizada del propio Roncagliolo. Esta sección persigue hacer una lectura detallada de la obra previa del autor, amén de la información biográfica que se puede encontrar dentro y fuera de la misma, para revelar los vínculos existentes entre Roncagliolo, Santiago y el Biógrafo.

Los lazos entre el Biógrafo y Roncagliolo son fuertes en tanto se dan en dos direcciones: por un lado, Roncagliolo escribe la vida del Biógrafo, representando en realidad la suya propia; por otro, el Biógrafo relata, en primera persona, el proceso creativo de una obra sumamente parecida a una que publicó Roncagliolo en la vida real. La conexión más notable entre ellos de todo el texto es la siguiente: “El joven y audaz editor Txema Kessler... estaba preparando una serie de novelas de viaje sobre ríos... yo le propuse de inmediato una novela sobre el Amazonas” (52). *El príncipe de los caimanes* (2002), la primera novela publicada por Roncagliolo, relata las historias paralelas de un

colono del Amazonas en la época de la fiebre del caucho, y de su bisnieto, un habitante del Amazonas peruano que huye de su casa en la época de la fiebre migratoria hacia Miami. Esta relación de complementariedad entre *Memorias de una dama* y *El príncipe de los caimanes* se refrenda en la solapa de la primera edición a esta última donde se pueden leer las siguientes palabras de Roncagliolo:

El año 2001, estaba muriéndome de hambre en España y sin situación legal clara, pretendiendo ser un escritor, cuando me ofrecieron escribir una novela de viaje. Yo era un desconocido y necesitaba publicar con urgencia, así que propuse el Amazonas. La editorial aceptó, pero no era tan fácil. No tenía dinero para irme ni papeles para regresar a España.

Es evidente que con su narración en primera persona el Biógrafo inserta a Roncagliolo dentro del texto y a la par tematiza el proceso creativo de su texto literario, abriendo la indiscutible posibilidad de analizar *Memorias de una dama* desde el terreno de la *autoficción*. Mas no es esa la única relación: Roncagliolo, igual que el Biógrafo, también vivió la vida del inmigrante irregular en España, como declaró en entrevista con Iván Humanes para el portal *literaturas.com*:

[En] España uno se encuentra con una situación que supongo que es muy buena para escribir, porque cuando estás tramitando tus papeles no puedes trabajar porque no tienes papeles, y si no trabajas no tienes dinero, y por lo tanto tampoco puedes salir, entonces no puedes hacer nada. Estás las 24 horas del día encerrado sin dinero en una casa y escribes para no volverte loco...

Allí, sin embargo, no terminan las referencias biográficas de Roncagliolo. En otra parte de la novela, por ejemplo, el Biógrafo afirma que “había sido un empleado público durante un gobierno más o menos dictatorial en Perú, y lo único que recuerdo es que las manifestaciones contra el presidente siempre obstruían el camino a los buenos restaurantes del centro de Lima” (14). Información sobre el trabajo de Roncagliolo como funcionario gubernamental puede verificarse en cualquiera de sus reseñas biográficas. Sin embargo, la sentencia sobre los restaurantes arroja más luz sobre el paralelismo entre este y el Biógrafo: ambos pertenecen a familias pequeñoburguesas, cuestión que puede evidenciarse con el simple rastreo de los orígenes familiares del escritor<sup>3</sup>. El Biógrafo trata de matizar esta imagen en *Memorias de una dama*: “Yo no era un escritor latinoamericano. Yo era un ‘sudaca’ y me permitiría agregar ‘de mierda’” (12), lo que no obsta para que, en el decurso del texto, haga menciones soslayadas a su

---

<sup>3</sup> Sin ir muy lejos, su padre, Rafael Roncagliolo, fue embajador de Perú en España entre julio de 2011 y mayo de 2015, durante el mandato del presidente Ollanta Humala.

propio abolengo, hablando de tú a tú con ilustres personajes peruanos de la vida real entre los que pueden contarse Javier Pérez de Cuéllar e incluso Mario Vargas Llosa.

La vinculación entre Roncagliolo y Santiago es tal vez menos evidente, y se traza a partir de los mayores éxitos editoriales de Santiago—o al menos aquellos que le han significado mayor reconocimiento, tanto profesional como económico, en el contexto de la novela— que reflejan los del autor. La presentación se da en estos términos: “un joven novelista paraguayo llamado Santiago Roncagliolo. El anterior trabajo de Roncagliolo era una novela intimista, una de esas frivolidades intrascendentes no demasiado largas para que hasta los analfabetos las puedan leer” (139). La novela a la que se está haciendo referencia puede ser *Pudor* (2005), la obra que dio a conocer a Roncagliolo fuera de Perú y que relata, sin mayores ambiciones literarias y en menos de doscientas páginas, las intimidades de una familia a punto de desmoronarse. La siguiente remisión a la obra de Santiago, que coincide con la de Roncagliolo, se da en las postrimerías de *Memorias de una dama*. Dice Txema, quien también es el editor de Santiago: “Santiago ya tiene lista su próxima novela... Un *thriller* político con asesino en serie que sin duda será un éx...” (311). La referencia intertextual hacia *Abril rojo* no puede ser más diáfana: la novela ganadora del Premio Alfaguara 2006 relata la investigación llevada a cabo por el fiscal Félix Chacaltana Saldívar quien, siguiendo la pista de un posible rebrote de violencia senderista en Ayacucho, termina por descubrir, como responsable, a un miembro de las fuerzas militares peruanas que está armando un muñeco con las extremidades cercenadas a sus víctimas.

La conclusión es clara: la obra, a pesar de ser presentada como una novela que nada tiene que ver con la realidad factual de Roncagliolo, *Memorias de una dama* se convierte en un texto en el que los recorridos de ida y vuelta entre la ficción y la vivencia se confunden constantemente, merced a un entramado de vínculos entre el autor y sus personajes. Tal circunstancia se enfatiza en la remisión que hace el texto a varias novelas (*El príncipe de los caimanes*, *Pudor*, *Abril rojo*) que guardan indiscutibles similitudes con las que hacen parte de la producción literaria de Roncagliolo, lo que lleva al intérprete a reafirmar la conclusión a la que se llegó en el apartado anterior: la obra aquí analizada es *autoficcional*.

Cabe cuestionar el rol del personaje de Diana Minetti en un texto que ficcionaliza a su propio autor y que, de la misma manera que revela huellas de la vida de Roncagliolo en Santiago y en el Biógrafo, podría hacerlo con otra persona real representada por la heroína. Preliminarmente podría decirse que la Minetti puede seguir siendo considerada como un personaje ficticio porque su “realidad” no puede ser verificada en esta parte del análisis. Sin embargo, fue precisamente este personaje el que selló el destino editorial de la novela como se verá a continuación.

### La familia Minetti y la familia Barletta

Siendo *Memorias de una dama* un texto presentado al público como ficción, se pensaría que no hace falta, en principio, analizar las vidas de sus personajes más allá de las páginas del mismo. Sin embargo, merced a la controversia generada en torno a la posibilidad de que Roncagliolo acabase, presuntamente, usando la historia íntima de una familia insigne en su novela, es importante llamar la atención sobre la historia comercial del libro. Como puede anticiparse, las fuentes que informan esta parte del análisis se encuentran por fuera de la crítica literaria y, de alguna manera, enfatizan en el hecho de que la novela acabó trascendiendo los límites de la ficción y siendo leída en clave de realidad.

La novela fue lanzada por Alfaguara a principios del año 2009, primero en España, luego en América Latina. Su circulación en la República Dominicana, afirma Gerardo Reyes en *El Nuevo Herald* el 24 de enero de 2010, fue vetada desde el lanzamiento mismo. En el resto de América Latina y España, como lo afirma Lina Vargas en la versión en línea de *Revista Arcadia*, su distribución se paró sin mayor explicación poco tiempo después. El artículo de Reyes, titulado “Bloquean libro en República Dominicana y Miami” y precursor de lo que durante ese año se denominaría “el *affaire* Roncagliolo”, afirma que las habladurías en la isla no se hicieron esperar pues la familia de Diana, los Minetti, parecía calcada de la familia de Nelía Filomena, los Barletta. Ambos clanes dominicanos de sangre italiana, descendientes de un próspero comerciante de automóviles y una señorita de alta sociedad, obligados a exiliarse en Cuba cuando Trujillo quiso expropiar al patriarca de su negocio de tabaco y a hacerlo nuevamente en Argentina cuando Batista abandonó a Cuba a su suerte. Eso sin mencionar que el padre fue cónsul de Mussolini, colaborador de la CIA y frecuentado de Amleto Battisti y Lucky Luciano<sup>4</sup> cuando en los Estados Unidos empezó a florecer el negocio de la droga. Con todo, la mayor de las similitudes y en la que coinciden Vargas y Reyes, es que tanto la última generación de los Minetti como la de los Barletta, los hijos de Diana y Nelía para el caso, tenían una relación hostil nacida en una disputa sucesoria con la madre.

No hay consenso sobre la verdadera causa por la que se sacó el libro de circulación: tanto Vargas como Andrés Gómez, en el portal de *La tercera de Chile*, citan a Alfaguara esgrimiendo fracaso comercial, postura reforzada por Juan González — director de contenidos del Grupo Santillana— en declaraciones a EFE publicadas por el diario *El Nacional*, de la República Dominicana, el 26 de enero de 2010. No obstante, la razón que podría tener más peso es que *Memorias de una dama*, al parecer, no fue el primer encuentro entre Roncagliolo y los Barletta: ya por la época de la muerte de Nelía Filomena, anterior a la publicación de la novela que aquí se comenta, el manuscrito del

---

<sup>4</sup> Luciano fue miembro fundador de una de las primeras mafias en los Estados Unidos; Battisti era su intermediario desde Cuba en el negocio de tráfico de heroína.

texto *Lobos en el paraíso: memorias de Nelía Barletta de Cates* había unido, supuestamente, a la familia y al escritor bajo el lucrativo vínculo de un acuerdo de confidencialidad. Tal información es reproducida por Reyes, Vargas y Gómez amén de Enrique Planas de *El Comercio* del Perú y el *Diario Libre* de la República Dominicana, en sendos artículos de sus ediciones en red. Valga agregar que la existencia de este texto, a ocho años de la polémica desatada por Reyes, se encuentra todavía en el terreno de la especulación.

Las coincidencias entre Diana y Nelía no paran ahí. El obituario de Nelía Barletta, publicado por el *New York Times* el 27 de agosto de 2002 y reproducido en su versión en línea, informa que esta murió en su casa de París “After a long and valiant fight against cancer”. De igual modo, puede encontrarse en línea la *Fondation Nelía et Amadeo Barletta*, dedicada a la investigación del cáncer y, conforme se explora el contenido de la página, encontrar que esta fue fundada por Nelía Barletta de Cates y es dirigida por el médico Esteban Cvitkovic. La figuración de todos estos datos en el texto se da de una manera casi transparente. Diana muere de cáncer justo cuando el Biógrafo está terminando de redactar sus memorias (las de ella, escritas por él). Para ese momento, el contacto entre los dos se ve mediado por el médico de ella, Mankievitz<sup>5</sup>, quien termina adoptando el rol de plenipotenciario de los últimos deseos de su paciente, sin que llegue a revelarse si es leal a ellos. El texto, sin embargo, deja bien claro que el médico quiere crédito para él y para su fundación—‘coincidentalmente’ dedicada a la investigación del cáncer— en el libro que resulte de las entrevistas que el Biógrafo, como redactor de las memorias, hace a Diana. Más adelante se revelará que el médico también quiere participar de las regalías que resulten de las ventas del libro. En las conversaciones con Mankievitz, cuando Diana aún se encuentra viva, el Biógrafo percibe por parte del médico un excesivo deseo de protagonismo; pero cuando ella muere y Mankievitz se convierte en el recadero de Manuel, el hijo de Diana, el Biógrafo empieza a sentirse amenazado con cada exhibición del poder de los Minetti que el médico le refiere. En tales condiciones el Biógrafo remite su manuscrito a Manuel, diciendo: “Quizá... quizá escriba otro libro, ¿me entiende usted? Un libro en que probablemente el apellido de su familia no sea mencionado... O si lo es, lo será sólo por referencias documentales, libros, entrevistas. No hablaré de su vida privada. El gran grupo editorial y yo no creemos que sea necesario” (327). El hijo de Diana responde a la entrega del manuscrito con una propuesta: cien mil dólares por todo el material relativo a la obra y su silencio.

Como se ha mencionado anteriormente, el libro termina por no publicarse, pero el intérprete duda, dado que para este momento de la novela ya se han hecho todas las conexiones intertextuales literarias y extraliterarias. ¿A qué libro se está haciendo referencia, a *Lobos en el paraíso* o a *Memorias de una dama*? Es claro que en *Memorias de una dama* el apellido Barletta no aparece por ninguna parte, pero no se puede dejar de observar que, tratándose de una familia de patricios de un país tan pequeño como la

---

<sup>5</sup> Imposible omitir aquí el detalle de la similitud entre los apellidos de los médicos.

República Dominicana, el margen dejado para la ficción resulta sumamente tenue. A esto puede sumarse la estrategia narrativa de desplazar al Biógrafo por todo el Caribe recabando información en los mismos rumbos que años atrás recorrió esa familia, de entrevistarlos con personalidades a las que no se les cambia el nombre y de hospedarlos en una casa parisina. Tanta información ostensible, textualizada miméticamente en una novela publicada y distribuida por una de las editoriales de habla hispana más grandes del mundo, inutiliza la condición ficcional de la narrativa para convertirla en una especie de tabloide que relata las vidas privadas de personajes ampliamente conocidos.

Los conceptos de verdad y verosimilitud en *Memorias de una dama* merecen un estudio aparte, mas es claro que poco o nada puede hacer el autor, por más que se empeñe en afirmar la ficcionalidad de sus textos, cuando la opinión pública decide no creer en ella. En este sentido, la recepción de la obra tuvo la última palabra y pocos argumentos pudieron esgrimirse en contra de lectores bien informados sobre las personas públicas, en especial cuando estas pertenecen a la aristocracia de su país. Puede que los Barletta no sean los Minetti, pero, sin lugar a dudas, ellos son los que más se les parecen de todas las familias de clase alta de Santo Domingo. De hecho, a pesar de que no recurre a los nombres propios de los miembros de esa familia, el texto sí termina siendo sospechoso: Roncagliolo no se toma la molestia de eliminar aquellas terminales que pueden llevar al lector a poner carne y hueso donde solo debería haber tinta y papel. Dicho de otro modo, la obra no deja de hacer referencias a personas de la familia Barletta que, aun cuando no sean explícitas, se adivinan con facilidad detrás de la mampara novelesca. Independientemente de la causa por la cual el texto haya salido del mercado, en este caso particular, era difícil que la conclusión fuera otra.

## Conclusiones

*Memorias de una dama* se encuentra plagada de referencias intertextuales entre las obras de Roncagliolo, lo que hace que los lectores empiecen a dudar sobre la calidad estrictamente ficcional de la obra desde el principio de la misma. Mayor sesgo en la lectura crean, sin embargo, las referencias a la vida personal de Roncagliolo de las que echa mano el Biógrafo para contar su propia historia (la condición de inmigrante indocumentado en España, biógrafo de millonaria, orígenes familiares similares). No es de extrañar, en este sentido, que la novela se encuentre escrita en primera persona del singular, que narre los procesos creativos de dos novelas —el de la propia *Memorias de una dama* y el de la novela sobre el Amazonas que se asemeja a *El príncipe de los caimanes*— y que busque revelar la poética del autor. Tal proceder la circunscribe en el terreno de la metaficción, pero se precisa de un examen de categorías asociadas al estudio técnico de esta (*novela introvertida, reflexiva, autoconsciente*) para concluir que el proyecto, más que metaficcional, es autoficcional porque incluye información constatable de Roncagliolo, sistemáticamente perfilada por detalles que se encuentran en los límites entre la realidad y la ficción.

Tal vez por eso, porque el autor se insertó en el horizonte de lectura de su propio texto y se convirtió en autor-personaje, la novela terminó siendo leída como un texto de no-ficción. A esto, sin embargo, pueden añadirse causas concomitantes que llevaron a que, adicionalmente, esa no-ficción se extendiera más allá de la persona del autor y llegase a provocar reacciones por parte de terceros que, supuestamente, nada tenían que ver con el trabajo literario de Roncagliolo. Entre estas causas puede contarse, en primer lugar, el hecho incontrastable de que a las líneas más notables de la novela (la historia del Biógrafo, los conflictos familiares de Diana) no se les suprimieran adecuadamente aquellas terminales que podían incentivar suspicacias sobre las personas detrás de los personajes, lo que trajo como consecuencia que ambas terminaran siendo vistas desde la misma perspectiva de “realidad”. En segundo lugar, que como texto de ficción inspirado en hechos reales, *Memorias de una dama* cumple con el requisito esencial de cambiar los nombres de los protagonistas, pero no se percató de que esos protagonistas tienen una vida pública y pueden ser fácilmente adivinados más allá de los nombres de los personajes. Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que es este cambio en los nombres lo que hizo posible que “el *affaire* Roncagliolo” no llegara a convertirse en un lío jurídico; no obstante, ello tampoco impedía llegar a un acuerdo económico para sacar la novela de circulación lo que, según las fuentes consultadas, pudo haber ocurrido. Por último, y más importante aún, el hecho de que Roncagliolo lleve al texto situaciones personales sobre las que ha hecho declaraciones públicas o ha dejado consignadas en alguna parte de su obra, da a los lectores más perspicaces la posibilidad de atar cabos sueltos, empezando por su posible relación con los Barletta.

En términos literarios, en el caso específico de *Memorias de una dama* es claro que su afiliación con el género amplio de la ficción falla. De hecho, puede afirmarse que tiene más de *auto* que de *ficción*, aun cuando no pueda leerse dentro de los géneros clásicos de la escritura en primera persona. Paradójicamente, esto ocurre a despecho de las intenciones declaradas del autor y de la conveniencia comercial de su editorial. Es la recepción del texto, aquilatada en el conocimiento del contexto por parte del público lector más cercano a los hechos que la novela pretende ficcionalizar, la que marca este cambio intempestivo en el género de la obra. En este sentido, la *autoficción* se encuentra lejos de poder circunscribirse dentro de las taxonomías clásicas que se usan para ubicar los textos narrativos dentro de categorías específicas. Por el contrario, puede afirmarse que la esencia del subgénero anotado se encuentra en la ambigüedad—el doble contrato del que habla Gasparini— que, de alguna manera, mueve al lector entre hechos ostensibles y situaciones inventadas. Este es, posiblemente, el signo distintivo de la *autoficción*: la posibilidad que da al lector de decidir *cómo* creer lo que le dice la novela.

Puede admitirse que lo que mueve a la novela de Roncagliolo hacia la no-ficción es la forma como el contexto salta a la vista en el texto, mas esto no significa que otra novela, tal vez con una trama que incluya menos hitos y personajes históricos, no pueda mantenerse dentro del cauce de la ficción aun teniendo lectores calificados. Es posible que el paso del tiempo transforme a *Memorias de una dama* en el texto autofictivo que

Roncagliolo pretendió que fuera, por ahora solo puede considerarse un texto de no-ficción con un prontuario comercial poco satisfactorio.

Coda: la dedicatoria de *Memorias de una dama* reza “A N, que me regaló la mejor de sus historias” (7). El lector se pregunta, ¿es la N de Nelia?

#### OBRAS CITADAS

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Ardila, Clemencia. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Estudios de literatura colombiana*, 25, 2009, pp. 35-59.
- Arlet, Robert. *Partial magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Ed. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977.
- Breuer, Rolf. “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”. *La realidad inventada*, edited by Paul Watzlawich, Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 121-138.
- Delaume, Chloé. “La règle du Je”. *Livres publiés*, 8 abr. 2010, chloedelaume.net. Acceso 22 jun. 2018.
- Di Geronimo, Miriam. “Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar”. *Cuadernos del CILHA*, 7-8, 2006, pp. 91-114.
- Fletcher, John y Malcolm Bradbury. *Modernism*. Sussex: Harvester Press, 1978.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Littoral*, 9, 1983, pp. 51-82.
- Gasparini, Philippe. “De quoi l'autofiction est-elle le nom?” *Articles sur le genre*, 2 en. 2010, Autofiction.org. Acceso 22 jun. 2018.
- Gómez, Andrés. “La historia detrás del libro de Roncagliolo que no se distribuye”. *La Tervera*, en. 2010, *Consortio Periodístico de Chile*. Acceso 22 jun. 2018.
- Humanes, Iván. “Entrevistas: Santiago Roncagliolo”. *Revista Literaturas.com*, n.d, Literaturas.com. Acceso 7 febr. 2016.
- Hutcheon, Linda. “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History”. *Institute of English and American Studies, University of Debrecen*, 2007, pp. 3-30. Acceso 7 febr. 2016.
- “La historia oculta detrás de la novela *Memorias de una dama*”. *Diario Libre*, 8 mzo. 2010, Diariolibre.com. Acceso 22 junio 2018.
- Lejeune, Philippe. *On autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- “Niegan veda *Memorias de una dama*”. *El Nacional*, 26 en. 2010, Elnacional.com.do. Acceso 22 jun. 2018.
- “Paid Notice: Deaths De Cates, Nelia Barletta”. *The New York Times*, 27 ag. 2002, The New York Times. Acceso 22 jun. 2018.



- Planas, Enrique. "Santiago Roncagliolo negó haber recibido dinero para escribir *Memorias de una dama*". *El Comercio*, 10 febr. 2010, Elcomercio.pe. Acceso 22 jun. 2018.
- Reyes, Gerardo. "Bloquean libro en República Dominicana y Miami". *El Nuevo Herald*, 24 en. 2010, Dominicanoshoy.com. Acceso 22 jun. 2018.
- Roncagliolo, Santiago. *El príncipe de los caimanes*. Lima: Planeta, 2002.
- . *Pudor*. Lima: Alfaguara, 2005.
- . *Abril Rojo*. Bogotá: Alfaguara, 2006.
- . *Memorias de una dama*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- Sánchez Fortún, José Manuel de Amo. "Los recursos metaficcionesales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas* y quién te crees que eres de Benjamín Prado". *Revista OCNOS*, 6, 2010, pp. 21-34.
- "Scientific Board". *Boards*, n.d., Fondation Nelia et Amadeo Barletta. Acceso 7 febr. 2016.
- Vargas, Lina. "El affaire Roncagliolo". *Revista Arcadia*, mzo. 2010, *Publicaciones Semana*. Acceso 22 jun. 2018.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious fiction*. Danver: Routledge, 1984.