



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
PROGRAMA DE MAGISTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

Metaficción, memoria y violencia en las obras de tres autores latinoamericanos: *Historia argentina* de Rodrigo Fresán, *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Alumno: Alonso Andrés Tapia Araneda
Profesora guía: María Luisa Martínez M.

Tabla de contenidos

I.-	Resumen	IV
1.-	Introducción	1
2.-	Critica precedente	3
2.1.-	<i>Estrella distante</i>	3
2.2.-	<i>Historia argentina</i>	7
2.3.-	<i>Formas de volver a casa</i>	11
3.-	Marco teórico	15
3.1.-	Violencia y mal	15
3.2.-	El mal de la mirada	19
3.3.-	Memoria	22
3.3.1.-	La historia y la memoria	22
3.3.2.-	Conmemoración y deber de memoria	23
3.3.3.-	Narrar la historia	25
3.4.-	Metaficción: metadiégesis, metalepsis, mise en abyme	30
4.-	Análisis	36
4.1.-	<i>Estrella distante</i>	36
4.1.1.-	El arte del mal	36
4.1.2.-	La nueva poesía	41
4.1.3.-	Perseguir es leer	43
4.1.4.-	El mal en su espejo	48
4.2.-	<i>Historia argentina</i>	50
4.2.1.-	Un libro sobre sí mismo	50
4.2.2	Fresán sobre sí mismo	54
4.2.3.-	Memoria y mal	57



4.3.- <i>Formas de volver a casa</i>	63
4.3.1.- Los personajes secundarios	63
4.3.2.- Formas de volver a Chile	67
4.3.3 El mal en Zambra.-	71
- Conclusiones	74
- Bibliografía	77



1.- Resumen

Esta tesis se centrará en la lectura analítica de tres novelas¹ latinoamericanas contemporáneas; *Historia argentina* (1993) de Rodrigo Fresán, *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño y *Formas de Volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra. Las novelas analizadas hablan de las dictaduras militares que marcaron el último tercio del siglo pasado, tanto en Chile como en Argentina. Pero además de estar unidas por este aspecto, también se relacionan por una forma de referir los hechos que podría definirse como *metaficcional*. Es decir, nombran el mal situando sus relatos en la época de dictadura, pero además refieren los procesos de escritura de esos mismos hechos narrados. La principal hipótesis de investigación buscará determinar una relación discursiva entre estas tres novelas respecto del tema de la violencia y la memoria en la historia latinoamericana reciente, estableciéndose en estas novelas una identidad narrativa que señala este discurso referido a la violencia y a la memoria como una relación autorreferencial y metaficcional que participa de los procesos de creación del propio texto. De esta manera, la reflexión metaficcional funciona ya no como una mera herramienta de vanguardia, sino como un imperativo ético que las obras usan para enunciar su contexto de producción y asumir una posición frente a éste.

¹ Es necesario consignar el hecho de que al menos dos de los textos analizados pervierten claramente el formato o modalización de una novela convencional. En el caso de Rodrigo Fresán, el texto es tanto una recopilación de relatos como una novela fragmentaria; y en el caso de Alejandro Zambra, la narración deriva en un relato autoficcional que confunde la categoría referencial y la ficción.



1.- Introducción

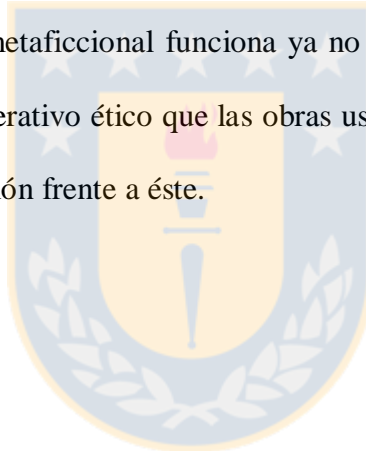
Cuatro son las historias.
Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas,
transformadas.
J.L. Borges

Este trabajo se centrará en la lectura analítica de tres novelas² latinoamericanas contemporáneas; *Historia argentina* (1993) de Rodrigo Fresán, *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño y *Formas de Volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra. Las novelas analizadas no pertenecen a un contexto generacional coincidente; sin embargo, estas obras escogen hablar de un periodo de la historia claro y preciso: las dictaduras militares que marcaron el último tercio del siglo pasado, tanto en Chile como en Argentina, discurso que las emparenta. Pero además de estar unidas por este aspecto, también están relacionadas por una forma de referir los hechos que podría definirse como *metaficcional*. Es decir, nombran el mal situando sus relatos en la época de dictadura, pero además refieren los procesos de escritura de esos mismos hechos narrados. Los autores sitúan sus relatos en la época dictatorial que les tocó vivir, eligiendo distintas formas de referirlo. En Roberto Bolaño encontramos una novela corta que se introduce en el epicentro del mal, de la violencia y del origen del fascismo; en Rodrigo Fresán, en cambio, encontramos una obra fragmentaria, llena de relatos paralelos que reviven ciertos momentos oscuros de la historia argentina además de jugar con un sinfín de referencias de la más diversa índole. Como ejemplo, el escritor argentino habla de la guerra de las Malvinas en la voz de un fanático de los Rolling

² Es necesario consignar el hecho de que al menos dos de los textos analizados pervierten claramente el formato o modalización de una novela convencional. En el caso de Rodrigo Fresán, el texto es tanto una recopilación de relatos como una novela fragmentaria; y en el caso de Alejandro Zambra, la narración deriva en un relato autoficcional que confunde la categoría referencial y la ficción.

Stones o del origen de la memoria en la voz de un científico inglés-hindú que trabaja en la Patagonia argentina. La novela de Alejandro Zambra es la más reciente, la única que se publica en este siglo, la cual relata un incidente ocurrido la noche del terremoto del '85 y que lo lleva a relacionarse con su vecina y la familia de esta.

Nuestra principal hipótesis de investigación será determinar una relación discursiva entre estas tres novelas respecto del tema de la violencia y la memoria en la historia latinoamericana reciente, estableciéndose en estas novelas una identidad narrativa que señala este discurso referido a la violencia y a la memoria como una relación autorreferencial y metaficcional que participa de los procesos de creación del propio texto. De esta manera, la reflexión metaficcional funciona ya no como una mera herramienta de vanguardia, sino como un imperativo ético que las obras usan para enunciar su contexto de producción y asumir una posición frente a éste.



2.-Crítica precedente

2.1.- *Estrella distante*

La crítica se ha preocupado ampliamente de la obra de Roberto Bolaño, destacando la importancia de su aparición en la escena literaria latinoamericana. Esta relevancia se ha expandido a una escena mundial en la última década debido principalmente a la traducción y éxito de su obra en el mercado angloparlante, lo que ha generado una gran cantidad de estudios académicos, publicaciones monográficas y compilaciones de textos referentes a su obra. Algunas publicaciones relevantes sobre el autor son: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002); editado por Celina Manzoni en Argentina un año antes de la muerte del autor, el texto compilatorio de Patricia Espinosa *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), el texto compilatorio de Fernando Moreno, *Roberto Bolaño, una literatura infinita* (2005). Estas recopilaciones se suman también a la difusión de otros textos que completan y complementan su obra; un ejemplo de ello es *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas* (2006) editado por Andrés Braithwaite, que recopila parte de las entrevistas a Roberto Bolaño publicadas hasta ese momento. Entre las primeras incursiones teóricas de la obra de Roberto Bolaño y las más recientes de publicaciones alrededor de la obra del autor chileno, hemos visto crecer la recepción crítica y mediática hasta un nivel raramente visto para un narrador chileno. Al respecto Patricio Pron comenta: “En la consagración de Bolaño como centro alrededor del cual gira la nueva serie —llámesela «latinoamericana» o «hispanoamericana»— la importancia de su obra ha jugado un papel tan grande como una coyuntura editorial que tiende a la difusión de la literatura en un marco supranacional” (356: 2012). Lo que Patricio

Pron propone es que a partir de Roberto Bolaño se articula una nueva tradición latinoamericana (una serie) que es prefigurada por la propia obra de Roberto Bolaño, la que propone como uno de sus temas centrales el campo literario y sus múltiples conflictos. Asimismo, Pron destaca el despliegue de Bolaño en el mercado editorial, en el que se pueden encontrar distintos libros “y decenas de contribuciones en revistas especializadas” (Pron, 356: 2012), lo que ha generado una suerte de *serie* en un territorio extendido más allá de su nacionalidad e incluso más allá de su idioma.

Esta tesis se concentra en la crítica precedente más pertinente a los objetivos de esta investigación; es decir, aquella que se preocupa del tema del mal, la violencia y la memoria en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño.

Alexis Candía ha estudiado en sus textos críticos los mecanismos de la violencia en la obra de Bolaño. En “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño” (2012), Candía propone un eje temático que atraviesa la obra del escritor chileno: el mal y el horror representados en la eliminación abyecta del otro. De este modo leemos:

2666, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* adoptan una serie de claves propias de la barbarie colectiva extrema [...] abordan la 'demonización' política que divide a la sociedad chilena en hombres y 'humanoides'. La barbarie colectiva extrema es una de las contribuciones al enigma de la iniquidad de la cultura occidental en el siglo XX (2010: 56).

La crítica coincide en señalar que *Estrella distante* busca reinterpretar o reescribir una parte de la historia de la generación que vivió la dictadura y, en ese mismo sentido, ha puesto énfasis en el relato descarnado de la violencia de la época del régimen dictatorial. En esa misma línea de investigación, Silvana Mandolessi propone una indagación en torno al mal en su trabajo “El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en *Estrella*

Distante” (2011), entendiendo este como la abyección hacia el *otro*, representado en este caso por los cuerpos de los torturados y asesinados por Carlos Wieder en sus acciones de arte y en su consiguiente huida por el mundo. Mientras Alexis Candía habla de la *estética de la aniquilación*, Mandolessi propone el concepto de *estética y política de lo abyecto*: “Desde esta perspectiva, la indagación que Bolaño lleva a cabo en *Estrella distante* es, precisamente, una indagación sobre la subjetividad enfrentada a ese límite, en el momento en que ese límite revela su fragilidad” (Mandolessi, 2011: 66). Para la investigadora uno de las búsquedas centrales de *Estrella distante* es reflejar el momento y los mecanismos absurdos, crueles y políticos en que esa abyección se hace carne en los cuerpos y, por ende, cómo esa violencia se inscribe en la historia.

María Luisa Fischer indaga en el problema de la memoria en la obra del chileno y la responsabilidad que le cabe a la literatura al respecto. Fischer se cuestiona en “La memoria de las historias en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño” respecto de las motivaciones de Bolaño y ensaya una respuesta que dirigirá su trabajo:

¿Qué tipo de comunidad y mundo imaginados se pueden contraponer al desastre y la ignominia? ¿Cómo se podrían llegar a comprender las razones, o más modestamente, el lugar en la historia del que practica la abyección y el crimen? En *Estrella distante* se formula este calibre de preguntas y se responde diciendo: con la verdad de las historias, las historias con minúsculas y la otra; a través de las letras, no de las armas, y con la memoria y la subjetividad personal aunada a la de los otros (2008: 147).

Para Fischer la tarea que se propone Roberto Bolaño es una relectura de los hechos a través de la constitución de una nueva memoria que no soslaye la abyección de esos años ni olvide a los vencidos, torturados, desaparecidos y asesinados. Intentando contestar la pregunta que abre su trabajo, María Luisa Fischer propone hacia el final: “Su mirada, funda

y recrea el territorio común que compartía con los amigos y el enemigo de otro tiempo, y lo vincula con la actividad creadora del presente (Fischer, 2008: 159).

La línea investigativa de Fischer es compartida en gran medida por Patricia Espinosa. En el estudio preliminar de *Territorios en fuga: textos críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Espinosa propone un punto de inflexión en la literatura chilena a partir de la obra de Roberto Bolaño y su recepción crítica; pero, además de establecer un panorama general de la crítica literaria chilena, concuerda con María Luisa Fischer: “La escritura de Bolaño se inserta en la llamada metaficción que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa, incorporando figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia entre realidad y ficción” (2003: 20). Patricia Espinosa reconoce en el autor una voluntad metafictional que cuestiona e intenta reescribir la ficción y la historia de Chile. Pero esta reescritura posee una filiación intrínseca con las dictaduras latinoamericanas y sus efectos en el continente: “Roberto Bolaño manifiesta una permanente preocupación por exponer la vinculación de un individuo y la literatura con figuras o estados represivos. Si algo hay de certeza en sus relatos, es lo efectivo de las acciones destructivas de la represión en una persona cualquiera” (2003:21).

El marcado interés de Roberto Bolaño por el período que él denomina la *tragedia latinoamericana* ha marcado también el estudio de la crítica literaria de su obra, la que se pregunta y cuestiona acerca de ese tiempo que el escritor revisita desde la ficción. Esta tesis no difiere totalmente de la crítica precedente sobre la obra de Bolaño, pero intenta aportar un matiz nuevo al abordar elementos no estudiados en profundidad por la crítica. Esta tesis se propone un análisis del texto de Bolaño a partir del carácter metaliterario de *Estrella distante*, el que permite reflexionar en torno a la historia de Chile, puesto que sitúa un

contexto histórico reconocible como materia de análisis literario, pervirtiendo, parodiando y subvirtiendo las lecturas convencionales de los hechos.

Los textos sugieren otra forma de ser leídos a partir de los conceptos de memoria e historia reciente. Las novelas de Bolaño involucran una reflexión literaria en torno a estos relatos sociales, pero el sentido no sólo es a nivel argumental, sino que también abarca el plano estético.

2.2.- *Historia argentina*

La publicación de *Historia argentina* (1991) supuso la irrupción de Rodrigo Fresán en el panorama literario argentino. El escritor se sitúa con este texto en un lugar inexplorado de la literatura argentina; con un afán erudito, pero irreverente, posiciona la cultura popular al mismo nivel de los clásicos y asume una deuda con los principales referentes argentinos que han marcado el desarrollo de la literatura en el siglo XX; por ejemplo, uno de los textos que conforman *Historia argentina* menciona y cita a Jorge Luis Borges: “Y al doblar una esquina se llevó por delante a un anciano. El hombre voló por los aires aferrado a su bastón y lanzando gritos entrecortados. Cayó boca arriba y entonces descubrió que casi había matado a Jorge Luis Borges. Justicia poética, pensó entonces” (2009: 121). La crítica no asumió la obra de Fresán como un objeto de estudio sino hasta fines de los años noventa con más de un lustro desde su primera publicación que generó en 1991 un record de ventas. Como comenta Helena Usandizaga: “El caso de Fresán no se desvincula totalmente de su tradición literaria ni de su propio contexto, pero se conecta a ellos de modo heterodoxo y a la vez se declara en contacto con todo tipo de referentes de otras tradiciones, incluida la contemporaneidad global” (2011: 2).

Es difícil pensar una entrada tan heterodoxa al mercado editorial argentino como la que hace *Historia argentina*. Ya el título crea susceptibilidades, estableciendo un cuestionamiento de lo que se desea contar: ¿historia o literatura? Y más aún, ¿podría considerarse este libro realmente como una novela? Este primer texto ya establece los temas de los libros que vendrán: su cuestionamiento a los clásicos, metarreflexión de la novela como formato posible, además del nacimiento de un mundo fragmentado pero interconectado, que presenta las más diversas entradas para su lectura. Bien lo dice Evelia Romano: “En *Historia argentina* (HA) ya se fijan el tono y las características de sus libros posteriores. Si bien se trata de relatos independientes, en todos ellos se hace referencia a situaciones y protagonistas de otros cuentos dentro del volumen, lo que da la impresión que de hecho se trata de una sola «historia» con múltiples entradas y salidas” (Romano, 1998 : 395). También Graciela Tomassini en su estudio “La frontera móvil: las series de cuentos que se leen como novelas” (2004) ha reflexionado en torno a la forma del primer libro de Rodrigo Fresán, intentado dar una respuesta a la clasificación compleja en la que el libro nos deja tras su lectura:

El inevitable retorno de lo borrado, detrás de las máscaras proteicas de la alegoría, rige la construcción textual de *Historia Argentina*, primer libro de Rodrigo Fresán, cuyas piezas –unitarias aunque vinculadas por múltiples vasos comunicantes- se ofrecen a la lectura ya como cuentos, ya como *membra disjecta* de un texto genéricamente indefinible. Cuentos o capítulos de una novela fragmentaria, los textos se traducen entre sí, imbricándose y abriéndose en derivaciones contradictorias, alrededor de su propio origen: la sustitución de la Historia – deslegitimada- por las historias, la búsqueda a ciegas de la verdad en la ficción, la escritura como criptograma donde el mensaje encubierto ha sido eliminado –“delete Argentina”- y reemplazado por “el ambiguo estilo de mis ficciones” (2004: 8).

Graciela Tomassini aborda el problema formal que plantea la clasificación de *Historia argentina*, pero además propone una idea interesante respecto de lo que la obra

pretende al situarse en la “Historia” argentina. Ella postula que la obra de Rodrigo Fresán busca entender esa “Historia” en mayúsculas desde la reescritura encriptada de los pequeños relatos de un grupo de personajes que funcionan como protagonistas de una historia que se da en el ejercicio mismo de la escritura, pues sus personajes son los que reescriben esa Historia del título.

El juego entre historia y literatura no es inocente, sino medular en la escritura del texto, en su trama, en su estructura y en su temática. Debido a lo anterior, parte de la crítica ha encontrado en la obra de Fresán un ejemplo de lo que se denominaría una literatura posmoderna, pues “la fragmentariedad signa la construcción de estas narrativas, dispersas, hilvanadas por recurrencias parciales (de personajes, ambientes, acontecimientos), pero resistentes a la integración de los fragmentos en una historia global” (Tomassini, 2004: 50). Esto se debe fundamentalmente al momento en que surge la obra de Rodrigo Fresán, a inicios de los 90’, en una Argentina que comienza a abandonar recién los paradigmas de una literatura dominada por la sombra del boom que inicia su retiro en la aparición de autores como Ricardo Piglia en Argentina y Diamela Eltit en Chile, pero que aún apabulla a una generación naciente de autores que ya no quieren hablar de lo latinoamericano tal como le han dicho que tiene que ser enunciado: a saber; desde el realismo mágico o desde el marcado europeísmo de la revista Sur, con Jorge Luis Borges y Bioy Casares como sus máximos exponentes. Esta ruptura, que alcanzó a coincidir con el momento de visibilización de la autodenominada generación “McOndo”³, fue fácilmente asignada a una experiencia artística situada en la *posmodernidad*. Carolina Mercado señala: “Este libro, sin duda concebido como una sátira de la historia argentina, contiene en sí mismo muchos de

³ Basta consignar que Rodrigo Fresán aportó con un relato, “conocido por una amplia minoría pero no suficiente”, para la antología que editaron Sergio Gómez y Alberto Fuguet en 1996.

los elementos que señalábamos en el primer capítulo como rasgos de la postmodernidad y que el propio Fresán ha calificado como irrealismo lógico” (2008:104). También leemos en Evelia Romano: “Si la novela de los ‘80 participaba del mundo postmoderno, las narraciones de Fresán parecen retratar el advenimiento de lo que Auge define como «supermodernidad.». Según Auge, la primera característica de esta era es el cambio en la percepción temporal producido por la multiplicidad de eventos y la aceleración de la historia” (1998: 395). Sin embargo, hay autores que se proponen otra forma de entender la naturaleza de este texto:

No se trata de una concepción mesiánica de la escritura, sino de negar la historia teniéndola presente, de apretar una tecla y borrar los grandes relatos pretéritos, desmentir el pasado y el futuro e inventarse otros ni mejores ni peores, sólo diferentes. Si la Historia, así, en mayúsculas, se revela como la más falaz de las ficciones, entonces, como se nos dice en el final del libro "el lugar más seguro del mundo es adentro de una historia [ahora en minúsculas] o, ya que estamos en esto, de varias (1996: 118).

Eduardo Becerra propone que la escritura fracturada y la aparición de los relatos por sobre la historia están ahí como parte de la estructura y de la intención del libro, pero no como un gesto negador o indiferente del devenir histórico, sino más bien como una afirmación de la potencia de los relatos para pervertir la historia y releerla, haciéndola válida una vez más en el decurso de una historia personal, entendiendo el proceso histórico como una ficción de la cual formamos parte.

La crítica no se ha detenido mucho en la aparición del mal o, en su defecto, de la violencia en la obra de Rodrigo Fresán, se ha interesado mucho más por su difícil clasificación en algún género y por su carácter fragmentario. El hecho de que *Historia argentina* fuera un fenómeno de ventas y de publicidad editorial en el momento de su publicación marcó la pauta para una nueva forma de edición y difusión de una obra literaria

a través de los medios en Argentina. Esta notoriedad pública debió hacer difuso el estudio de la obra en aquel momento. Por lo tanto los textos críticos sobre Rodrigo Fresán recién comienzan a aparecer en el año 1996 a cinco años de su publicación, fijando su atención en la pertinencia de su investigación, ratificando el valor estético de la obra. En la bibliografía recogida hay muy pocas menciones sobre la violencia o la presencia del mal en *Historia argentina*; sin embargo, en su obra podemos leer y observar una reflexión de la historia no sólo desacralizándola como discurso construido a priori por otro poderoso, sino como una construcción eminentemente violenta en contra del otro que es elidido. El artista, el marginado, el estudiante como una forma de resistencia, ante un discurso que no permite la disidencia ideológica.

2.3.- Formas de volver a casa:

La crítica ha analizado de manera bastante exhaustiva la obra de Alejandro Zambra, sobre todo en los últimos años, a partir de un fenómeno que los estudiosos han dado en llamar “la literatura de los hijos”, pensando en la generación latinoamericana que recibió los efectos de procesos dictatoriales de la segunda mitad del siglo en el continente americano. Este fenómeno obedece a una literatura metaficcional, y en algunos casos autoficcional, en la que los autores narran la perspectiva de los hijos de los actores de esa época. Se trata de una generación que nació entre fines de los años sesenta hasta principios de los ochenta. Entre los autores que han sido ubicados en esta generación se encuentran en Chile a Leonardo Sanhueza con *La edad del perro* (2014), Diego Zúñiga con *Camanchaca* (2009), Nona Fernández con *Mapocho* (2002), *Space Invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015), en Argentina a Patricio Pron con *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la*

lluvia (2011) y Martín Kohan con *Ciencias morales* (2007). Lorena Amaro Castro propone lo siguiente respecto de este grupo:

En este corpus se teje una crítica mirada del mundo de los adultos, en relatos que además presentan algunos rasgos autobiográficos, verificables en entrevistas y reportajes. La perspectiva elegida para realizar su crítica y reconstruir la memoria es la del adulto que va a la caza de su infancia o directamente, la mirada limpia del niño o la niña que se enfrenta a un enrarecido mundo adulto (2013: 114).

El argumento que se repite en estas novelas es el de un niño/a o un/a joven que relata un periodo de su vida en el que comienza a observar de otro modo, no mira un mundo nuevo, sino que sostiene una nueva mirada que vuelve extraño el mundo que habita, lo que genera un extrañamiento que fractura la mirada del personaje principal. El contexto de las obras es el de un periodo oscuro de represión y dictadura. Lorena Amaro Castro llama *relatos de filiación* a este tipo de textos, basándose en Sarah Roos, quien a su vez reconoce una deuda directa con Dominique Viart para acuñar este término:

El término derivado del francés *récit de filiation* proviene de la teórica literaria Dominique Viart y designa la toma de conciencia de un individuo de ser hijo o hija de alguien –una cognición que siempre dialoga con la herencia familiar transmitida por los padres u otros antepasados más alejados–. De esta manera, el anhelo y la necesidad de reflexionar en un proyecto de escritura sobre lo más personal y lo más íntimo se combina con la preocupación por la ascendencia y el deseo de incorporarse en la genealogía familiar, reemplazando la investigación de su *interioridad* por la de su *anterioridad* familiar. Padre, madre y aquellos antepasados más lejanos se convierten en objetos de una búsqueda de la cual, sin duda, uno de los desafíos últimos es un mejor conocimiento del narrador de sí mismo a través de aquello(s) (de lo(s) que) hereda (Roos, 2013: 336).

Este tipo de textos se mueven en un nivel autobiográfico, biográfico y ficcional que buscan entender la herencia cultural de los padres, y sus personajes adquieren conciencia de su papel de hijos. En el caso latinoamericano, este tipo de escritura incluye la represión

y violencia que circundan al personaje. Esto sucede en la novela de Alejandro Zambra y se repite, con algunas diferencias, en *La edad del perro*, en los textos de Nona Fernández y en los de Patricio Pron. Los distintos estudios en torno a *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra coinciden en destacar su reflexión sobre el pasado histórico, la construcción de una memoria en torno a un periodo que se muestra esquivo, poco consciente y elusivo. Para entender este proceso, la investigadora Tina Dejonghe estableció un paralelo con el concepto *postmemory* que la teórica Marianne Hirsch creó para explicar los relatos de los hijos de las víctimas del holocausto, quienes no vivieron los hechos pero heredaron las huellas históricas y sociales que sus padres vivieron. Marianne Hirsch lo expone así: “La experiencia de aquellos que crecen en un espacio subordinado por narrativas precedentes a su nacimiento, cuyas historias propias son eclipsadas por las historias de la generación anterior construidas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos ni recreados” (2008, 104).

Otro punto que la crítica ha destacado de *Formas de volver a casa* es el elemento metaficcional de la novela, la autorreflexión que el relato establece sobre sus posibilidades y alcances. Los tres elementos en los que se ha puesto énfasis (el libro comprendido como relato de filiación, como posmemoria y como metaficción) están sumamente relacionados entre sí; el relato de filiación se asocia directamente al concepto de posmemoria como un movimiento de la obra para re-narrar un espacio del tiempo que no se ha pensado ni relatado aún. En ese sentido, la metaficción se ha convertido en un movimiento natural de la novela de Alejandro Zambra; el texto cuestiona el proceso escritural e intenta validarse como gesto de memoria, a partir del recuerdo del terremoto que afectó a Santiago en 1985. Las circunstancias generan un primer encuentro con su vecina en medio de las fogatas formadas tras el terremoto. En ese momento nace en el protagonista un interés amoroso,

pero el acercamiento a su vecina significará también el primer encuentro directo con las circunstancias de la dictadura que hasta ese entonces era lejana y se supeditaba a las opiniones de sus padres. Hay varios textos críticos que exploran esta temática en las novelas de Alejandro Zambra⁴, pero este trabajo aborda los que se refieren a *Formas de volver a casa*. Gema Martínez expone muy claramente el punto que une la reflexión sobre el pasado histórico con la estrategia metaliteraria que efectúa el texto. Leemos:

En el nivel formal, tampoco la obra es puramente un ejercicio de memoria en el sentido de archivo o testimonio, sino que problematiza este ejercicio por medio de recursos formales, mostrándose consciente de los procedimientos ficcionales que propone: la novela se concibe no como la recuperación de una historia a partir de un testigo presencial de aquellos años, sino como un ejercicio de reflexión instalado en las fronteras de la realidad y la ficción, que contribuye a enriquecer las perspectivas sobre aquel pasado traumático (2013: 6).

Martínez comprende el valor estratégico de la metaficción para establecer un contrapunto con el discurso de memoria dominante. La posibilidad de cuestionar la memoria supone, a su vez, la posibilidad de dudar de la narración misma, por lo tanto la novela no se impone como una verdad, sino como un asedio a esas verdades impuestas por un discurso dominante. La narración surge como posibilidad de cuestionamiento interno, autoficcional, y externo, metaficcional, en tanto producto social de un contexto cultural determinado por una historia común pero capaz de generar un análisis particular.

⁴ La crítica precedente referida a este problema incluye el texto de Macarena Silva, "La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra", y el de César Astudillo, "La novela de las novelas: mise en abyme y metanovela en dos novelas de Alejandro Zambra: *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*".

3.- Marco teórico

3.1.- Violencia y mal

El mal se presenta en los textos estudiados como expresión de la violencia y pone en entredicho el papel del arte. En las obras de Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán y Alejandro Zambra podemos ver al artista en su frágil rol sosteniendo una lucha ética/estética contra el mal. El propio Bolaño lo define así: “El mal es básicamente el egoísmo narrado de diferentes formas. La frontera la delimita la mirada que tengas sobre el otro, el saber que el otro existe” (Braithwaite, 2006: 81). Esta idea cobra relevancia puesta en paralelo con el pensamiento de Paul Ricoeur, quien plantea:

Por otra parte, una causa principal de sufrimiento es la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre: en verdad obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir; en su estructura relacional -dialógica-, el mal cometido por uno halla su réplica en el mal padecido por otro (2006: 27).

Esta definición nos aclara el procedimiento que ejecuta el mal en el otro y por lo tanto la raíz de la violencia que deseamos analizar. Podemos complementar esta idea con lo propuesto por Julia Kristeva: “Esencialmente diferente de lo “siniestro”, incluso más violenta, la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de recuerdos” (1988:13).

El problema del mal entendido como el exterminio, la aniquilación del otro se hace aún más compleja cuando pensamos que ese mal está relacionado con un grupo humano que decide ser abyecto. No sólo hay un individuo, sino que una sociedad entera que elide al otro, una sociedad que se inclina de manera tácita hacia la abyección. En este sentido, los textos presentan una figuración del mal, no intentan transgredir una estética o plantearse

como una posibilidad de revalidación del mal. Desde el primer momento entendemos que las obras analizadas ejecutan una reflexión en torno al mal representado en personajes o situaciones críticas que han sido parte del decurso histórico de los países en donde transcurre la narración. Se reflexiona sobre los límites del mal en las distintas formas que se vivió en los años retratados en las tres novelas. En esta misma línea es que entendemos las palabras de Julia Kristeva como una guía para comprender las características de esta representación del mal en las tres novelas:

Lo abyecto es perverso, ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. Y se sirve de todo ello para degenerarlos. Mata en nombre de la vida: es el déspota progresista, vive al servicio de la muerte: es el traficante genético: realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien: es el cínico (y el psicoanalista); sienta su poder narcisista fingiendo exponer sus abismos: el artista es quien ejerce su arte como un “negocio”. Su rostro más conocido, más evidente, es la corrupción. Es la figura socializada de lo abyecto (1991: 14).

Julia Kristeva nos dice que el proceso de narrar el mal lleva aparejado consigo una representación del mismo y a su vez una reflexión. El nominar el mal genera en las novelas analizadas una autoconciencia de su representación y de los procesos sociales y artísticos que involucra dicha representación en la figura del artista, quien no es inocente, no por retratar el mal, sino por su propia condición de artista. Bolaño, Fresán y Zambra parecen decirnos que el mal está enquistado en el arte y eso parece llevarlos a reflexionar sobre los acontecimientos y efectos de la violencia en las dictaduras argentina y chilena. Como dice Julia Kristeva, el “artista es la figura socializada de lo abyecto” (1991: 14). Cuando toda una sociedad elide al otro, todo lo que esa sociedad involucra, incluida la cultura, participa de sus procesos de abyección.

El problema del mal en la novela está representado no sólo como un problema de contenido temático, sino que también como un problema eminentemente literario. Por lo tanto su asunto es, mejor dicho, *el problema del mal en la literatura*. Para seguir necesitamos profundizar la idea de esa otredad borrada, que sería el centro de nuestra investigación. Para Gilles Deleuze la explicación está contenida en su texto: *Michel Tournier y el mundo sin el otro* (1969). En él intenta buscar un sentido a la reescritura de Robinson Crusoe, por parte del autor francés Michel Tournier. La novela gira en torno a una reflexión sobre el otro y Deleuze nos dice:

Pero todo estudio de la perversión, toda novela de la perversión, intenta manifestar la existencia de una «estructura perversa» como principio del cual derivan eventualmente los comportamientos perversos. En este sentido, la estructura perversa puede ser considerada como aquella que se opone a la estructura el Otro (2005: 226).

Nuestra época no condena el horror, no siente vergüenza ante la exhibición de la “cobardía”, prefiere disfrutar de todos los síntomas del mal, subjetivar y conseguir que lo más recóndito y sombrío salga a la escena obscena. Hay una predilección por detallar las imágenes inquietantes del arte despiadado. En otros términos, el lenguaje existe, sobre todo, en torno a una comunicación y a la presencia del otro; cualquier proceso inconcluso es una perversión de las condiciones de una lectura y visión particulares. Si no veo al otro creo un mundo incompleto:

En síntesis, el otro asegura los márgenes y transiciones en el mundo. Es la suavidad de las contigüidades y de las semejanzas [...] Hace que las cosas se inclinen las unas hacia las otras, y de una a otra encuentren complementos naturales. Cuando alguien se lamenta de la maldad del otro, olvida esa otra maldad aún más temible, la que tendrían las cosas si no hubiera el otro” (Deleuze, 2005; 226).

Cuando la estructura perversa se ha construido de tal manera que se propicia y se admite la borratura de un “otro” y el mal se ha desplegado sin freno ni resistencia,

comprendemos el problema sobre el poder, no necesariamente el estatal de las dictaduras, sino el de las relaciones de fuerza que permitió esa realidad tan difícil de imaginar y narrar, como sucede por ejemplo con la aparición de un personaje tan terrible como Carlos Wieder. El poder crea un escenario propicio para la implementación del mal, pues tiene la prerrogativa de desplegarse mediante el terror y la abyección, porque él elige el discurso a ser representado y validado: “Más bien se producen una multiplicidad de integraciones locales, parciales, cada una en afinidad con tales relaciones, tales puntos singulares. Los factores integrantes, agentes de estratificación, constituyen instituciones: el Estado, pero también la Familia, la Religión, la Producción, el Mercado, incluso el Arte, la Moral” (Deleuze, 1987: 104). La creación de estas instituciones que son el resultado de las relaciones de fuerza entre las segmentarizaciones empuja la realidad hasta el límite de su propia naturaleza para crear un discurso que sea asumido como verdad; en ese movimiento, el poder necesita de todas las instituciones para la implementación de dicho discurso. Todos los ámbitos de la vida en sociedad son partícipes de esa “realidad”, sobre todo el arte que atestigua el mal abyecto de la dictadura y es conminado a no enunciarlo. El poder desplegado necesita el mal, por eso para enunciar esta complementariedad el arte debe explorar el mal, debe ser seducido por él: “El poder no es una simple violencia, no sólo porque en sí mismo pasa por categorías que expresan la relación de la fuerza con la fuerza (incitar, inducir, producir un efecto útil, etc.), sino también porque, con relación al saber, produce verdad en la medida en que hace ver y hace hablar. Produce lo verdadero como problema” (Deleuze, 1987: 112). El poder en su constante juego de fuerzas ha borrado las historias de violencia y abyección que engrosan la memoria de los países afectados por las dictaduras. El poder produce verdad, por lo tanto falsea un discurso, generando mediante sus acciones el olvido de la realidad.

El mal es la acción abyecta que se borra para el nacimiento higiénico y limpio de una narrativa nacional. El arte escoge el mal como uno de sus temas centrales para intentar explicar el momento histórico en el que las relaciones de fuerza propiciaron el exterminio del otro por el otro. Las novelas estudiadas acusan ese movimiento, ya que los textos son conscientes de su naturaleza, su connivencia con el mal y su deber de resistirlo. En tanto instrumento de saber, la novela debe decir el mal para cuestionarlo.

3.2.- El mal de la mirada

El asunto de la mirada es clave en varios pasajes de las novelas analizadas. Un caso ejemplificador es la presentación que Carlos Wieder ejecuta en Santiago, elaborando una escritura en el cielo y, más tarde, una terrible muestra fotográfica en la privacidad de una pequeña pieza de un departamento santiaguino. La lectura se traslada bruscamente hacia la mirada pura, la observación depravada del mal hecho a terceros, identificables en este caso como detenidos desaparecidos, en su gran mayoría mujeres. Entre ellos destacan los cuerpos de las hermanas Garmendia, musas y poetas penquistas, raptadas y desaparecidas anteriormente por el impostor Alberto Ruiz-Tagle. Los cuerpos y su mutilación, capturados en las instantáneas, son dispuestos en un determinado orden, generando un sentido nuevo: una argumentación, una historia, un plan cronológico o espiritual, con cierta aspiración de trascendencia. *Una epifanía de la locura*, las define el narrador. Los símbolos presentes en las fotografías hacen comprensible de alguna forma el crimen cometido. Este movimiento es doblemente perverso, ya que se genera una especie de gramática del mal. La foto del crimen como primera articulación genera una sintaxis sumada unas a otras para (d)escribir *un infierno vacío*.

El lente fotográfico reemplaza en esta acción poética la perspectiva de un lector consciente, interfiriendo de manera velada en la interpretación. La primera violencia está determinada por el crimen y la segunda por la técnica, por el obturador que escoge una visión y fragmento de la realidad, cortando, elidiendo el sentido preciso de la imagen. La cualidad de la fotografía es hacernos partícipe de su testimonio sin consultarnos siquiera si participamos de su perspectiva. La foto no es nunca un mero registro, como señala Ronald Kay, “la foto tiene una rara cualidad: más que el mero registro de un evento mediante su huella óptica, toda foto es la invisible inscripción material de la mirada de un testigo potencial (dicho lugar virtual es ocupado en primera instancia y solo contingentemente por el fotógrafo)” (1980: 21). En este sentido la fotografía es una mirada congelada, de alguna manera capturada sin tiempo ni espacio, sólo a través de la inmanencia de sus protagonistas se fija en la mirada de los espectadores. La fotografía es una captura violenta, ya que corta y segmenta un momento perpetuando ese síntoma de la realidad. Ronald Kay dice: “Más allá de capturar el flujo vital ahorrándolo detenido para los archivos de la memoria, la pupila del lente violenta lo visto, traspasa su tiempo pasajero y caduco, llegando a otro artificial, al presente infinito y sintético” (1980: 20).

El narrador de los sucesos no detalla el estado de las víctimas, tan sólo una mención nos aclara su apariencia general: “Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea” (Bolaño, 1996: 97). Aquí visualizamos no sólo aquella violencia *maldita* que aniquila la realidad de los cuerpos, sino que también la violencia en los mecanismos que perpetúan esos instantes perversos de tortura y sadismo, la fotografía nos entrega meros objetos, seres que a pesar de

tener una potencia de vida ya no la transmiten de ningún modo. Carlos Wieder revela toda la potencia maligna de la fotografía, la que puede representar la muerte:

La fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro [...] diríase que, aterrado, el fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la muerte (Barthes, 1989: 42).

Esa pulsión de muerte efectuada por la fotografía es repelida por los actores en escena: el fotografiado posa para representar un estado de su cuerpo: sensual, compungido, concentrado, etc. mientras el fotógrafo busca con agilidad el mejor ángulo y la luz más favorable. Carlos Wieder, en cambio, elige no ahuyentar ese espectro que la cámara captura. Desmembra los cuerpos y los convierte en objetos, despojándolos de su vida para perpetuar después esa pura negación que es su arte. La fotografía funciona acá como nexo entre los crímenes y Carlos Wieder, ya que es necesario poder ver lo que el asesino ve. La visión y la lectura en algún momento coincidirán con la mirada del investigador, compartirán la escena del crimen, pues la búsqueda es en algún grado compartir las perversiones y males que Carlos Wieder ha creado. En este sentido una idea de Slavoj Zizek en torno a la mirada, a partir de la película *Manhunter* de Micheal Mann, es aclaratoria al respecto:

El giro decisivo se produce cuando advierte que, al escudriñar esas películas, él ya está definido con el asesino. Su mirada obsesiva que examina cada detalle coincide con la mirada del asesino: la identificación está en el nivel de la mirada, no en el nivel del contenido. Hay algo extremadamente desagradable y obsceno en esta experiencia de sentir que nuestra mirada es ya la mirada del otro. ¿Por qué? La respuesta lacaniana es que, precisamente, esa coincidencia de las miradas define la posición del perverso (Zizek, 2004: 180).

La única forma de llegar al criminal es mediante un procedimiento que ya es perverso a nivel formal, “es decir, que implica una coincidencia de su mirada con la mirada del otro (el asesino)” (Zizek, 2004; 182). Por eso los crímenes no sólo son crueles e infames por su verdad fáctica: asesinatos violentos en contra de poetas mujeres, sino que sobre todo porque son un instrumento para que un espectador defina su posición perversa con el asesino a través de la mirada. Esos cuerpos no son ya meros objetos, sino que son objetos estetizados para un tercero, que deberá buscar sus filiaciones con lo que ve, puede ser el asco, la rabia, el llanto o incluso la *fraternidad homicida*. Esta premisa es la que se desarrolla en gran parte de la novela *Estrella distante*; para encontrar el crimen debo ser el crimen, para encontrar al poeta asesino debo saber leerlo en los documentos que investigo, entre las huellas de *su* (o la) literatura.

3.3.- Memoria

3.3.1.- La historia y la memoria

Paul Ricoeur en sus textos *La memoria, la historia, el olvido* (2004) y *Tiempo y narración* (1985) propone que la naturaleza ambigua de los textos nos permite leerlos a partir del entrecruzamiento entre ficción e historia. Ricoeur señala que el proceso de la historia es una revisión y asedio constante a la historia oficial, el que se puede hacer desde la ficción, como una memoria que no es sino un tiempo narrado, o desde la misma historia. En todo caso este proceso, que puede ser divergente, hacia el final tiene siempre una misma raíz inobjetable: la memoria. La primera fase de la historia es un proceso que en definitiva está ligado a la memoria, el testimonio como primera fuente que rescata la

experiencia directa de los sujetos que participan de la historia. El testimonio no sólo involucra al relato, sino que pide ser creído. Es el nivel básico de la memoria, la reproducción de lo vivido, la representación actual de un hecho pasado. El testigo busca ser certificado como testigo y, por lo tanto, acreditado como válido por el oyente, es un elemento dialógico que siempre conmina a otro⁵. La confianza y la sospecha son elementos naturales al testimonio, en la indagación es donde estos se hacen fuertes, en la confrontación con otros testimonios. Este cuerpo de testimonios (orales) se inscribe/escrbe y se convierte en el archivo de documentos: el testimonio abandona a su primer destinatario para ser archivado y contrastado con otros en este juego de confianza y duda, sólo entonces se convierte en una huella documental. La naturaleza de los textos devela esta urgencia de ser escuchados. Si el texto es puesto en cuestión y es enfrentado a las preguntas y cuestionamientos; es decir, atraviesa la fase explicativa/comprendiva. El texto es enfrentado a su condición de imagen representada, a su naturaleza nebulosa que implica que la memoria es siempre falible a menos de que se indague en ella. Justamente, el propio texto genera fisuras de reflexión, tanto de sus propias tramas internas como de las externas que subyacen al nuevo discurso instaurado por la obra. Nosotros pensamos que los textos estudiados generan una interesante reflexión de la memoria histórica, sobre todo del periodo tan oscuro de las dictaduras latinoamericanas. Sin embargo no se quedan en una indagación histórica

3.3.2.- Conmemoración y deber de memoria

⁵ “Esta estructura dialógica del testimonio hace resaltar de inmediato su dimensión fiduciaria: el testigo pide ser creído. No se limita a decir: *yo estaba allí*; añade: *Creedme*” (Ricoeur, 2000; 212).

Paul Ricoeur señala que la memoria abusada es la manipulación de la memoria. En este sentido, su análisis se centra en la memoria colectiva de una comunidad. Esta es manipulada desde la ideología debido principalmente a la fragilidad de la propia identidad, la que es frágil gracias a tres factores diferenciados por el teórico francés: en primer lugar, por la relación conflictiva con el tiempo, los cambios sustanciales que esta potencia puede efectuar sobre la identidad (motivo esencial del estudio de la memoria); en segundo lugar, por la confrontación con el otro, entendida como una amenaza y, en tercer lugar, la herencia de la violencia fundadora. Estos tres aspectos que confieren fragilidad a la identidad son manipulados por la ideología, entendida en dos sentidos: una, como la maquinaria inquietante y secreta que regula las definiciones más básicas de una cultura y sus costumbres, ya que toda sociedad posee una ideología inherente a su conformación. En segundo término, se refiere a una función legitimadora de un sistema de orden o de poder, es decir a un gobierno o Estado y sus mecanismos de legitimación jerárquica y sistemática. Estas instancias son en definitiva las que fundan una memoria legitimada en lo más profundo de su génesis, en las costumbres y tradiciones particulares de cada comunidad, y en lo superficial, en las distintas conmemoraciones, celebración de ritos y mitos que van a contrapelo de un concepto crítico de la historia. Tzvetan Todorov⁶ en su texto *Memoria del mal, tentación del bien* señala: “La historia complica nuestro conocimiento del pasado, la conmemoración lo simplifica, puesto que su fin más frecuente es procurarnos ídolos para venerar y enemigos para aborrecer” (2002: 80). Respecto de esto, Ricoeur concluye de la siguiente forma:

De este modo se pone el cierre del relato al cierre identitario de la comunidad. Historia enseñada, historia aprendida, pero

⁶ El propio Paul Ricoeur reconoce una deuda con el texto *Los abusos de la memoria* de Todorov, el cual precisamente es el origen del libro *Memoria del mal, tentación del bien*.

también historia celebrada. A la memorización forzada se añaden las conmemoraciones convenidas. Un pacto temible se entabla así entre rememoración, memorización y conmemoración (Ricoeur, 2000: 116)

La acción reivindicatoria de la memoria tiene como imperativo un deber de justicia, entendido éste siempre como una virtud guiada hacia el otro. Ricoeur dice parafraseando a Aristóteles que “el deber de memoria es el deber de hacer justicia mediante el recuerdo a otro distinto de sí” (2004: 120). A ese otro, aclara el teórico francés, le debemos una parte de lo que somos, pues estamos obligados ante éstos que no están pero estuvieron. Ese otro, en general, también puede ser denominado víctima, pero no definida desde la petición de reparación propia, sino que entendiendo que esa víctima que no es nosotros, *es el otro distinto de nosotros*. Por lo tanto, *la memoria obligada* se entiende como un deber de memoria que pone en cuestión la memoria abusada y la historia oficial. Esto exige, en definitiva, un imperativo ético para que la memoria exigida sea justa.

3.3.3.- Narrar la historia

Paul Ricoeur se refiere a la instancia de la inscripción literaria, que no es exclusiva de esta última etapa, sino que de todo el proceso historiográfico. Obviamente, la escritura es puesta en relieve en esta etapa, porque representa la elección retórica que el texto va a definir, en definitiva sus elecciones escriturales. Nosotros abordaremos este último punto desde la opción de la revisitación ficcional de la memoria por parte de la narración y no desde la reflexión que Paul Ricoeur define en cuanto al trabajo historiográfico. Por lo tanto, el trabajo girará hacia la tesis esgrimida por el mismo Ricoeur en su texto *Tiempo y narración*. Respecto de la identidad y la narración, el texto del pensador francés es

tremendamente aclaratorio y nos entrega una importante clave para reflexionar sobre las obras analizadas:

En primer lugar la identidad narrativa no es una identidad estable y sin fisura; y así como pueden componer diversas tramas a propósito de los mismos sucesos (los cuales por lo mismo no merecen llamarse los mismos acontecimientos), igualmente siempre es posible urdir sobre su propia vida tramas diferentes, incluso opuestas. A este respecto, se podría decir que, en el intercambio de las funciones entre la historia y la ficción, el componente histórico del relato sobre sí mismo saca éste de la vertiente de una crónica sometida a las mismas verificaciones documentales que cualquier otra narración histórica, mientras que el componente de ficción lo saca de la vertiente de las variaciones imaginativas que desestabilizan la identidad narrativa. En este sentido, la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente [...] La identidad narrativa se convierte así en el título de un problema, así como el de una solución (1996; 1000).

La narración de los sucesos vividos en dictadura se convierte, como postula Ricoeur, en una revisita de la identidad que postula un nuevo matiz, que transforma la identidad narrativa existente e imperante en una especie de épica de lo olvidado. La narración desestabiliza las identidades molares de una memoria histórica sin autocrítica.

Claramente se puede trazar una relación entre las formas de narrar el tiempo que propone Paul Ricoeur, quien llega a conclusiones valiosas en torno a la narración como forma de comunicación humana y de almacenamiento de la memoria y como una manera, esencialmente humana, de vivir el tiempo. En su texto *Tiempo y Narración* (1995) el autor propone, entre otras cosas que “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (1995: 113). Para comprobar esta tesis, Paul Ricoeur se propone desglosar distintos momentos de la mimesis, entre los que distingue la llamada mimesis III, la que se define como:

Intersección entre el mundo del texto y el del oyente o del lector, pero que se puede comprender a cabalidad en la definición que él extiende a continuación: en la frase, el lenguaje se orienta más allá de sí mismo: dice algo sobre algo [...] El acontecimiento completo no sólo consiste en que alguien tome la palabra y se dirija a un interlocutor; también en que desee llevar al lenguaje y compartir con otro una nueva *experiencia*, que, a su vez, tiene al mundo por horizonte [...] Toda experiencia posee un contorno que la circunscribe y la distingue, y se levanta a la vez sobre un horizonte de potencialidades que constituyen su horizonte interno y externo: interno, en cuanto que siempre es posible detallar y precisar la cosa considerada en el interior de un contorno estable; externo, en cuanto que la cosa buscada mantiene relaciones potenciales con cualquier otra cosa bajo el horizonte de un mundo total, el cual no figura nunca como objeto de discurso [...] Este presupuesto general implica que el lenguaje no constituye un mundo por sí mismo. Ni siquiera es un mundo. Por estar en el mundo y por soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir (1995: 149).

Para Ricoeur como para Benjamín, el momento esencial de la narración es el de la interacción de la experiencia, pues la sola narración no puede significar si no lo hace en un horizonte definido por las circunstancias. Por ello hacer literatura a partir de hechos históricos, no es tanto recrear el momento específico real que se vivió como narrar una experiencia nueva, una experiencia que se desea compartir para modificar el horizonte del mundo referido, así como su sentido. El autor es consciente de que su teoría puede ser resistida debido a que confunde dos instancias que gran parte de la crítica se ha preocupado de separar, el mundo de la referencia y el del texto, y por ello Paul Ricoeur rebate:

Pero entonces, por una parte, se ratifica paradójicamente el positivismo que generalmente se está combatiendo, a saber: el prejuicio de que sólo es real el dato que puede observarse empíricamente y describirse científicamente, y por otra, se encierra la literatura en un mundo en sí y se rompe la punta subversiva que lanza contra el orden moral y social. Se olvida que la ficción es precisamente lo que hace del lenguaje ese supremo peligro del que Walter Benjamín, tras Hölderlin, habla con temor y admiración (1995: 151).

Ricoeur establece otra categoría que es valiosa para nuestro trabajo, ya que no sólo lo narrado refiere a un tiempo y una referencialidad, sino que también al sujeto de la narración, al mismo y el sí-mismo, como lo llama Ricoeur, lo que vendría a constituir una nueva referencialidad, la de la identidad narrativa nacida del entrecruzamiento entre el mundo referencial y el mundo del texto: “Hemos partido de la idea de que este tercer tiempo tenía una dialéctica propia, desde el momento en que su producción no podía ser asignada de modo exhaustivo ni a la historia ni al relato de ficción, sino a su entrecruzamiento” (Ricoeur, 1995: 996). Del entrecruzamiento de estos tiempos y la constitución de un tercero nace la llamada identidad narrativa. Ricoeur refiere al respecto:

La historia narrada dice el quién de la acción, por lo tanto, la propia identidad del quien no es más que una identidad narrativa. En efecto, sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución [...] A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el Cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. Entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, según deseo de Proust. (Ricoeur, 1995: 998).

La identidad narrativa, como es concebida por el autor francés, es un paso natural de la mimesis narrativa que él desglosa, puesto que la narración del tiempo devenida en tiempo humano, no es sólo la constatación de un tiempo histórico y uno cosmológico, sino también la constatación de la factibilidad de “una vida narrada” en el devenir de ambos tiempos. La identidad narrativa es, por lo tanto, un resultado natural de los textos que entrecruzan la historia y la ficción, ya sea como modo de exploración formal o como forma de conciencia de sí mismo. Esta identidad narrativa se distingue por intentar una exploración de las profundidades de la ipseidad, o lo que es lo mismo, el conocimiento de sí. Ricoeur escribe al respecto:

Esta conexión entre ipseidad e identidad narrativa confirma una de mis más antiguas convicciones: el sí del conocimiento de sí no es el del yo egoísta y narcisista cuya hipocresía e inseguridad cuyo carácter de superestructura ideológica así como el arcaísmo infantil y neurótico, han denunciado las hermenéuticas de la sospecha. El sí del conocimiento de sí es el fruto de una vida examinada, según la expresión de Sócrates en la Apología. Y una vida examinada es, en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura. La ipseidad es así la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo (Ricoeur, 1995: 998).

Este fragmento adquiere gran relevancia para la investigación debido a que en él podemos leer un vaso comunicante hacia nuestras conclusiones, pues la lectura de los textos escogidos como textos que desean trazar una memoria nueva es la afirmación de obras que desean comunicar una experiencia vivida, una experiencia común que reproduce el momento de mayor peligro. Y, en ese momento de mayor peligro, la literatura o el arte, son irrecusables como parte esencial de la construcción de una memoria, pues el arte de la narración es ése que se sitúa entre la historia y la ficción, desarmando, irrumpiendo en los discursos hegemónicos para hacerlos trastabillar en su parloteo demagógico y lacerante. Como el mismo Benjamín nos dice: “Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente desprejuiciado es asegurar la posibilidad de la reproducción. La memoria es la facultad épica por excelencia. Únicamente gracias a una memoria abarcadora puede la épica, por un lado, apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, hacer las paces con el poder de la muerte” (Benjamin, 2009; 79).

La narración es un afán por inscribirse en el tiempo y en la memoria, pues ella puede, en su susceptible repetición y divulgación, capturar el orden de las cosas e, incluso, dirigirlo. Fuera ya de la épica los nuevos narradores, los escritores, aún trabajan con la memoria como elemento natural de desarrollo de sus historias y narraciones, y es en este

espacio, o rizo del tiempo, creado por la ficción y la referencialidad de un mundo externo, que las “historias” se desarrollan, afectan, mutan y hacen las paces con la muerte en una especie de nueva épica fracturada que busca narrar la historia a partir de los pequeños actores olvidados, muertos, reales y ficcionalizados que pueblan las narraciones de autores como: Rodrigo Fresán, Roberto Bolaño y Alejandro Zambra.

3.4.- Metaficción: metadiégesis, metalepsis, mise en abyme

La acción de recordar que se pone en ejercicio en los textos escogidos no es sólo la narración del hecho relatado y comunicado, sino también la narración de la creación de ese artificio específico, es la historia del proceso de la narración y del por qué ella debe ser recordada. Por lo tanto, el proceso de narración es también un proceso especular que involucra una metareflexión de la novela y como todo proceso *meta*, es una indagación del alcance de la propia práctica de la escritura. Las vidas que examinan los textos estudiados son siempre vidas de escritores o vidas de lectores, seres que participaron del instante de mayor peligro para reproducirlo, pero no en una diégesis escindida entre narrador y autor, o entre obra y autor; muy por el contrario, obra y autor se hacen parte de la diégesis, entrando de lleno en el orden del discurso, *siendo parte del enunciado y de la enunciación*, como señala Dällenbach (1977), introduciendo una metadiégesis que es consciente de sí misma y de sí mismo. Es lo que el investigador francés Vincent Colonna llama *fabulación de sí mismo* (2004). Estos procesos han sido estudiados ampliamente por la teoría literaria. Este trabajo se centra en tres visiones de este fenómeno determinadas por los estudios de Lucien Dällenbach en *El relato especular* (1991), de Gérard Genette en *Metalepsis de la figura a la ficción* (2004) y *Figuras III* (1980) y por los estudios de Vincent Colonna en *Autofiction*

& autres mythomanies littéraires (2004) y *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (1989).

Los distintos conceptos de estos autores hablan de procesos similares, en donde el texto se pliega sobre sí mismo y refleja algún aspecto propio de la obra en el relato. Así, Dällenbach propone algunas características básicas de la mise en abyme: “1.- Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la mise en abyme se manifiesta como modalidad de *reflejo*. 2.- Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra” (1991: 15). El autor propone además una diferenciación entre tres tipos de mise en abyme, “distribuyendo los reflejos en reflejos del *enunciado*, reflejos de la *enunciación* y reflejos del *código*” (1991: 59). El autor diferencia la mise en abyme de enunciado como:

Por el momento no estamos contemplando el enunciado sino en su aspecto referencial de *historia* contada (o *ficción*); así, pues, resulta posible definir su mise en abyme como cita de contenido o resumen intertextual. En cuanto condensa o cita la materia de un relato, constituye un enunciado que refiere a otro enunciado -y, por consiguiente, un rasgo del código metalingüístico; en cuanto parte integrante de la ficción que resume, dentro de ella se hace instrumento de retorno, dando lugar, por consiguiente, a una repetición interna (1991: 73).

Este tipo de mise en abyme se refiere a un reflejo a nivel de la relación de los hechos; sólo se ve reflejado el relato dentro de la obra, de manera interna o referente a otro texto que guarda relación con la historia. Dällenbach llama a esta tipología como mise en abyme ficcional, ya que se involucra a nivel referencial, repitiendo y reflejando la obra en tanto desarrollo narrativo de acciones, hechos, acciones y personajes. De este tipo de mise en abyme, Dällenbach distingue a su vez tres tipos:

En buena lógica, cabe pues distinguir tres especies de mise en abyme correspondientes a tres modos de discordancia entre los dos tiempos: la primera, *prospectiva*, refleja antes del final la historia por venir; la segunda, *retrospectiva*, refleja después del final la historia desarrollada;

la tercera, *retro-prospectiva*, refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato (1991: 71).

El autor propone que esta tipología comenta los hechos ya pasados o adelanta los hechos de la narración o, en el caso de la retro-prospectiva, alterna ambos movimientos para ir dando cuenta de los hechos. La historia se vuelve materia del relato en tanto referencia: “La implantación de la mise en abyme ficcional es débil al inicio y despreciable al final, pero muy fuerte en mitad del relato” (1991: 78). Se crea un juego de reflejos que se sostiene en el decurso de la narración. Esto lo puede hacer mediante el comentario de la propia obra o mediante la inclusión de un elemento (narración, cuadro, película, etc.) análogo al relato que lo adelanta o lo comenta según transcurre.

El segundo tipo de mise en abyme es el de *enunciación* que Dällenbach define como:

Si enunciación se opone a enunciado, como estructuración a estructura o fabricación a objeto fabricado, la distinción entre las mises en abyme que acabamos de tratar y las que nos disponemos a abordar ahora podría establecerse del modo siguiente: las primeras reflejan el *resultado* de un acto de producción, las segundas ponen en escena tanto el agente como el propio proceso de producción [...] Así, pues, entenderemos por mise en abyme de la enunciación, 1) la «presentificación» diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción. Rasgo común de todas estas puestas en espectáculo es el hecho de que todas apuntan, por artificio, a hacer visible lo invisible (1991: 95).

Por lo tanto, este procedimiento lo que busca es poner en evidencia el propio reflejo de la obra, el procedimiento de creación como materia de la propia narración. Se puede incluir al productor del relato como personaje a nivel diegético de la narración, también se pone en evidencia el proceso de la producción o incluso el proceso de la recepción del

texto. Dällenbach propone que para tal efecto “lo más eficaz estriba, a todas luces, en disfrazarlo (el autor implícito) con la propia identidad de aquel a quien, supuestamente, sustituye” (1991: 96). Es decir, situar en la diégesis a un personaje que refleje la instancia escritural.

La tercera mise en abyme es la llamada de código o textual, la que según el autor “hace inteligible el modo de funcionamiento del relato, el reflejo textual siempre es, también, mise en abyme del código, aunque la característica de esta última consista en revelar el principio de funcionamiento -pero sin copiar el texto: que a éste se ajusta” (Dällenbach, 1991: 120). En esta tercera tipología se pone de relieve el entramado que genera el texto, ya no el proceso de producción, sino el entramado textual que genera la obra. En ese sentido, el código está puesto en tanto materialidad y naturaleza. Estas últimas dos concepciones, la mise en abyme de enunciación y de código (o textual), son más eficientes para el análisis de nuestros textos, ya que el relato en estos casos se tuerce sobre sí mismo y se vuelve claramente metadieético.

Con otros matices, Gerard Genette también propone una categoría de análisis que puede servir a la investigación. La metalepsis, la cual define como “una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional- [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004: 15). Para Genette, “la relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional” (2004: 29). En este sentido, mise en abyme y metalepsis guardan una característica común esencial, pues hacen visible lo invisible, poniendo en escena la construcción o el entramado textual de las obras que intervienen.

Estos autores coinciden además en ubicar la aparición de estas prácticas de escritura en el inicio de la literatura: “El relato en segundo grado es una forma que se remonta a los orígenes mismos de la narración épica, ya que los cantos IX a XII de *La Odisea*, como sabemos, por lo demás, están dedicados al relato que Ulises hace ante la asamblea de los feacios” (Genette, 1972: 287). Vincent Colonna también propone una genealogía para estas prácticas metaficcionales:

Sabemos, por dar algunos nombres ilustres, que Propertio y Ovidio, Luciano, Apuleyo, Adam de Halle, Dante, Christine de Pisan, Merlin Coccaïe, Rabelais, Cyrano de Bergerac y Mlle. de Scudery, Diderot, Rousseau y Restif de la Bretonne, Goethe, Byron y Chateaubriand, Balzac y Nerval, Whitman, Proust, Hamsun, Kafka, Joyce, Cendrars, Nabokov, e incluso Arno Schmidt, nos ofrecen ejemplos ciertamente diferentes por su calidad y su morfología, pero todos destacables (2004: 14).

Lo que proponen estos autores es que la metalepsis, la mise en abyme y la autoficción son observables en el curso histórico de la literatura mundial y están presentes en diversos autores que han integrado estas formas de reflejar la obra dentro de sí misma. Esta postura se opone a las teorías que plantean el origen y desarrollo de estas prácticas en la postmodernidad y en elementos determinados por esta época particular en la que se pone en cuestión la molaridad del sujeto y se privilegia una realidad fractal.

Colonna reflexiona sobre estas prácticas, que él engloba en un término más general, como fabulación de sí mismo:

Hay que poner en evidencia que el juego mimético con la realidad y la identidad ha sido siempre un resorte no menos importante de la existencia literaria. En esta investigación, la fabulación de sí mismo es un puesto de observación privilegiado porque toma la actividad mimética por un ángulo inédito, evita viejas mercancías como la necesaria mímesis de la realidad, la función cognitiva de la ficción, el destino humanista de las letras. Ella permite entre otras cosas estar más cerca de las experiencias ordinarias de la lectura, de la escritura novelesca y de la vida imaginaria (2004: 182).

Gerard Genette propone en *Figuras III* una de las ideas más inquietantes sobre la metalepsis y el relato en segundo grado, puesto que ella nos pone en evidencia la posibilidad de cuestionar la realidad como una característica esencial de la literatura, e incluso, del arte en general en todo tiempo y época.

Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que rebasa la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que *se* cuenta. A eso se debe la inquietud tan acertadamente designada por Borges: “Tales invenciones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios”. Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato (Genette, 1989: 291).

Las obras estudiadas en este trabajo muestran claramente elementos narrativos que son reflejados en la historia, en la estructura y a nivel de entramado textual, como los que acabamos de observar: mise en abyme, metalepsis o fabulación de sí mismo. *Estrella distante*, *Historia argentina* y *Formas de volver a casa* alteran la diégesis de sus historias, trastocando e interviniendo las realidades que representan, pues tienen esa necesidad de ponerse en cuestión frente a los materiales que utilizan y a sí mismos como artificios.

4.- Análisis

4.1.- *Estrella distante*

4.1.1.- El arte del mal

El mal entendido como un egoísmo radical elide la frontera del otro violentándolo sin preocupación ni cuidado. En la novela leemos los indicios etimológicos del mal en el propio nombre de Carlos Wieder y esto nuevamente nos da pie para establecer un punto de conexión importante. El texto nos dice: “E incluso Weiden también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (Bolaño, 1996, 51). Desde un comienzo, la figura de Wieder es una entidad maligna a la que elude el origen etimológico de su apellido. Sin embargo, Wieder no es la única forma en la que el mal se encarna, puesto que la obra abre una entrada oscura en torno al oficio literario -podríamos decir del mundo de las artes-. El mal es una sombra que sobrevuela, no sólo a los personajes de *Estrella Distante*, sino que a todos los protagonistas del mundo ficcional de Roberto Bolaño. El mal está imbricado en la cultura, por eso la paradoja de Abel Romero y (suponemos) Arturo Belano al final de la novela, cuando deben ejecutar al otrora gran poeta asesino. El autor nos dice en *Universidad desconocida* (2007): “en el centro del texto está la lepra” (Bolaño, 2007: 164). En la creación del texto está involucrada toda una historia que es irrecusable: una serie de violencias que el lenguaje posee como cicatrices. Igual que los personajes, la literatura está signada con los símbolos del mal. Ante un hecho irracional y traumático, una dictadura cruenta e interminable, por ejemplo, siempre que escribamos, escribiremos con el peso de esos hechos (signos) que el lenguaje soportó, como señala el autor en “Autorretrato a los

veinte años” de *Perros románticos*: “Entonces, / pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla / junto a la mejilla de la muerte. Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver / aquel espectáculo extraño, lento y extraño, / aunque empotrado en una realidad velocísima: miles de muchachos como yo, lampiños / o barbudos, pero latinoamericanos todos, / juntando sus mejillas con la muerte” (Bolaño, 2007: 346).

En este sentido, las estrategias utilizadas por el escritor para ir develando este secreto oscuro de la literatura son de diverso orden, tanto estructural como temático. Por ello, no es casual que Carlos Wieder sea también un militar, un estratega y un connotado aviador de la FACH. Este personaje remite al autor clásico, el poeta-guerrero, un héroe que mediante la acción y la palabra prueba los límites de la guerra y del arte, el escritor que durante siglos es parte de una maquinaria de estado. Podríamos mencionar, en la otra vereda, al héroe mítico Benno Von Archimboldi de su novela póstuma *2666*, soldado alemán y más tarde escritor de culto. La literatura (bien podríamos decir el arte) no es inocente ante la historia ni ante la cultura, representa y subyuga los significados, somete las percepciones de la realidad mediante la estética. Roberto Bolaño señala que en el centro de la escritura está el mal, en sus tradiciones y en sus omisiones. Hasta el más comprometido e inocente participa en el juego perverso del mal:

Yo estaba en una fiesta en cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía gritar *¡tornado!*, *¡tornado!*, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en escollera. Exactamente igual que en una escena de *El Bebé de Rosemary*⁷, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo

⁷ Se podría hacer un paralelo entre esta escena de *El Bebé de Rosemary*, el sueño de Belano y la primera película de Polansky: *Cuchillo al agua* (1962), en donde un trío de personajes intriga en la cubierta de un pequeño bote a vela, tensionando hasta el final las posibilidades de su interacción. Uno de ellos se hace pasar por muerto, el otro va en su búsqueda y la mujer que atestigua, calla. En definitiva, todos participan de un crimen.

flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo (Bolaño, 2013: 130-131)⁸.

El sueño puede leerse simbólicamente como el crimen del cual todos participan, ya que incluso en la complacencia de la creación está enquistada la complicidad con el mal. El texto esboza una mirada ética ante el problema del arte y la cultura. En la autoindulgencia de la reflexión artística se encierra una paradoja, la de excluirse, la de aislarse, singularizarse, sin ello no existe la escritura. Sin embargo ahí, en esa paradoja, peligra el mandato de resistencia de una literatura revolucionaria, en constante disconformidad con el *statu quo*.

La obra de Roberto Bolaño siempre busca poner en entredicho el arte y la cultura, porque ella se pone en examen como materia esencial de su propio devenir. Respecto de este gesto insistente en la obra del chileno, representado en este caso por el sueño junto a Wieder, creemos ver una clave en el concepto de ilustración que desarrollan Horkheimer y Adorno:

Él (*Odiseo*) oye, pero impotente, atado al mástil de la nave, y cuanto más fuerte resulta la seducción más fuertemente se hace atar [...] Lo que ha oído no tiene consecuencias para él; sólo puede hacer señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros, que no oyen nada, conocen sólo el peligro del canto y no su belleza, y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él. Reproducen con su propia vida la vida del opresor, que ya no puede salir de su papel social. Los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis mantienen, a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, escuchando inmóvil cómo los futuros oyentes y su grito apasionado por la liberación se pierde ya como aplauso. De este modo, el goce artístico y el trabajo manual se separan al despedirse la prehistoria. La epopeya contiene ya la teoría correcta. El patrimonio cultural se halla en exacta relación con el trabajo forzado, y ambos tienen su fundamento en la inevitable coerción hacia el dominio social sobre la

⁸ Citado en López-Vicuña, Ignacio, "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella Distante y Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño", en *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 2009, n° 75: 199-215.

naturaleza. Medidas como las tomadas en la nave de Odiseo al pasar frente a las sirenas constituyen la alegoría premonitrice de la dialéctica de la Ilustración (Adorno- Horkheimer, 1994: 87).

Esta visión dialéctica de la ilustración, ampliamente conocida en la época de las revoluciones latinoamericanas, impone a su vez una paradoja para la cultura y el arte, ya que la creación y el desarrollo de una disciplina “ilustrada” escinde al creador de los que deben seguir trabajando, según lo dictan las condiciones de producción y el poder validado, en la forma de estado represivo en el caso de la novela y en el de su contexto histórico. Bolaño observa esta paradoja y la enfrenta desde el poder disruptivo de la parodia y la ironía que la propia literatura sostiene intentando cuestionar la escritura minándola de sospechas.

Todo es un juego de máscaras en la literatura del chileno, no hay materia de la cual no se pueda ficcionar. El contrapunto de la torcida historia de Wieder lo representan las vidas de Juan Stein, el sobrino del glorioso general Iván Cherniakovski; Diego Soto, traductor adelantado de la poesía francesa en Concepción; y la historia horrible y cruel de Lorenzo. Todas ellas con un desarrollo o un desenlace patético, en el más absoluto dolor. La historia de Juan Stein es un acertijo o un chiste y presenta a un escritor que parece haber luchado codo a codo con el Che Guevara en todas las revoluciones izquierdistas del mundo, aunque probablemente murió en la mayor tranquilidad e inopia en el sur de Chile:

¿De qué murió? Creo que de cáncer, dijo la mujer mirando las manos de Bibiano. ¿Y era de izquierdas, verdad?, dijo Bibiano con un hilo de voz. Puede ser, dijo la mujer, repentinamente otra vez alegre, le brillaban los ojos, decía Bibiano, como no he visto brillar los ojos de nadie, era de izquierdas pero no militaba, era de la izquierda silenciosa, como tantos chilenos desde 1973 (Bolaño, 1996: 72).

Lorenzo, en cambio, es la representación del verso de Bolaño: “La poesía entra en el sueño / como un buzo muerto / en el ojo de dios”⁹ cuando se nos relata su epifanía, en el instante mismo de su suicido:

Su vida entonces, tal cual enseña la leyenda, desfiló por delante de sus ojos como una película. Algunos trozos eran en blanco y negro y otros a colores. El amor de su pobre madre, el orgullo de su pobre madre, las fatigas de su pobre madre abrazándolo por la noche cuando todo en las poblaciones pobres de Chile parece pender de un hilo (en blanco y negro), los temblores, las noches en que se orinaba en la cama, los hospitales, las miradas, el zoológico de las miradas (a colores), los amigos que comparten lo poco que tienen, la música que nos consuela, la marihuana, la belleza revelada en sitios inverosímiles (en blanco y negro), el amor perfecto y breve como un soneto de Góngora, la certeza fatal (pero rabiosa dentro de la fatalidad) de que sólo se vive una vez. Con repentino valor decidió que no iba a morir. Dice que dijo ahora o nunca y volvió a la superficie. El ascenso le pareció interminable; mantenerse a flote, casi insoportable, pero lo consiguió. Esa tarde aprendió a nadar sin brazos, como una anguila o como una serpiente. Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto (Bolaño, 2013: 82-83).

La epifanía de la muerte es el encuentro con el sentido. Como reflejo exacto de Wieder, Lorenzo sufre el mal para abrir porfiadamente su mirada al quehacer artístico en el momento más crítico de su existencia: él elige ser un poeta secreto. El mal y sus mecanismos no vencen al joven artista. En cambio, en la plenitud de su obra, Carlos Wieder se entrega por completo a estos mecanismos para desarrollar *su nueva poesía*. El mal se aloja en la práctica y en la vida de los artistas.

⁹ El fragmento es antecedido por los siguientes versos: “La poesía entra en el sueño / como un buzo en un lago. / La poesía, más valiente que nadie, / entra y cae / a plomo / en un lago infinito como Loch Ness / o turbio e infausto como el lago Balatón. /Contempladla desde el fondo: /un buzo/ inocente/ envuelto en las plumas / de la voluntad” (Bolaño, 2006:15).

4.1.2.- La nueva poesía

La muestra artística de Wieder comienza en un aeródromo de la capital, a público lleno, en un día nublado. Luego el autor traslada su obra a la intimidad de un departamento santiaguino de un colega militar. Acá se observa de manera mucho más clara aquello que la Gorda Posadas intentaba explicar como la *nueva poesía*:

Alberto, dijo, va a revolucionar la poesía chilena [...] No me gusta esta mujer, recuerdo que pensé entonces. Tendrá talento, será inteligente, es una compañera, pero no me gusta. No, no me lo dijo él, dijo la Gorda, aunque él me cuenta cosas que a otros no les cuenta. Querrás decir a otras, dijo Bibiano. Eso, a las otras, dijo la Gorda. ¿Y qué cosas te cuenta? La Gorda pensó durante un rato antes de responder. De la nueva poesía, pues, de qué otra cosa. ¿La que él piensa escribir?, dijo Bibiano con escepticismo. La que él va a *hacer*, dijo la Gorda. ¿Y saben por qué estoy tan segura? Por su voluntad. Durante un momento esperó que le preguntáramos algo más. Tiene una voluntad de hierro, añadió, ustedes no lo conocen (Bolaño, 1996: 25).

La *nueva poesía* no se escribirá, se hará. Las acciones poéticas de Wieder son parte de un programa que su poesía propone y despliega; ésta no será correlativa, escrita, en la sucesión de los signos, sino que será fáctica, parte de una performance que en definitiva obligue al lector a convertirse en un espectador, víctima o cómplice¹⁰. El tema, está claro, será la muerte. El hecho es llevado al extremo en la muestra organizada en el departamento de Providencia. En una pequeña habitación, Wieder prepara la escena para ser visitada por uno a la vez y luego de la medianoche es abierta al público invitado: “La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el

¹⁰El testimonio que Muñoz Cano hace de la muestra es clarificador al respecto: “Mientras algunos se iban sin despedirse, una extraña sensación de fraternidad quedó flotando en el piso entre los que optaron por quedarse” (Bolaño, 1996: 98).

habitáculo de paso de un joven [...] El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias” (Bolaño, 1996: 94). En ese espacio, mientras afuera celebran, en la pequeña habitación se muestran imágenes indescriptibles de los crímenes que Carlos Wieder ha cometido y ha registrado, crímenes de una dictadura y de un artista perverso. Los testigos no quedan indiferentes ante la muestra, las escenas los perturban intensamente, mientras Wieder parece ufanarse de lo hecho, enorgullecerse por la nueva poesía que ha desarrollado: “El segundo en entrar fue un capitán que había sido profesor de Wieder en la Academia. No volvió a salir. Wieder, junto a la puerta cerrada (el capitán, al entrar, la dejó entreabierta pero él la volvió a cerrar), sonreía cada vez más satisfecho” (Bolaño, 1996: 96). La muestra sigue su curso, el testimonio de Muñoz Cano nos informa detalladamente de los hechos de esa velada. Los asistentes no saben cómo comportarse, divagan entre una reacción o la apreciación de algún concepto artístico, sospechan que en la habitación algo anormal ocurre, pero eso no los mueve a irse; muy por el contrario, la curiosidad los empuja a saber qué hay en esa pieza.

El padre de Wieder rompió el encanto. Se abrió paso educadamente, llamando a los oficiales que estaban antes que él en la cola por sus nombres de pila, y entró en el cuarto. Lo siguió el dueño del departamento. Casi de inmediato éste volvió a salir y se encaró con Wieder; por un momento pareció que iba a golpearlo, lo tenía cogido de las solapas, y luego le dio la espalda y marchó al living en busca de un trago. A partir de ese instante, todos, incluido Muñoz Cano, quisieron entrar al dormitorio. Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. Fumaba y leía unas notas escritas a máquina que previamente había arrancado de una pared. Parecía tranquilo, aunque la ceniza del cigarrillo se desparramaba sobre una de sus piernas. El padre de Wieder contemplaba algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación, un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez el hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras. Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo (Bolaño, 1996: 96-97).

4.1.3.- Perseguir es leer

La persecución se pone de manifiesto cuando entra en escena Abel Romero¹¹, otro de los personajes icónicos de Roberto Bolaño. La aparición de éste viene a cerrar una primera parte de la novela, la cual se preocuparía de la reconstitución de una época pasada y de los hechos más cercanos a la dictadura chilena; el taller de poesía, la muerte de las hermanas Garmendia, el destino de Juan Stein, Diego Soto, Lorenzo y Bibiano O’Ryan, pero de manera central el devenir de Carlos Wieder. En cambio, esta segunda parte que abre Abel Romero, viene a dar cuenta de una época actual en el tiempo de la novela, que une al narrador de los hechos con los eventos que éste narra. La diégesis pasa de ser externa a estar en el mismo nivel de los personajes y sus acciones. Es el momento de inflexión que hace visible al narrador y lo convierte en protagonista de los hechos: “Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado” (Bolaño, 1996: 121).

Los sentidos del lector y del narrador están concentrados en la captura de Carlos Wieder. Comienza, entonces, la cacería del poeta-asesino. La mirada y la lectura son la

¹¹ El detective Romero tiene una pequeña participación en *Los detectives salvajes*, donde esboza su parecer sobre el mal: “Después nos unimos a la conversación general. Sobre el mal, sobre la malignidad, como ya le dije. El amigo Belano hizo dos o tres observaciones bastante pertinentes. Yo no abrí la boca. Se bebió mucho vino aquella noche y cuando nos fuimos, sin saber cómo, me encontré caminando a su lado algunas cuadras. Entonces le dije lo que me había estado rondando por la cabeza. Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo” (Bolaño, 1998: 397).

herramienta de esta cacería ilustrada que comienza. En alguna medida, esta persecución es el reflejo de las acciones de Wieder, mientras éste investiga y escribe, haciéndose pasar por poeta o aviador, para luego capturar su arte en los cuerpos y los registros fotográficos de esos cuerpos. Belano captura su esencia, su escritura y su “nueva poesía” en la lectura de pasquines y en la revisión extenuante de pornografía. En el octavo capítulo, vemos una consolidación y radicalización de los métodos de búsqueda del ex teniente de la Fach. Estos han estado presentes en toda la novela, también en la búsqueda de Juan Stein, pero sobre todo en la busca de Carlos Wieder por parte de Bibiano O’Ryan, pistas de lectura, fotos poco claras, seguimiento, etc. Lo que ocurre a partir de este capítulo es una pérdida de la inocencia en torno a la escritura y sus devenires. Leemos en la novela:

La firma, una vez más, es de Octavio Pacheco, pero Bibiano O’Ryan descubre accidentalmente un apartado de autor en los archivos de la Biblioteca Nacional y allí, juntos, están las poesías aéreas de Wieder, la obra de teatro de Pacheco y textos firmados con tres o cuatro nombres más aparecidos en revistas de escasa circulación, algunas marginales y hechas con muy pocos medios y otras de lujo, con un papel excelente, profusión de fotos (en una se reproduce casi toda la poesía aérea de Wieder, con una cronología de cada acción) y diseño aceptable. La procedencia de las revistas es diversa: Argentina, Uruguay, Brasil, México, Colombia, Chile. Los nombres, más que voluntades, señalan estrategias: Hibernia, Germania, Tormenta, El Cuarto Reich Argentino, Cruz de Hierro, ¡Basta de Hipérboles! (fanzine bonaerense), Diptongos y Sinalefas, Odín, Des Sängers Fluch (con un ochenta por ciento de colaboraciones en lengua alemana y en donde aparece, número 4, segundo trimestre de 1975, una entrevista «políticoartística» con un tal K. W., autor chileno de ciencia ficción, en donde éste avanza parte del argumento de su próxima, y primera, novela), Ataques Selectivos, La Cofradía, Poesía Pastoril y Poesía Urbana (colombiana y la única con algo de interés: salvaje, destructiva, poesía de jóvenes motoristas de clase media que juegan con los símbolos de las SS, con la droga, con el crimen y con la métrica y la escenografía de cierta poesía beat), Playas de Marte, El Ejército Blanco, Don Perico... La sorpresa de Bibiano es enorme: entre las revistas encuentra por lo menos siete chilenas (Bolaño, 1996: 104-105).

La lectura y obsesión de Bibiano O’Ryan lo lleva a investigar al padre de Carlos Wieder, quizás el único que mantiene contacto con el desaparecido poeta-asesino. La pista

lo lleva a un archivo de la Biblioteca Nacional que es alimentado, cada tanto, por el padre de Wieder. Desde su infame performance en Santiago, su última escritura en el cielo y la consiguiente muestra fotográfica, el aviador ha desaparecido de escena y la única forma de seguirle la pista es mediante la lectura atenta de una escritura camuflada, una existencia camaleónica que sólo es posible detectar al descifrar sus huellas.

La tarea es ahora para el narrador, que asumimos es el personaje icónico: Belano¹². Abel Romero necesita encontrar a Carlos Wieder y piensa que para encontrar a un poeta se necesita a otro poeta: “Le serví el té. Lo tomaba con leche y pareció disfrutarlo. Sentado a mi mesa parecía mucho más pequeño y flaco de lo que realmente era. Le puedo ofrecer doscientas mil pesetas, dijo. Acepto, ¿pero en qué puedo ayudarlo? En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta” (Bolaño, 1996: 126). Lo que se deduce en esta escena es la intención que tiene Romero de impostar una mirada, persuadiendo a Belano de seguir las pistas de lectura desparramadas por el paso de Wieder. Necesita a alguien que pueda pensar como el aviador para capturarlo. Lo segundo que se destaca es la manera en la que Belano es persuadido mediante el dinero. Si bien tiene una reticencia hacia Abel Romero, estas se desmoronan ante el monto ofrecido. No deja de ser irrisorio lo que representa Bolaño en esta escena, mostrándonos a un poeta marginal, supuestamente escéptico ante todo, pero que en el fondo está desesperado por el dinero. Nuevamente, los límites de una moral llana y sencilla se van desmoronando, todos pueden ser parte de los mecanismos del mal, incluso el más esclarecido y descreído de los poetas secretos.

¹² Se ve en este gesto una de las características de la mise en abyme que postulaba Dällenbach: “Lo más eficaz estriba, a todas luces, en disfrazarlo (al autor implícito) con la propia identidad de aquel a quien, supuestamente, sustituye. Belano es un reconocido alter ego de Bolaño” (1991: 96).

Una vez encaminada la búsqueda leemos cómo el narrador lee; tenemos una serie de antecedentes que el narrador investiga, traza una línea de investigación y su materia son los textos a los que tiene acceso. En ellos se oculta lo peor de la literatura: reaccionarios, nazis, racistas furiosos, y un largo etc.:

Al día siguiente llegó a mi casa con un sobre de cincuenta mil pesetas y una maleta llena de revistas de literatura. El resto se lo daré cuando me giren el dinero, dijo. Le pregunté por qué creía que Carlos Wieder estaba vivo. Romero se sonrió (tenía una sonrisa de comadreja, de ratón de campo) y dijo que era su cliente el que creía que estaba vivo. ¿Y qué le hace pensar que se encuentra en Europa y no en América o en Australia? Me he hecho una composición del hombre, dijo. [...] Según Romero, en alguna de ellas debía de haber una colaboración de Wieder, bajo otro nombre, por supuesto. No eran revistas literarias de derechas al uso: cuatro de ellas las sacaban grupos de skinheads, dos eran órganos irregulares de hinchas de fútbol, al menos siete dedicaban más de la mitad de sus páginas a la ciencia-ficción, tres eran de clubes de wargames, cuatro se dedicaban al ocultismo (dos italianas y dos francesas) y entre éstas, una (italiana), abiertamente a la adoración del diablo, por lo menos quince eran abiertamente nazis, unas seis podían adscribirse a la corriente pseudo histórica del «revisiónismo» (tres francesas, dos italianas y una suiza en lengua francesa), una, la rusa, era una mezcla caótica de todo lo anterior, al menos a esa conclusión llegué por las caricaturas (numerosísimas, como si de repente sus potenciales lectores rusos se hubieran vuelto analfabetos, pero providencial para mí que no sé ruso), casi todas eran racistas y antisemitas (Bolaño, 1996: 128-129).

La lectura de las revistas y pasquines le entrega pistas al investigador y a Belano, estos creen poder ver en ellas las huellas del criminal que buscan. En esas revistas se encuentra el único modo de dar con el paradero de Carlos Wieder, pero la búsqueda no es fácil, el personaje lo resiente, debe hundirse en la esencia del asesino, debe encontrar la voz en la literatura. En este capítulo la obra ya se pliega claramente sobre sí misma y pone como tema central la creación y la lectura. Se observan los mecanismos de la metalepsis cuando el narrador se refiere a sí mismo como fuente central del relato; además, el tema central de esta sección es la indagación literaria, la obra busca referirse a los mecanismos de producción de otras obras, que en algún grado se relacionan con la construcción de la

propia novela. De este modo leemos que Belano ha encontrado las pistas adecuadas: “Al día siguiente, cuando Romero pasó por mi casa, le dije que creía tener identificado a Carlos Wieder” (Bolaño, 1996: 137). Belano lo ha identificado en el grupo de los *escritores bárbaros*, grupo literario creado por Raoul Delorme, quien propone un ingreso brutal a la tradición literaria a partir de una ceremonia que él ha denominado *la humanización*: “Esto se conseguía de una manera hartos curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville” (Bolaño, 1996; 139). Esta ceremonia que parece grotesca es una extensión perversa de una práctica que los propios personajes de Roberto Bolaño llevan a cabo en varias de sus obras, quienes abominan vehementemente de maestros, de influencias y de la tradición literaria.

Entre estos escritores bárbaros Belano logra detectar los rasgos distintivos de la escritura *wiederiana* bajo el alias de Jules Defoe, quien propone que la “revolución pendiente de la literatura [...] será de alguna manera su abolición. Cuando la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores (Bolaño, 1996: 142). En definitiva ha dado con el estilo, con el humor y los temas de Carlos Wieder: “Del poema (un poema narrativo que me recordó, Dios me perdone, trozos del diario poético de John Cage mezclado con versos que sonaban a Julián del Casal o Magallanes Moure traducidos al francés por un japonés rabioso) hay poco que decir. Era el humor terminal de Carlos Wieder. Era la seriedad de Carlos Wieder” (Bolaño, 1996: 143). Esta última precisión no es menor, porque el humor recubre casi toda la novela a través de la parodia y la ironía; el texto pretende cuestionar una tradición y una historia, por lo tanto la ausencia de humor es una característica totalmente contrapuesta a la obra representada. Ausencia que resulta en su condena.

4.1.4.- El mal en su espejo

Una vez leído el criminal, la tarea se centra en su encuentro y posible ejecución, pero acá nuevamente la novela entra en los dominios irrecusables del mal. Belano que ha participado activamente en la búsqueda del asesino, que tuvo que leer y ver cómo veía y leía el asesino, ahora recula en su tarea final, duda en identificarlo, sin embargo lo hace. Ese fue el trato que selló con Abel Romero: “Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados. No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos” (Bolaño, 1996: 153).

El párrafo que abre el capítulo nueve da cuenta de lo que Belano siente en los momentos finales de su tarea: “Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar” (Bolaño, 1996: 138). La tarea que era perversa, por superponer la mirada de un *otro* perverso a la suya propia, se vuelve aún más oscura ahora que debe participar él mismo de un crimen, un homicidio. Además, nuevamente se pone en relieve la práctica literaria como tema central de la obra, pero se impone una visión negativa respecto del arte de la escritura, una serie de monstruos crean el ambiente literario y lo enferman con su humor terminal.

Abel Romero debe terminar el trabajo encargado. Las dudas de Belano lo hacen ver como alguien pusilánime, pues ha cooperado intensamente en el desenlace de los hechos,

pero en una actitud mojigata pretende no saber lo que ocurre: “¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver [...] Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie” (Bolaño, 1996: 154). La obra parece revelarnos que lo heroico no reside en ningún lado, sino en el mito. Nadie es admirable en la novela, ni Wieder, ni Romero, ni Belano, tan sólo quizás los personajes secundarios de la primera parte, pero se trata de figuras míticas dentro del propio relato. Sobre todo Juan Stein, Diego Soto y Lorenzo.

Abel Romero le paga lo convenido e incluso más. Pero Belano aún no se decide a recibirlo: “No necesito tanto dinero, dije después de contarlo. Es suyo, dijo Romero mientras guardaba la carpeta entre su ropa y después volvía a cerrar la maleta. Se lo ha ganado. Yo no he ganado nada, dije” (Bolaño, 1996: 157). Belano sabe que lo que ocurre es inmoral y se hace parte del juego maligno del poder, pero no puede o finalmente no quiere rechazarlo del todo. No puede rechazar tal suma de dinero, porque en definitiva es lo que necesitaba. En esta paradoja la novela se muestra ambigua, no esgrime una serie de valores a seguir ni banderas que enarbolar, sino que más bien descubre los velos ante una realidad terrible: el mal nos atraviesa y domina, nos une incómodamente a la parte maldita: “Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés¹³ (Bolaño, 1996: 152). El narrador-escritor es el reflejo perverso del propio Carlos Wieder. El narrador exagera, pero obviamente está siendo explicitada una de las ideas centrales de la novela: el criminal no está solo en su crimen, todos somos parte del mal que domina todas las dimensiones humanas,

¹³ La pieza de teatro de Octavio Pacheco, posible seudónimo de Wieder, (¿Octavio Paz+Emilio Pacheco?) se relee de otra manera ante esta visión: “La pieza no finaliza como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor. Su tesis acaso puede ser simple: sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de *revelarla*” (Bolaño, 1996: 104).

particularmente el arte y la cultura en el reflejo de la propia obra. La propia obra con la realidad de su representación nos dice que *la literatura es un mar de mierda*, pero un mar en el cual hay que sumergirse para establecer una nueva mirada y una nueva. Una obra que no debe escapar a los sentidos estéticos y éticos que la escritura se impone a sí misma.

4.2.- *Historia argentina*

4.2.1.- Un libro sobre sí mismo

Historia argentina de Rodrigo Fresán es una obra que se pone en cuestión a sí misma indagando las formas que la constituyen. Los temas y las preocupaciones respecto del oficio de la escritura están en ella como un germen que contagia toda la obra del autor argentino. En el texto no se relata sólo una historia (de historias), sino que también se relata un programa y una búsqueda. Leemos en el post scriptum de la versión de 2003: “Lo que sigo sin poder responder a quienes, preocupados, me preguntan una y otra vez / jamás entendí esa preocupación - si *Historia argentina* es: / a) Un libro de cuentos / b) Una novela. / Todo parece indicar –lo mismo es aplicable a todos los libros que luego salieron y que seguirán saliendo de este libro- que la opción es c)” (Fresán, 2009: 264). El texto ni siquiera busca una categoría a la cual ceñirse, sino que intenta otro camino, entre el libro de cuentos y la novela, una reunión de textos que se comunican y personajes que se movilizan entre un cuento y otro. Hay una intención novelesca, pero no se define por su forma.

El libro abre su propio programa. En este sentido el argentino parece retomar toda la tradición argentina que viene de Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Rodolfo Wilcock y Julio Cortázar, quienes suelen incluir

dentro de su obra una reflexión evidente acerca de la propia literatura.¹⁴ Pero una de las influencias más importantes de Rodrigo Fresán queda clara gracias a las propias palabras del autor. Leemos:

¿Cuál es mi capítulo favorito? En realidad son varios pero entre los tres completan el rasgo del *Quijote* que más me ha contaminado a mí. Me refiero a esos momentos en los que Cervantes se pone *metaficcional* [...] y los capítulos 2, 3 y 4 de la segunda parte donde el bachiller Sansón Carrasco y Sancho y Don Quijote comentan la existencia de una primera parte del *Quijote* y de lo que de ella y de ellos piensan los lectores [...] Así —y esto me parece verdaderamente interesante— el *Quijote* acaba contagiándose de sí mismo. La idea —*la maniobra metaficcional*— no era nueva porque ya aparecían autorreferencias en textos épico-religiosos como el *Ramayana*, en algún episodio de *Las mil y una noches* y en ese formidable final del *Orlando* de Ariosto cuando, en el último de sus cantos, se nos describe a una multitud en un muelle esperando la llegada del héroe y esa multitud está compuesta por amigos de Ariosto: sus lectores ideales quienes han venido siguiendo las hazañas del héroe y se disponen a celebrar el final de la aventura.

La novela de Cervantes lleva todo esto más lejos [...] La muerte de Hamlet no ofrece dudas. La muerte del Quijote funciona tanto como final triste o final feliz y su humor depende, exclusivamente, del momento por el que estemos pasando, de nuestra circunstancial fuerza o debilidad ante el embate del virus (2005: 148-149).

Se evidencia la influencia de un clásico como el *Quijote* en la escritura de Rodrigo Fresán, destacando el aspecto metaficcional de la obra de Cervantes en los capítulos en donde la obra se pliega sobre sí misma. Vale destacar que el escritor argentino tiene plena consciencia de que esta práctica ha tenido cultores incluso más antiguos que Cervantes. Para el escritor argentino, *El Quijote* es el que mejor lleva a cabo la tarea de reflejarse sobre sí mismo, porque logra una nueva forma de interacción con sus lectores, más íntima. Su visión es nueva, ya que siempre se le atribuye un efecto de extrañamiento o lejanía a este reflejo de la obra sobre sí misma, pero Fresán ve lo contrario, el texto invita al lector a ser partícipe de su misterio. Encontramos en esta precisión del autor argentino una conexión

¹⁴ Puede pensarse en obras de Macedonio Fernández como *El museo de la novela de la Eterna* o cuentos de Borges como "*Pierre Menard, autor del Quijote*" y, también, en novelas como *Rayuela* de Julio Cortázar.

con lo propuesto por Vincent Colonna: “Hay que poner en evidencia que el juego mimético con la realidad y la identidad ha sido siempre un resorte no menos importante de la existencia literaria” (2004: 182). Colonna sitúa, junto con Genette y Dällenbach, la fabulación de sí mismo como una práctica muy antigua de la literatura universal.

En este sentido, la obra se va comentando en todo momento; en algunos casos en torno a los hechos relatados, como una *mise en abyme de enunciado* como propone Dällenbach. Sin embargo, también va dejando pistas de lo que supone el proceso de escritura, insinúa su estructura y su génesis. Por lo tanto, vemos también *mise en abyme de enunciación* e incluso de código (o textual). El autor expone el programa de su escritura, incluso de su obra venidera, por eso es tan importante este texto como punto de inflexión de su mundo creativo que durante años se ciñó a ese plan que supone *Historia argentina*. Así leemos: “Hay una insólita versión disco-funk de Andrés Calamaro junto a Federico Esperanto grabada en 1987” (2009: 218). El personaje, Federico Esperanto, que comparte los honores de un disco junto con Calamaro, será más adelante, en 1995, el personaje central de la primera (formalmente llamada) novela de Rodrigo Fresán: *Esperanto*.

Al indagar en su composición textual la obra no sólo adelanta personajes, sino que formas de escritura; el texto devela sus mecanismos en la misma narración. Así leemos: “La intención de la palabra *story* aquí es la de alertar al lector en cuanto a que no importa cuán cercana esté la narración a los hechos tal cual sucedieron, lo cierto es que el proceso de ficcionalización de la realidad ha estado haciendo bien su trabajo” (Fresán, 2009:252-253). Si el texto ubica el concepto *story* en la narración es porque lo está poniendo en jaque. Al momento que lo devela lo hace participar del relato como materia de un mismo orden: reflexión sobre la creación de la obra y el relato propiamente tal.

Otros textos nos entregan información y opinión sobre el oficio de escribir como en el cuento “El único privilegiado (63-68)”:

Se me acercó y me dijo lo mismo que tantos otros: usted es escritor ¿no? Pero a partir de ahí su discurso me llevó por comarcas que yo no conocía [...] Después de todo, su oficio tiene más de un punto en común con el mío. Los dos mentimos, los dos hacemos de lo existente un arte aunque, se entiende, nuestras musas inspiradoras no se saludarían de encontrarse en la calle. Pero en el fondo, como dije, somos lo mismo (Fresán, 2009: 63).

Se establece un paralelo entre el escritor y el mentiroso que nos llama la atención y pone en cuestión la honorabilidad del escritor, quien en resumidas cuentas elabora un relato verosímil, pero ficticio. El fin moral que persigue la mentira y la escritura separa a los personajes, pero hacia el final del texto el mentiroso llega a una verdad que bien pudiera explicar el objetivo del libro: “Mentiras [...] me gustan cuando me iluminan con sus secretos implícitos. Porque detrás de una mentira bien dicha se esconden las mejores verdades (Fresán, 2009:68). La novela impone una mirada más crítica y cínica al presentar al mentiroso como quien acierta en el debate que él mismo inició al comienzo de la conversación que da pie al relato: la mentira y la literatura son lo mismo. O, por el contrario, hacia el final del último texto del libro, “La vocación literaria”, que propone una reflexión del todo opuesta: “Camino, miro a mi alrededor y me pregunto si, finalmente, la literatura no será esto: un infinito de árboles sin nombre que ha esperado durante siglos la llegada de un hombre voluntarioso que los bautice y los haga reales para el resto de los mortales” (Fresán, 2009: 258). Es la voz del autor implícito –o *instancia productora* como lo llama Dällenbach- la que propone una idea luminosa y creadora en torno a la literatura. La voz del narrador es ya la del autor o de la obra, o de un personaje.

Historia argentina se construye en base a una serie de textos hilvanados entre sí por algunos personajes o situaciones comunes entre ellos, en una Argentina donde sobrevuela la dictadura, la represión y la historia de Argentina; donde la propia obra se piensa y duda, y cambia, incluso, de mirada sobre sí misma. Esta entidad creadora que comenta y observa el desarrollo de la narración es otro personaje del libro. Leemos en el postscriptum a “El sistema educativo”: “Querida Mariana, escribí este cuento en un departamento vacío. Lo escribí de la forma en que te hubiera gustado leerlo (Fresán, 2009:188)

4.2.2.- Fresán sobre sí mismo

La voz del narrador es sobrepasada por la del autor implícito o *instancia productora* que se introduce en la narración haciendo explícita la estructura del relato, pero también la autoría de esa voz creadora, que en ocasiones se integra al relato mediante una leve intervención en la cual devela sus propios artificios creativos: “Impresionante, pensé de cualquier modo un Lucas emocionado en tercera persona mientras escondía los cadáveres en un bosquecito cercano a la ruta. Después consultó con un mapa de caminos que había en la guantera y se enjugó las lágrimas. A Lucas Chevieux, el hombre de afuera, a veces le conmovía su propia eficiencia (Fresán, 2009:142). La intervención parece ser pequeña en el ejemplo dado, pero no deja de ser notoria; el narrador explica la voz que utiliza para narrar y, sobre todo, el intercambio de voces entre el narrador *-autor implícito-* y el personaje. Este último, al final del párrafo, es referido en tercera persona desde la perspectiva de un narrador omnisciente que tiene pleno conocimiento de lo que piensa Lucas Chevieux: “A Lucas Chevieux, el hombre de afuera, a veces le conmovía su propia eficiencia” (Fresán, 2009: 142).

En otras ocasiones, la *instancia productora* observa el relato como un objeto, lo aleja para presentarlo como un artificio o como quien observa una escena ajena al orden del relato: “Ese hombre que viene ahí gritándole cosas a su computadora acaba de perder para siempre su historia argentina gracias a una perversión de la informática. Un golpe de tensión y, adieu, doscientas páginas revisadas una y otra vez desaparecen en una suerte de limbo donde sólo los chips y los microchips pueden entrar (Fresán, 2009: 113). El personaje que golpea el computador es el mismo narrador del cuento, que aquí se desdobra o le da pie a la *instancia productora* para comentar (comentarse a sí mismo) al narrador como personaje. Algo similar ocurre en “Gente con Walkman”: “Déjenme decirlo a mí: qué mala es *Walkman people*. Qué mala que es mi segunda novela” (Fresán, 2009: 203), donde el autor implícito interrumpe el relato para comentar una novela de la cual están hablando otros personajes y que es su propia novela. Algo semejante sucede con el cuento de título “El protagonista de la novela que todavía no empecé a escribir” (Fresán, 2009:163), que pone desde el inicio el tema de su escritura como materia del relato y en el cual podemos leer: “El protagonista de la novela que todavía no empecé a escribir es argentino. De eso estoy bastante seguro. Ciertos personajes, pienso, tienen que ser argentinos para funcionar. O funcionar mal, como se debe” (Fresán, 2009:165). Hacia el final de la novela esta herramienta de narración de Fresán se vuelve un poco más radical y vemos al personaje / narrador devenir *instancia productora*. Coinciden el narrador, el personaje y el autor implícito en la misma figura que escribe y que soluciona la novela para terminarla:

Busqué una vez más la oscuridad de los cimientos del océano y tecleé de nuevo la clave y entonces encontré otro nombre, y con él, la estrategia para matar a todos los pájaros de un solo disparo.

Argentina, leí.

Delete, obedeció la tecla.

La vi desaparecer ante mis ojos cansados, la veo saliendo a tomar el té con la Atlántida, con la Ciudad de los Césares, con El Dorado [...] El

archivo demoró más de cinco minutos en desaparecer [...] Me dormí asesino serial, dibujante de mapas y dueño de la historia argentina que, desde esa noche final, sólo conoce el ambiguo estilo de mis ficciones (Fresán, 2009: 254-255).

Definir un límite claro cuando la obra se refiere a sí misma, como enunciado o enunciación, no es tan sencillo, ya que el libro se fuga hacía sí mismo, involucrando todas las materias que en él intervienen. En el párrafo anterior vemos cómo el personaje habla sobre la obra como enunciado, pero luego ésta se pliega sobre sí misma y refleja la naturaleza de la obra en el curso de la escritura. Está buscando una solución posible para cerrar el relato. Para dejar de escribir decide borrar toda la *Historia argentina*, sabiendo que es sólo una gran paradoja hacer un libro en torno a la *Historia argentina* para después borrarlo. Escribir la historia de un pueblo es mitificarla, unirla al devenir de historias tan enigmáticas como universales: la Atlántida, El Dorado, la ciudad de los césares. Escribir esa borradura puede ser el fin último del narrador, personaje o autor implícito, la historia de una inscripción y las marcas que la anteceden y la precederán.

4.2.3.- Memoria y mal

“El aprendiz de brujo” es el segundo texto de *Historia argentina* y en él vemos a un personaje de clase media alta de Buenos Aires, quien que intenta aprender cocina en el Restaurant Savoy Fair de Londres. Es el año 1982 y durante su estadía en Inglaterra estalla la guerra de las Malvinas. Leemos en el postscriptum de la versión del 2009: “Y -del mismo modo en que <<El aprendiz de brujo>> no es el típico cuento sobre la guerra de las Malvinas- <<La pasión de multitudes>> no es el típico cuento sobre fútbol (Fresán, 2009: 266). El nombre del cuento remite a la película de Walt Disney del mismo nombre, conocida también como *Fantasia*. El relato cuenta lateralmente los eventos de la guerra de las Malvinas mientras el personaje vive sus días en Londres. Los eventos históricos se cuelean en la narración del personaje, las fechas que marcan la historia son también las fechas de una existencia individual en el otro lado del mundo: “Es una hermosa noche la del 2 de abril de 1982. No hay nubes y sopla un ligero viento importado de los mares del norte” (Fresán, 2009: 52). El mismo día de esta inscripción, la armada argentina desembarca en las Malvinas y declara la guerra contra Inglaterra. El texto nos sitúa como lectores de la vida mínima del hermano mayor de Alejo, no en la historia oficial, imponiéndonos la historia como tema de reflexión y motivo de cuestionamiento. Siempre hay referencia al contexto histórico de Argentina, a sus dictaduras y golpes de Estado: “La política es como la publicidad. Puro slogan. Perón es el mejor publicista que jamás tuvo este país. Perón te vende cualquier cosa. En lugar de ese logotipo de esa P con V abajo, de ese Perón Vuelve o Perón Vive o Perón Vence, lo que habría que decodificar ahí es Perón Vende. Mejor y más barato” (Fresán, 2009: 97). El narrador o autor implícito siempre

observa y comenta la realidad con una mirada crítica; nos introduce en la vorágine histórica, pero no nos abandona, siempre está remitiendo a un lector implícito con el cual dialoga y reflexiona.

Los hechos históricos se nos presentan deformados en su obviedad, vistos a trasluz del relato, mostrándonos otras facetas:

Hoy ganamos todos, hoy todos los argentinos somos hermanos y luchamos por una misma causa y nos preparamos para la batalla final del domingo y la puta madre que los parió, Dios es argentino, me cago en Dios. Al final era verdad: todos unidos triunfaremos, ja...
Oíd mortales, el grito sagrado:
Es el 21 de junio de 1978.
Argentina 6 - Perú 0 (Fresán, 2009: 101).

Se observa en una de las escenas finales de *Pasión de multitudes* cómo el personaje celebra el triunfo frente a Perú en plena dictadura de Jorge Videla, con un contundente y sospechoso resultado que le da el paso a la final del mundial de 1978. Los torturadores trasladan al protagonista del cuento por el centro de Buenos Aires mientras se celebra el triunfo. Los torturadores enarbolan una vieja consigna de izquierda, *todos unidos venceremos*, pero dislocada de su sentido, apoyando la barbarie de una celebración que elide la verdad de un país en dictadura, con desaparecidos y torturados, con todo un sistema de represión y aniquilación del *otro*.

Esa introducción lateral de los hechos se convierte en definitiva en la revisión ética de los hechos a la luz de una verdad vergonzante. El texto pone en cuestión su propia naturaleza y la naturaleza de la historia: “Nada hay más aterrador para un historiador que descubrir el espanto que todo puede ser contado de varias maneras sin por eso perder su esencia real” (Fresán, 2009: 117). El libro lleva la reflexión a un punto en el que se cuestiona tanto a sí misma como a los hechos históricos, confundiendo la naturaleza de

ambas cosas, mezclándolas, alterando la historia con la narración de la *Historia argentina*, surgiendo así la memoria como un término que parece ser más preciso para este fenómeno de entrecruzamientos: “Me pregunto adónde se irá la memoria cuando morimos. Porque la memoria, como concepto teológico, me parece mucho más interesante y lleno de posibilidades que el alma. Después de todo, tal vez el alma sea la memoria. [...] Así que tal vez seamos eso y nada más que eso: memorias que se funden con otras memorias siglo tras siglo” (Fresán, 1991: 85). Esta idea remite a lo que plantea Paul Ricoeur en cuanto a la creación de un tercer tiempo, el entrecruzamiento de los hechos históricos y de los hechos narrados, la *identidad narrativa*, donde la inscripción del hombre en el tiempo sólo puede llevarse a cabo mediante la narración, porque una vida inscrita en el tiempo es también una vida narrada. Por lo tanto una memoria inscrita en la historia.

El texto es consciente de su poder frente a los hechos históricos, los pone en funcionamiento en la crudeza de su crueldad, en lo básico de su naturaleza abyecta. Construye una nueva memoria en donde no hay posibilidad de elidir el mal, pues puede construir otra realidad, interviniendo la memoria y la historia desde la creación literaria.

Fresán nos muestra un mal más íntimo en los relatos, en los que, en general, un determinado personaje plantea una relación perversa con un otro al que daña. Por ejemplo, el protagonista del texto “El único privilegiado” se enamora de Mónica, mujer a la que daña y culpa de un robo. En un momento, el personaje, movido por la fiebre y el delirio, avanza hacia la que piensa es la pieza de la mujer que desea e intenta una violación frente a la dormida “Mónica”: “Era el rostro de una santa [...] en algún momento sentí que algo, un fuego tibio, se fundía en mi bajo vientre, pero no por eso me detuve. La besé con furia, como un príncipe azul descarrilado ante la fría sensibilidad de su Blanca Nieves (Fresán, 2009: 67). Sin embargo, el cuerpo es un cadáver; el texto insinúa que es el cuerpo raptado

de Evita Perón, resguardado por una noche en casa de esta familia aristocrática de Buenos Aires. El mal individual se mezcla con el mal de la increíble realidad de Argentina en su época más oscura. En “Pasión de multitudes”, el narrador reflexiona sobre su novela, nunca escrita, mientras está preso en un centro de tortura llamado La chocolatera. Se lee: “En *La maldad de los niños* el protagonista esconde la pelota que cae en el jardín de su casa y no se la devuelve a su dueño: otro niño, un niño no pobre pero sí tanto menos rico que el protagonista, un niño que se aleja del lugar llorando y, al cruzar la calle, no ve venir un auto y...” (Fresán, 2009: 97). En el fragmento vemos cómo esa novela no escrita se basa en un oscuro secreto de infancia: un niño que en su egoísmo daña a otro para, indirecta y secretamente, convertirse en el culpable de su muerte. Pero la historia también pone en evidencia un mal que involucra hechos históricos en personajes retorcidos, como Lucas Chevieux o Cable Pelado, seres oscuros, egoístas, asesinos ridículos de uno y otro bando político. Lucas Chevieux, conocido como el monstruo francés y, autodenominado *El hombre del lado de afuera*, es un guerrillero de izquierdas que se convierte en asesino múltiple de sus compañeros, en terrorista internacional y en un traidor a su pareja: “Laurita, enseguida un llamado anónimo a un cronista que trabaja en la oficina de ceremonial de la policía federal y te juro, Laura, que no lo hubiera hecho de no ser imprescindible” (Fresán, 2009: 148). Este personaje vendría a ser una especie de paralelo de Carlos Wieder en *Estrella Distante*, un dandy del terrorismo y del asesinato serial. Aunque no tan gravitante para el desarrollo de la historia como Carlos Wieder para la novela de Bolaño, ambos son personajes que presentan semejanzas y conexiones intertextuales: asesinos, traidores, viajeros, prófugos internacionales y finalmente perdidos en la diáspora y en el mundo. Un ser perverso que se vale de todo método para salvar el pellejo y que ante el peligro impone una violencia y una inmoralidad que rompe todo esquema. Como en *Estrella distante*, el

mal no está en ningún bando político en especial, así vemos en Fresán a Cable Pelado y Mocasín, torturadores y asesinos que atraviesan todo el libro:

No te imaginas lo que es eso, pibe. Es un espectáculo único en el mundo. Es, como te lo explico, es..., es...

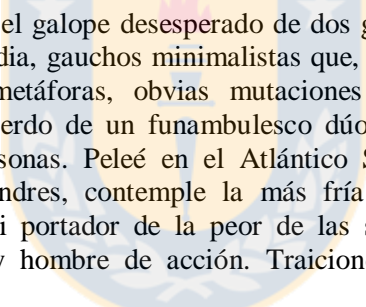
Es un acontecimiento histórico concluyó Cable Pelado satisfecho con su recién descubierto poder de síntesis.

Y, aunque les parezca improbable, estas dos almas sensibles y deportivas acabaron con la vida de, aproximadamente, unas 300 personas a lo largo de un periodo de cinco años. Los métodos utilizados para llevar a cabo semejante acontecimiento histórico eran bastante variados, pero por lo general implicaban el uso de energía eléctrica, de ahí el apodo de Cable Pelado, sobre diferentes zonas del cuerpo humano y la posterior precipitación al vacío del cuerpo en cuestión desde aviones especialmente destinados a este fin (Fresán, 2009: 239).

En “La vocación literaria”, último texto de *Historia argentina*, se observan muchas claves sobre el libro, pues es un texto central en el que se relata el rapto durante la infancia del narrador –autor implícito¹⁵- a manos de estos dos perversos personajes: Cable Pelado y Mocasín. En una discusión intrascendente sobre fútbol, los personajes comienzan a elaborar ideas sobre la grandeza de este deporte. Pero esos personajes, también asesinos del personaje central de “Pasión de multitudes”, no escapan del lugar común. Ellos son los asesinos de *unas 300 personas* a lo largo de los años de la dictadura y se muestran pueriles, incapaces de comprender lo que no corresponde a sus propias coordenadas. Capaces de las peores atrocidades, pero sin muestra de reflexión alguna ni gestos de arrepentimiento. Cable Pelado aparece en el cuento “Gente con Walkman”: “Alejo sabe que al chofer Agustín Finnanzi los amigos le dicen Cable Pelado, porque antes de ser chofer Finnanzi era electricista o algo así” (Fresán, 2009:195). Cable Pelado trabaja de chofer en la más

¹⁵ Vale consignar que el propio autor, Rodrigo Fresán, fue raptado en Buenos aires por el movimiento de ultraderecha Triple A.

absoluta impunidad y todos conocen su pasado de ex torturador y asesino, excepto el distraído Alejo. El texto vuelve a reflexionar en torno a su naturaleza, en torno a los hechos que relata y a los personajes que representan el mal, indagando en su sentido como memoria, como inscripción en la historia: “Había pasado una hora desde que me escondí entre mis libros y revistas y, por primera vez en mi vida, descubrí cuál iba a ser el tema de mi primera novela: la historia de un hombre que podía cambiar la historia a voluntad” (Fresán, 2009: 248). Ese encuentro con el mal en un momento en que el niño logra escaparse a su biblioteca repleta de historietas (no clásicos de la literatura) y ocultarse de Cable Pelado y Mocasín, esa traumática experiencia infantil, es el germen de la escritura de *Historia argentina*, la que años más tarde terminará de escribir:



Comencé retomando el galope desesperado de dos gauchos, perseguidos por una maldición india, gauchos minimalistas que, ahora lo comprendo, eran transparentes metáforas, obvias mutaciones de que se habían desprendido del recuerdo de un funambulesco dúo de desaparecidos profesionales de personas. Peleé en el Atlántico Sur, morí en Nueva York, cociné en Londres, contemple la más fría y definitiva de las bellezas patrias y fui portador de la peor de las suertes posibles. Fui hombre de ciencia y hombre de acción. Traicioné y me traicionaron (Fresán, 2009: 249).

Toda la trama resumida en un párrafo, sintético al extremo, presentando el devenir de ese niño traumatizado en narrador –autor implícito– de la *Historia argentina*. Texto que se cuestiona a sí mismo, cuestiona a sus personajes, su contexto real e incluso sus fines. Al final la novela plantea una posibilidad, una razón para la existencia del relato, no una explicación concisa y concreta, sino una premisa sospechosa, como todo el texto, que plantea más dudas que certezas, pero insinúa un motivo ya no para *Historia argentina*, sino para toda la literatura:

Y eso es todo. Ésa es toda la historia. Y el misterio definitivo de la historia es que el misterio no existe. No intentamos esclarecer aquí el

enigma de la creación del hombre, sino algo mucho más apasionante. Porque el hombre no tiene a su disposición los efectos especiales de aquel que, dicen, está en todas partes. Buscamos una respuesta convincente al motivo por el cual el hombre crea o destruye para poder crear (Fresán, 2009: 256).

Reconstruimos para saber, relatamos para dilucidar, narramos para evadir o evidenciar el mal de toda historia y para conjurar el poder creador de la literatura en ellas.

4.3.- Formas de volver a casa

4.3.1.- Los personajes secundarios:

La novela de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, es la más nueva del corpus, fue publicada en 2011 y significa un cambio en la obra del chileno, ya que involucra una reflexión en torno a la dictadura, o a un periodo de la dictadura, desde la perspectiva de un niño, hechos que no habían sido narrados en su obra anterior. El texto vino a visibilizar una serie de obras de autores chilenos, más o menos de la misma generación, que vivieron los hechos de la represión dictatorial entre su infancia o adolescencia y escogieron figuras infantiles para narrar sus textos.

Esta precisión, que ya se ha hecho en la crítica precedente, nos sirve para entrar en el análisis del texto, que abre su primer capítulo con el siguiente título: “I. Personajes secundarios” (Zambra, 2011: 13). Desde un primer momento, el libro insinúa su naturaleza mateléptica, ya que el título escogido es también una categoría narrativa que identifica uno

de los tipos básicos de personajes, pero además remite a su propio planteamiento como novela:

Hoy inventé este chiste:
 Cuando grande voy a ser un personaje secundario, le dice un niño a su padre.
 ¿Por qué?
 Por qué qué.
 ¿Por qué quieres ser un personaje secundario?
 Porque la novela es tuya (Zambrá, 2011: 74).

Los personajes secundarios son los niños que juegan mientras la historia transcurría terrible para los adultos. Los personajes secundarios de ese momento se convierten, ahora, en la novela de Zambrá, en el narrador y en los personajes que toman la posta de sus padres.

El texto mezcla los niveles de la diégesis y la metadiégesis. Por un lado se relata el devenir de unos niños en medio de la dictadura chilena. Este espacio narrativo no se ve alterado, pues se mantiene como una historia más o menos convencional, la que presenta muchas referencias intertextuales e intratextuales. Se lee en capítulo I: “Pero fuimos amigos o algo así. Y conversábamos mucho, a veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones” (Zambrá, 2011: 14). En este fragmento de las primeras páginas de la novela se ve cómo el narrador se hace parte de la diégesis coincidiendo con el *autor* implícito; incluso en este relato sobre Claudia, que se desarrolla en el primer y tercer capítulo, se mueve en un primer grado. Pues sólo presenta *mise en abyme de enunciado*, es decir, a nivel del relato en tanto grupo de acontecimientos. O en el capítulo III de la novela, “La literatura de los hijos”, se ve una discusión entre la madre y el narrador –autor implícito- sobre una novela de Carla Guelfenbein: “Bueno, no nos gustan los mismos textos. A mí me gustó su novela, *El revés del alma*. Me sentí identificada con los

personajes, me emocionó (Zambra, 2011: 133). Con esta cita a la novela de Carla Guelfenbein, que pertenece a una realidad comprobable, el relato se pone en un plano asimilable a la realidad, pero más adelante se revela que el personaje de Claudia que aparece recurrentemente en este capítulo es una ficcionalización de “Eme”, personaje que se encuentra en el plano metadieético en los capítulos II, “La literatura de los padres” y IV, “Estamos bien”.

En el capítulo final se revela la doble naturaleza del personaje de Claudia/Eme: “Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie” (Zambra, 2011: 159). Ambos relatos se identifican plenamente con la realidad extratextual, uno es la narración de la infancia y el recuerdo de la vida de Claudia, y el otro es el relato propio de la narración, en tanto proceso de creación y reflexión de lo narrado. Zambra señala: “Lo ficcional y lo verdadero se entremezclan, como en toda novela. Pero no me gustaría pronunciarme con claridad sobre cuáles aspectos son verdaderos o no. No creo que sea importante. Pero para decir lo que quería decir necesitaba entremezclar esos niveles diversos, esa especie de doble origen que lo inunda todo” (2011: 3).

La novela de Zambra ensaya un relato autoficcional al poner en juego una figura tremendamente cercana a su propia persona como narrador y personaje central de la historia que narra¹⁶. En la investigación se preferirán las categorías ya propuestas, metalepsis y mise en abyme. La novela muestra un reflejo que pone en evidencia el entramado textual y el proceso de su propia escritura, por lo tanto se identifica una mise en abyme de

¹⁶Un estudio preciso de este punto es el de Roberto Garay, “Una zona nebulosa y coherente donde amontonar recuerdos: propuestas para leer la narrativa de Alejandro Zambra”, 2012. Disponible en http://dspace2.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/89799/GARAY_ROBERTO_1731M.pdf?sequence=1

enunciación y de tipo textual. Leemos: “Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primera, incluso a segunda. Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro” (Zambra, 2011: 161). Se ve claramente un personaje que reflexiona y trabaja el mismo relato que leemos, que está en el proceso de su enunciación. Además, en el capítulo IV se ve un proceso de reflexión que si bien parece meramente narrativo, nos explica gran parte de la estructura del texto.

Abandonamos un libro cuando comprendemos que no estaba para nosotros. De tanto querer leerlo creímos que nos correspondía escribirlo. Estábamos cansados de esperar que alguien escribiera el libro que queríamos leer.

No pienso abandonar, sin embargo, mi novela. El silencio de Eme me hiere y lo entiendo. La obligué a leer el manuscrito y ahora quiero obligarla a aceptarlo. Y el peso de su posible desaprobación me hace desear no haberlo escrito o abandonarlo. Pero no. No voy a abandonarlo (Zambra, 2011: 155).

Hay una reflexión en torno a la escritura, sus motivaciones y su deriva frente a la lectura que hace Eme. Aún la novela no ha develado totalmente su naturaleza, pero avanza y se lee: “Pensé que bromeabas cuando decías que estabas escribiendo sobre mí, me dijo Eme, en el restorán. Me miró como buscando mi cara” (Zambra, 2011: 158). Esta es la primera referencia en todo el libro en que comprendemos que los personajes de los capítulos I y III (la novela que el personaje escribe sobre la infancia y la dictadura) corresponden a la vida de Eme, ex mujer del narrador – autor implícito-, con lo cual la novela adquiere una doble dimensión de reflejo de su propio reflejo. Doblemente enmarcado, un personaje que participa del relato de segundo grado se reconoce en la historia en primer grado. E incluso sigue más adelante: “Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que

habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega, pero igual robaste el banco, me dijo. Me pareció una metáfora tonta, vulgar” (Zambra, 2011: 159) Acudimos al momento preciso en que el relato se pliega sobre sí mismo y se reconoce como artificio, develando además su estructura y su plan textual¹⁷.

4.3.2.- Formas de volver a Chile

La novela de Zambra, al igual que los otros textos analizados, sitúa a los personajes en medio de sucesos históricos: en plena dictadura chilena, en la década del '80, con un narrador que reconstituye un pasado infantil, intentando reconstruir esos momentos desde la perspectiva de alguien sin experiencia, desde la mirada de un niño, con ingenuidad en ocasiones e ignorancia en otras:

Pensaba en todos esos mensajes volando en pedazos, esparcidos en la ceniza del suelo, recados burlescos, frases a favor o en contra de Colo-Colo o a favor o en contra de Pinochet. Me divertía mucho una frase en especial: a Pinochet le gusta el pico [...] En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían en las mejores partes. Tiempo después por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows (Zambra, 2011: 20-21).

El personaje habla desde esa conciencia que recién comprendía quién era Pinochet. En definitiva, se trata de la perspectiva íntima de una generación completa que se enteró más tarde, un poco menos niños, de lo que sucedía en el país. La figura infantil es funcional en el relato, porque es un punto de inflexión al que no se le exige consciencia ni certeza, sólo se le pide crecer y optar. El propio texto plantea esta dicotomía entre mundo adulto y

¹⁷ Este análisis obvió el elemento extratextual, el cual guarda muchas coincidencias con el argumento de la novela, pero escapaba al fin de esta investigación.

mundo infantil, desde la primera escena en donde el personaje central se pierde: “Tomaste otro camino, decía mi madre, después con los ojos todavía llorosos. Son ustedes los que tomaron otro camino, pensaba yo, pero no lo decía” (Zambra, 2011: 13). Esta primera escena da pie a la separación que más tarde se hará patente entre padres e hijos. Y pone en escena la duda que comienza a crecer en el personaje. Por un lado se relata esa vida infantil íntima y por otro lado la consciencia del mundo adulto llena de temor ante los hechos que se viven en una esfera pública:

El profesor Morales, en cambio, me quiso desde un comienzo y yo confié en él lo suficiente como para preguntarle una mañana, mientras caminábamos hacia el gimnasio para la clase de educación física, si era muy grave ser comunista.

Por qué preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista?

No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista. ¿Y tú eres comunista?

Yo soy un niño le dije.

Pero si tu papá fuera comunista tal vez tú también lo serías.

No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papá no.

¿Y qué es tú papá?

Mi papa no es nada, respondí, con seguridad.

No es bueno que hables sobre estas cosas, me dijo después de mirarme un rato largo. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo (Zambra, 2011: 40).

Para Zambra, toda literatura es finalmente una falla. Toda literatura es personal y nacional. Toda literatura lucha contra sí misma, contra lo personal y contra la nacional, porque, como escribe Henry Miller al comienzo de *Primavera negra*, “lo que no está en medio de la calle es falso, derivado, es decir, literatura” (Zambra, 2012: 168). Para el autor, la literatura nace de esa fractura entre lo personal y lo público. La investigación reconoce, en esta duda que se implanta, una forma de crear una nueva memoria en la que se ponen en entredicho ambas instancias, lo personal y lo nacional, para crear una nueva forma de comprensión en la cual se puede enunciar lo que era temido decir, donde los personajes se

reconocen. Esta idea se acerca mucho a lo ya planteado como *identidad narrativa* por Paul Ricoeur: “Hemos partido de la idea de que este tercer tiempo tenía una dialéctica propia, desde el momento en que su producción no podía ser asignada de modo exhaustivo ni a la historia ni al relato de ficción, sino a su entrecruzamiento” (Ricoeur, 1995: 996). Este espacio nuevo, en el que la narración de un tiempo humano crea una nueva *identidad narrativa*, se reconoce por ciertas características: “En primer lugar la identidad narrativa no es una identidad estable y sin fisura [...] En este sentido, la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente” (Ricoeur, 1996: 1000). Los personajes viven también ese proceso entre lo que vivieron y lo que relatan, lo que dicen y lo que callan. Lo escrito, la narración, va despejándose junto con las vidas de los personajes. Así se observa:

Aprender a contar su historia como si no doliera. Eso ha sido, para Claudia, crecer: aprender a contar su historia con precisión, con crudeza. Pero es una trampa ponerlo así, como si el proceso concluyera alguna vez. Solamente ahora siento que puedo hacerlo, dice Claudia. Lo intente mucho tiempo. Pero ahora he encontrado una especie de legitimidad. Un impulso. Ahora quiero que alguien, que cualquiera me pregunte, de la nada: quien eres. (Zambra, 2011: 99)

El personaje de Claudia ha vivido una experiencia muy difícil en dictadura, el narrador ha observado el proceso, incluso ha sido cómplice de la investigación de Claudia para seguir a su tío / padre: “La trama de pronto esclarece: Raúl era mi padre, dice, sin más preámbulos. Pero se llamaba Roberto. El hombre que murió hace tres semanas, mi padre se llamaba Roberto” (Zambra, 2011: 96). Las condiciones de la dictadura obligaron a falsear la identidad del padre de Claudia, pero el terremoto hizo a la familia de Roberto / Raúl partícipe de esa ficción frente a los pobladores de Maipú. Sobre todo frente al narrador que recién veinte años después devela lo que realmente sucedía y reinterpreta todo de otra manera.

El narrador-autor implícito- comprende a la luz del desarrollo de la propia narración el papel que le toca como escritor (instancia productora): “Es extraño, es tonto pretender un relato genuino sobre algo, sobre alguien, sobre cualquiera, incluso sobre uno mismo. Pero es necesario, también” (Zambra, 2011: 148). La literatura, elemento que parece tan inútil ante el curso histórico de los hechos, en definitiva puja por crear su visión, su *fisura*, su *identidad narrativa* que al final se hace posible y necesaria: “Leer es cubrirse la cara, pensó. Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (Zambra, 2011: 66). El gesto de la escritura involucra una reflexión sobre sí misma. Toda literatura es reflexiva de sus propias posibilidades, pero los textos estudiados explicitan el gesto dentro del propio relato. Al final, el texto se observa y concluye:

Es tarde. Escribo. La ciudad convalece, pero retoma de a poco el movimiento de una noche cualquiera al final del verano. Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy. En el sur. En los muertos de ayer, de mañana y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo (Zambra, 2011: 164).

El gesto de escribir una vida, una experiencia individual en la historia de un país, parece inútil, extraño, tan extraño como la literatura misma. Pero se hace necesario debido a su poder de conjurar esas narraciones que no se tocan: la historia de un país y la historia personal que confluyen en la novela para crear otras posibilidades, una inscripción en la memoria desde la narración literaria de los hechos.

4.3.3.- El mal en Zambra

Formas de volver a casa no representa el mal en un personaje, a excepción de una mera mención a Pinochet como asesino, sino que elige envolver los recuerdos y memorias con una intromisión en el mal más íntimo. El libro crea así un contrapunto con las otras novelas que poseían personajes claramente identificados como ejecutores del mal más abyecto. En cambio, la novela de Zambra muestra las consecuencias que la dictadura propicia en el entorno familiar y social más íntimo:

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer (Zambra, 2011: 56-57).

Ese mal enquistado en la intimidad genera, como se menciona en el capítulo anterior de la investigación, la dicotomía entre el mundo infantil y el mundo adulto, enfermando las relaciones nacidas y desarrolladas en un ambiente doloroso, que propicia la desconfianza. Así por ejemplo se lee:

Me encontré con el profesor días después, en un recreo. Le pregunté cómo estaba y él agradeció el gesto. Se nota que sabes lo que yo viví, me dijo, en señal de complicidad. Claro que lo sabía, todos lo sabíamos; había sido torturado y su primo era detenido desaparecido. No creo en esa democracia, me dijo, Chile es y seguirá siendo un campo de batalla. Me preguntó si militaba, le dije que no. Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían mantenido al margen. El profesor me miró con curiosidad o desprecio –me miró con curiosidad, pero sentí que en su mirada había también desprecio (2011: 68-69).

La desconfianza y desprecio del profesor insinúa de manera velada la situación conflictiva del país, en el cual se sospecha del otro por no observar los mismos parámetros.

Cuando el narrador dice que sus padres se mantuvieron al margen, el profesor cambia de actitud o al menos eso visualiza el narrador. En definitiva, se produce una fractura entre uno y otro. El mal en Zambra no es paródico, pero igual es capaz de reflejar, mediante escenas de esta cotidianeidad, cómo ha enquistado todas las relaciones humanas de un territorio, de un espacio en la memoria.

El personaje central participa de esas sospechas al asumir un rol de persecutor y observador de su vecino Raúl, supuesto tío de su amor platónico, Claudia: “Es ahí donde entraba yo: tenía que vigilar a Raúl –no cuidarlo sino estar pendiente de sus actividades y anotar cada cosa que me pareciera sospechosa. En un cuaderno” (Zambra, 2011: 33-34). Ejecuta su tarea con ahínco, sin mucha reflexión para contentar a su amiga: “Empecé de inmediato a espiar a Raúl [...] A partir de mis conversaciones con Claudia yo esperaba vagamente que aparecieran silenciosos hombres con lentes, movilizándose en autos extraños, a medianoche, pero nada de eso sucedía en casa de Raúl” (Zambra, 2011: 35). Sin notar, el protagonista participa de un juego que replica de manera inocente el acoso de los represores: observación, anotación y seguimiento. Pero la inocencia de esa etapa comienza a perderse y se observan las consecuencias del mal en la vida de Eme: “Al entrar a la casa, Eme vio que los amigos de su padre lloraban y que su madre, clavada en el sillón, miraba hacia un lugar indefinido. Escuchaba las noticias en la radio. Hablaban de un allanamiento. Hablaban de muertos, de más muertos” (Zambra, 2011: 56).

El personaje de Claudia llega a una conclusión interesante hacia el final de su historia: “Eso es lo que Ximena no entiende: que nuestra historia no es terrible. Que hubo dolor, que nunca olvidaremos ese dolor, pero tampoco podemos olvidar el dolor de los demás. Porque estábamos protegidas, finalmente, porque hubo otros que sufrieron más, que sufren más” (Zambra, 2011: 119). La mujer, que fue esa niña en la década de 1980, intenta

comprender su historia, ya no ocultarla, sino enunciarla con el dolor que eso significa; pero para comprenderla en su dimensión de historia, una que fue absolutamente menos terrible que otras en el mismo tiempo y en el mismo país, debe nombrarla, debe relatarla.

Esta consciencia del dolor de parte de Claudia, personaje infantil del primer capítulo de la novela, se contrapone a la actitud del padre del narrador:

Los de la Concertación son una manga de ladrones, dice. No le vendría mal a este país un poco de orden, dice. Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden. Lo miro a los ojos. En qué momento, pienso, en que momento mi padre se convirtió en esto. ¿O siempre fue así? Lo pienso con fuerza, con un dramatismo severo y doloroso: ¿siempre fue así? (Zambra, 2011: 129).

La fractura, la acción del mal, es parte de todos; algunos la vivieron en carne propia, como Claudia o Eme; otros la atestiguan, como el narrador; y otros la ignoran, como el padre del personaje. Las consecuencias de la violencia de una dictadura tan extensa y cruda como la chilena no dejan indemne a ningún personaje, el mal no se sitúa en la diégesis como un actor, pero toda la trama se ve afectada por una infancia rodeada de dolor, sospecha y muerte.

Conclusiones

La acción de recordar que se pone en ejercicio en los textos escogidos no es sólo la narración del hecho relatado, comunicado, sino también la narración de la creación de esa articulación específica. Es la historia del proceso de la narración y del por qué ella debe ser recordada. Por lo tanto, el proceso de narración es también un proceso metaficcional que, como todo proceso *meta*, es una reflexión del alcance que la propia práctica de la escritura puede alcanzar. El autor-narrador y el autor-personaje topan en un mismo espacio en el nivel diegético, reconocible por las coordenadas reales que lo definen, y en un tiempo que busca ser recordado y vuelto a narrar para definir otra tradición y otro tiempo. Como dice Paul Ricoeur, *el sí del conocimiento de sí* no es egoísmo y neurosis, o, al menos, no puro egoísmo y neurosis, sino que también una vida examinada, purificada y clarificada que busca entenderse y reflexionarse. El punto en cuestión, con esta idea de Ricoeur, es que las vidas que examinan los textos estudiados, son siempre vidas de escritores o vidas de lectores, seres que participaron del instante de mayor peligro para reproducirlo, pero no en una diégesis escindida entre narrador y autor, o entre obra y autor; muy por el contrario, se hacen parte de la diégesis, entrando de lleno en el orden del discurso: “reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (Dällenbach, 1977: 59), introduciendo una metadiégesis que es consciente de sí misma y de sí mismo en el caso del narrador- autor implícito. Lo que Vincent Colonna llama *fabulación de sí mismo* (2004). Por lo tanto, la acción de narrar la memoria y entrecruzar el tiempo histórico y narrativo no consiste sólo en una nueva representación mimética de los “hechos”, sino que puede significar también la reflexión del propio hecho de narrar, involucrando sin excusas al arte de la novela con todos sus vectores en la reproducción de esa experiencia

compartida, esa experiencia nueva. Podemos, por lo tanto, recusar, junto con estos autores, lo que siempre se le impugna a la metaficción, identificándola como una expresión de vanguardia gracias a la cual “el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes” (Hutcheon, 1993: 188). Es patente que sucede todo lo contrario en las obras estudiadas, puesto que el examen de una vida involucra con toda fuerza también el ejercicio de examinar el oficio de la escritura. Se observa, por ejemplo, en *Estrella distante* el momento clave en que Amalia Maluenda atestigua por el caso de las hermanas Garmendia:

La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido una larga historia de homicidios e injusticias. Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, la historia de la ciudadana Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror (Bolaño, 1996: 119).

Escenas como la anterior imponen un fuerte componente ético al hecho estético. El mal debe ser nombrado y narrado para ser parte de una memoria del horror que es posible rehuir y para situar a los pequeños actores de la “historia” en un papel que les fue arrancado mediante la violencia sistemática y horrorosa de los “poderes de la muerte”. La historia de Amalia Maluenda es resignificada en tanto testimonio, pero también como reflexión narrativa de la obra para sí. Es un gesto similar el que hacen Fresán y Zambra al reflexionar sobre la literatura, y el fin que persiguen con su escritura. Los textos se vuelven sobre sí mismos al final y desnudan sus motivos; no hay gloria, ni heroicidad ni fines elevados, todo fin es contar una historia: “Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy. En el sur. En los muertos de ayer, de mañana y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo” (Zambra, 2011: 164).

Un trabajo necesario en su insuficiencia. Un simple gesto: “Y eso es todo. Ésa es toda la historia. Y el misterio definitivo de la historia es que el misterio no existe [...] Buscamos una respuesta convincente al motivo por el cual el hombre crea o destruye para poder crear” (Fresán, 2009: 256). Contar una historia es un gesto, por inútil que parezca, por simple que sea, totalmente necesario. Rememorar, narrar y hacer de esto el *reflejo metaléptico* de un proceso de consciencia narrativo no es más que la expresión artística de un movimiento profundamente ético ante la propia escritura, en primer lugar, y, en segundo lugar, ante la responsabilidad profunda que tiene el arte frente a la historia y los procesos sociales que la determinan. Estos textos bien podrían obedecer a la premisa esgrimida por Milan Kundera cuando dice que “la novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela” (Kundera, 1987: 16).

Estética y ética se unen en estos relatos, la forma de la narración se plantea tan crítica como la materia narrada, ensayando su propio conocimiento desde la estructuración de los textos hasta las escenas en ellos contenidas. “La novela impone su moral” en un afán estético, pero a la vez comprometido con su tiempo, relatando, ficcionalizando y cuestionando lo que se establece como discurso mayor frente a una literatura diezmada por el poder. La existencia de la novela se hace moral cuando emprende una nueva búsqueda formal para decir lo que necesita ser dicho.

Las historias enlazadas en estos textos no son sino el empoderamiento de la luz de esos recuerdos en el instante de mayor peligro, durante dictaduras crueles y violentas rememoradas y narradas para reconstituir la identidad narrativa de una memoria *ficticia* y *necesaria* ante los poderes de la muerte, en busca de un sentido nuevo; una nueva memoria enunciada como literatura, leída como una historia inscrita en el tiempo de los hombres.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. 1994. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Amaro, Lorena. 2013. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. En *Literatura y Lingüística* N° 29: 109-129.
- Becerra, Eduardo. 1996. “Una hipótesis sobre la narrativa hispanoamericana de los ‘90, basada en las historias argentinas y viejos que leen novelas de amor”. En *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, (Paco Tovar edit.). Lleida: Universitat de Lleida / AEELH: pp. 109-120.
- Benjamin, Walter. 2013. “Sobre Edición y traducción de Bolívar Echeverría”. Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>
- _____. 2008. *El narrador* (edición y traducción de Pablo Oyarzun). Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Bolaño, Roberto. 1996. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. *La universidad desconocida* Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas* (Andrés Braithwaite edit.). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Candía, Alexis. 2012. “Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño”. En *Revista Chilena de Literatura*, abril, número 76: 43-70.
- Colonna, Vincent. 2004. “L’autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature”. *Linguistics*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
- _____. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*: Éditions Tristram.

- Dällenbach, Lucien. 1991. *El relato especular*. Madrid: Visor Ediciones.
- Dejonghe, Tina. 2011. "Posmemoria y la voz del niño en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra" (Tesis de Master en Literatura 2011-2012), Universiteit Gent.
- Deleuze, Gilles. 1986. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2005. *La Lógica del sentido: fantasma y literatura moderna, Michael Tournier y el mundo sin el otro*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Espinosa, Patricia. 2003. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Frasis Editores.
- Garay, Roberto. 2012. "Una zona nebulosa y coherente donde amontonar recuerdos: propuestas para leer la narrativa de Alejandro Zambra", Tesis de Magíster en Literaturas Hispánicas, Universidad de Concepción. Disponible en: <http://dspace2.conicyt.cl/handle/10533/6/browse?value=GARAY+URRUTIA%2C+ROBERTO&type=author>
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- _____. 1989. *Figuras III*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Fresán, Rodrigo. 2009. *Historia argentina* (1ª ed. 1993). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Fresán, Rodrigo. 2005. *Estudios Públicos*, 100: 131-152.
- Fischer, María Luisa. 2008. "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño" (Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau editores). En *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Hutcheon, Linda. 1993. "La política de la parodia postmoderna". En *Criterios* (Edición especial de homenaje a Bajtín), La Habana, julio: 187-203.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Kundera, Milan. 1987. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Kurlat, Silvia. 2003. "Rupturas y reposicionamientos: la innovación estética de Rodrigo Fresán". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, enero-marzo 2003: 215-227.
- Lombardo, Martín. 2009. "Experiencia y muerte según Rodrigo Fresán". En *Caravelle* N° 92: 217-234. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40854498>
- Martínez, Gema. 2013. "La metaficción en *Formas de volver a casa*: posibilidad e imposibilidad de narrar el recuerdo". Disponible en: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/113084>
- Mandolessi, Silvana. 2011. "El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en *Estrella Distante*". En *Chasqui*, nov, vol. 40, tomo 2: 65.
- Manzoni, Celina. 2006. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Mercado, Alicia. 2008. "Y Cortázar ganó por nocaut: Realismo posvanguardista en la cuentística del Cono Sur" Graduate Theses and Dissertations. Recuperado de: <http://scholarcommons.usf.edu/etd/400>
- Moreno, Fernando. 2005. *Roberto Bolaño. Una Literatura infinita*. Université de Poitiers CNRS: Poitiers.
- Oyarzún, Pablo. 2008. Introducción a Walter Benjamin, *El narrador*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Paz, E. y Faverón, G. 2008. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya.
- Plovtnik, Viviana. 2000. "Mitos de la nación y postmodernidad en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán". En *Hispanamérica*, año 29, N° 87, diciembre: 127-135.
- Pron, Patricio. 2012. "Roberto Bolaño como personaje en la constitución de una nueva tradición literaria hispanoamericana". En *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra* (López, Augusta y López, José Manuel editores). Madrid: Editorial Verbum.

- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narración*. México: Siglo Veintiuno.
- _____. 1996. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo Veintiuno.
- _____. 2000. *Memoria, Historia, Olvido*. Fondo de Cultura Económica de Argentina: Buenos Aires.
- Romano, Evelia. 1998. "Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodrigo Fresán". En *Actas XIII Congreso AIH (tomo III)*. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_052.pdf
- Roos, Sarah. 2013. "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos". En *Aisthesis* N° 54: 335-351. Recuperado el 2 de marzo de 2016 de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200020&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-71812013000200020.
- Tomassini, Graciela. 2004. "La frontera móvil: las series de cuentos que se leen como novelas". En *Iberoamericana* 4: 49-65. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/41675601>.
- Tzvetan, Todorov. 2002. *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Ediciones Península.
- Viart, Dominique. 2009. "Le silence des pères au principe du récit de filiation". En *Études françaises*, vol. 45, n° 3: 95-112.
- Willem, Bieke. 2012. "Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra". En *Acta Literaria* N° 45: 25-42.
- Usandizaga, Helena. 2011. "Tres lecturas paródicas de la (de) / construcción de la nación". En *Mitologías hoy*. N°1: 80-95.
- Zambra, Alejandro. 2011. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. 2012) *No leer crónicas y ensayos sobre literatura*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

