



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

“Políticas de la memoria en la narrativa con materia historiográfica  
latinoamericana contemporánea”

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA  
Elsa del Carmen Rodríguez Brondo

ASESORA  
Dra. Esther Cohen Dabah



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Contenidos

Apostilla.....	3
Introducción.....	8
Literatura, historia y decisiones en <i>El entenado</i> de Juan José Saer .....	50
Fragmentos para una lectura de <i>Nocturno de Chile</i> de Roberto Bolaño.....	87
La primera persona como resistencia <i>Una muerte sencilla, justa, eterna</i> de Jorge Aguilar Mora.....	155
A modo de conclusión.....	188

**Apostilla**

## **Apostilla**

El presente trabajo bajo el título de *Políticas de la memoria en la narrativa con materia historiográfica latinoamericana contemporánea* es el resultado de una larga formación que inició en 1998, con mis estudios de posgrado.

En el período de prerrequisitos, me fueron asignadas varias materias de teoría y crítica literaria que se impartían en el Colegio de Letras Modernas en ese tiempo. Cursé Metodología de la Crítica con la Dra. Esther Cohen y, más tarde, a partir de un ensayo que presenté para su materia, recibí la invitación para formar parte como becaria del seminario *Lecciones de extranjería*. Desde entonces, participé también como becaria en los proyectos, *Memoria y escritura* y *Políticas de la memoria* (Dra. Esther Cohen y Dra. Ana María Martínez de la Escalera, Responsable y Corresponsable, respectivamente) y en los proyectos de la Dra. Cohen, *La modernidad del pensamiento crítico y político de Walter Benjamin* y *El pensamiento crítico de Walter Benjamin. Afinidades en tiempos de oscuridad*.

Durante la maestría, me formé con profesores valiosos de la Facultad de Filosofía y Letras, pero el espacio del seminario me permitió tener un diálogo cercano con las doctoras Esther Cohen, Tatiana Bubnova y Ana

María Martínez de la Escalera, fundamentales para que pudiera desarrollar un pensamiento crítico, riguroso y personal.

En 2002 tuve la oportunidad de comenzar mi carrera de profesora de asignatura, que este año cumple sus primeros 10 años de vida, que aunados a los 12 de pertenecer a diversos proyectos de investigación, me permiten tener una opinión acerca del entorno académico al que pertenezco. Admiro profundamente la erudición de muchos universitarios y valoro la existencia de la Universidad Nacional Autónoma de México, pero sobre todo sé que los espacios de discusión crítica, en donde los alumnos tienen voz y participación activa en discusiones, congresos y publicaciones son escasos y he tenido la suerte de gozar de uno de ellos.

En ese espacio he conocido diversos autores, pero desde el primer trabajo que presenté en el seminario *Lecciones de extranjería*, el pensamiento de Walter Benjamin se impuso. Descubrí en él al observador del mundo, al salteador de la experiencia, al crítico del progreso, coleccionista de libros para niños y juguetes, amante de la literatura y el cine; confabulador de un presente dispuesto a la iluminación profana, al desánimo y la melancolía; y al creativo que puso en práctica diversos modos del discurso: riguroso y sistemático; fragmentario y lúdico; y, en ocasiones, una extraña combinación de estos y otros modos. En la lectura del presente trabajo, se

observará la repetición de citas e ideas benjaminianas. Esto no quiere decir de ningún modo que su basto pensamiento se encierre en mi obsesión por pasajes puntuales de sus *Tesis sobre la historia*, publicadas después de su muerte en 1940. Me hago responsable de la reiteración de ciertas ideas de Benjamin y una del francés Jacques Derrida —benjaminiana, por cierto—, que en mi opinión, aparecen en los tres autores que he analizado de maneras diferentes.

Las tres obras aquí analizadas: *El entenado* de Juan José Saer (1983), *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño y *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990) de Jorge Aguilar Mora fueron seleccionadas, en primer lugar, con base en una afinidad personal: encuentro en ellas el deslumbramiento de una literatura valiosa. En segundo lugar, creo que abordan el problema de la memoria histórica, no como contexto, sino como punto de partida para una reflexión personal acerca del estado del mundo y de lamentables circunstancias latinoamericanas y, en tercer lugar, constituyen para mí una apuesta de responsabilidad ética que se asume desde la literatura, frente a la condición del hombre, la cultura y la política. Sin embargo, estos rasgos comunes no constituyen el deseo de confinarlas en un cajón, sino de permitir que cada una, desde su unicidad y decisiones éticas y estéticas particulares, ilumine mis propias preocupaciones acerca de la cultura y sociedad, que son una misma cosa en la literatura.

Todo lo anterior intenta explicar desde dónde parte mi trabajo de investigación. En la introducción se encuentra el desarrollo teórico y la perspectiva personal sobre las políticas de la memoria en la literatura, pero no encontrarán más allá de la introducción el desarrollo académico habitual. Creo que el discurso académico puede ser abordado desde diversos lugares y formas. Las que yo he aprendido y puesto en marcha son el resultado de todos estos años en los que me ha sido posible desarrollar una escritura reflexiva con libertad, responsabilidad y ánimo de experimentación. En este último sentido, cada uno de los apartados de esta tesis intenta tratar el tema, al autor y la obra de manera particular. Cada uno tiene una extensión y estructura diferente y cada uno tiene su propia conclusión<sup>1</sup>.

Esta apostilla no forma parte de los agradecimientos, aunque estén implícitos en todas las menciones que hago a personas queridas y admiradas.

---

<sup>1</sup> A la manera de emprender este trabajo de investigación me atrevería llamarla ensayo desde la definición de Max Bense: “[El ensayo es] la forma crítica *par excellence*, [...] el que critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que establecer condiciones bajo las cuales se hace de nuevo visible un objeto en forma diversa que en un autor dado; y ante todo, hay que poner a prueba, ensayar la ilusoriedad y caducidad del objeto” (Bense *apud* Adorno:30). ADORNO, Teodor W., *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.



## Introducción

## Introducción

Desde que en 1981 Ángel Rama publicó *Novísimos narradores hispanoamericanos en "Marcha", 1964-1980*, usando por primera vez el término Nueva Novela Histórica de Latinoamérica, se han escrito un número importante de estudios críticos que ubican desde las últimas décadas del siglo xx una nueva forma de relatar la historia en la narrativa de nuestro continente<sup>2</sup>. Algunos de ellos adoptan la misma nomenclatura (Seymour Menton, Fernando Ainsa, Juan José Barrientos), otros proponen etiquetas como Novela Histórica en la Narrativa Hispánica Posmodernista (Amalia Pulgarín Cuadrado) o Novela Histórica de Fin de Siglo (Cristina Pons). De la misma forma, el *corpus* que contemplan dichos estudios distingue variables dependiendo de la postura de sus autores frente a lo que consideran materia de la historia. Narradores como Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*), Reinaldo Arenas (*El mundo alucinante*), Carlos Fuentes (*Terra Nostra*, *Gringo viejo*), Gabriel García Márquez (*El general en su laberinto*), Fernando del Paso (*Noticias del imperio*), Juan José Saer (*El entenado*), César Aira (*Moreira*), Augusto Roa Bastos (*Vigilia del almirante*), Mario Vargas Llosa (*La guerra del fin del mundo*) y Saúl

---

<sup>2</sup> Seymour Menton, Amalia Pulgarín, Noé Jitrik, Fernando Ainsa, Nial Binns, Gustavo Cobo Borda, Carlos García Gual, Carlos Martínez, Tomás Eloy Martínez, Carmen Perilli, María Cristina Pons, Laura Serrano de Santos, Juan José Barrientos y Lois Parkinson Zamora, entre otros.

Ibargoyen (*Noche de espadas*) forman parte del canon, seguidos de una numerosa lista. Las obras de éstos y otros autores parecen dar continuidad a la novela histórica latinoamericana del siglo XIX que tuvo como aliento la búsqueda, la constatación y el reconocimiento de las identidades nacionales con rasgos del romanticismo y del positivismo histórico europeo<sup>3</sup>; sin embargo, a diferencia de aquellas, estas obras de nuestra narrativa hablan desde la reflexión de realidades recientes (dictaduras, revoluciones) y, por otro lado, desde la deconstrucción<sup>4</sup> de momentos de la historia que forman parte de nuestra herencia (conquista, época colonial, independencia, construcción de naciones).

Sin un afán de linealidad y veracidad, característico de la narrativa histórica y naturalista del siglo XIX, y de novelas que fueron publicadas en las primeras décadas del siglo XX<sup>5</sup>, esta narrativa interpreta nuestros

---

<sup>3</sup> *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba), *Enriquillo* (1879-1882) de Manuel de Jesús Galván (Rep. Dominicana), *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) de Manuel Payno (México).

<sup>4</sup> Deconstrucción es una noción derrideana que usaremos teóricamente en este trabajo y que en los últimos años ha conservado su escritura francesa para distinguirla de *desconstrucción*, que sería su literal traducción. Dice Derrida con respecto a la deconstrucción: “‘Desconstrucción’ [...] significaba una cierta atención a las **estructuras**. [...] Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, ‘logocéntricas’, ‘fonocéntricas’, [...] socio-institucionales, políticas, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficas)” [el énfasis es mío] (Cfr. Derrida, 1997: 24-25).

<sup>5</sup> Recordemos la novela de la revolución mexicana, por ejemplo.

acervos históricos desde diversas perspectivas que se alejan, en algunos casos, de los grandes relatos o de la manera en que éstos fueron contados. Es decir, hay una nueva relación entre la narrativa y la historia que se plantea desde un contexto distinto (muerte y reconstrucción de ideologías, dictaduras, globalización, nuevas democracias, países emergentes); desde un planteamiento estilístico diferente (inclusión de recursos literarios contemporáneos: monólogo interior, intertextualidad, dialogismo, parodia, ironía y metaficción) y desde una perspectiva que no es la que se cultivó en la novelística de los países latinoamericanos en el siglo XIX. Debemos observar, sin embargo, que desde una posición historicista estas obras forman parte de un devenir, no precisamente rectilíneo<sup>6</sup>, que comienza con la publicación de *Jicoténcatl* (1826), la primera novela histórica de América Latina atribuida al poeta cubano José María Heredia<sup>7</sup>.

Más allá de una taxonomía —con características bien delimitadas—, que aglutine a toda la narrativa reciente con materia historiográfica, incluso a

---

<sup>6</sup> Foucault señalaba que los académicos, entre ellos los ingleses, se equivocaban “al describir génesis lineales [...] como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica: como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, astucias. De ahí la necesidad, para la genealogía, de una indispensable cautela: localizar la singularidad de los acontecimientos, fuera de toda finalidad monótona” (Foucault, 2000: 11-12).

<sup>7</sup>Cfr. González Acosta, Alejandro, *El enigma de Jicoténcatl. Estudio de dos novelas sobre le héroe de Tlaxcala*, México: UNAM, 1997, pp. 119-196.

obras de difícil clasificación<sup>8</sup>, con etiquetas como Nueva Novela Histórica<sup>9</sup>, habría que hablar desde la unicidad y desde el acontecimiento que cada una produce. Frente a un rasgo distintivo del uso de la historiografía y de una construcción contemporánea del pasado (remoto o reciente), resulta difícil hacer una lista exhaustiva de características en donde *toda obra* que haga uso de material histórico pueda caber. El trabajo de clasificación, aunque se ha emprendido, resulta parcial, porque no todas las obras cumplen cabalmente con la tipificación que se asigna al *corpus*. Tendríamos que partir, incluso, del hecho de que los autores no dedican el total de su producción a la perspectiva histórica ni todas las novedades bibliográficas en Latinoamérica de la segunda mitad del siglo xx siguieron la temática histórica. La narrativa con materia historiográfica comparte su espacio con otras taxonomías de fin de siglo xx: la literatura escrita por mujeres, la literatura de minorías étnicas y sexuales, por citar algunos ejemplos.

---

<sup>8</sup> Como es el caso de una de las obras que ocupa nuestro trabajo, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* de Jorge Aguilar Mora, que aborda la historia desde la narrativa autobiográfica, el ensayo y la crónica.

<sup>9</sup> Para Anderson Imbert por ejemplo, "Llamamos 'novelas históricas' a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista" (*apud* Menton, 1993: 33). Esta condición deja de lado a obras como *Palinuro de México* de Fernando del Paso, que para Ángel Rama sí pertenece al *corpus*, porque habla del Movimiento Estudiantil de 1968 en México, evento contemporáneo al autor.

Seymour Menton en su *prepéndice* a *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, propone una lista de autores y obras de la nueva novela histórica, acompañándola de otra lista de “novelas históricas latinoamericanas más tradicionales” del mismo periodo, con la advertencia de que esta división es clara en la mayoría de las obras, aunque en algunos casos —acota Menton— es debatible. Esta espinosa división ilustra la complejidad a la que se enfrentan los estudiosos al intentar clasificar, con base en elementos formales, las novelas con materia historiográfica. Lois Parkinson Zamora desliza el problema de lo formal a lo político-histórico. Elige un *corpus* de autores que “rechazan en forma unánime este mito del Nuevo Mundo de que los americanos no cargan con el peso de la historia porque tienen la libertad de crear la propia [idea que Hegel expone en sus *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*]. Por el contrario, ponen en escena el hecho de que la historia puede ser más pesada —y más significativa— cuando es uno el que debe crearla”(Parkinson Zamora. 2004: 23-24). Esta aproximación obliga a elaborar ciertas preguntas: ¿los autores crean la historia, la reescriben o ponen en cuestión la historiografía? y ¿cómo es que alguna de estas operaciones se lleva a cabo en el texto literario? Parkinson Zamora enumera: la investigación, restitución, reevaluación, renovación y resistencia como estrategias con las que se emprende la construcción del

pasado en la literatura americana reciente. Pero es claro que no todas estas estrategias se aplican a todas las obras con materia historiográfica.

Por un lado nos enfrentamos a las clasificaciones formales propias de los estudios literarios inmanentes, por otro, a las clasificaciones contextuales, que surgen a partir del vínculo de la narrativa, en general, con otras disciplinas como la sociología, la ciencia política o la filosofía. El trabajo de delimitación resulta necesario, sobre todo cuando parte de la observación e interpretación de una serie de obras que reflejan preocupaciones comunes, aunque hay que reconocer que toda delimitación está sujeta a nuevas interpretaciones y que no es un espacio cerrado a la reelaboración. En este sentido, más allá de adherirnos a un estudio en concreto o a un género concreto<sup>10</sup>, *proponemos una noción amplia de narrativa latinoamericana contemporánea con materia historiográfica, entendiendo por ello toda obra literaria que proponga una relación de diálogo<sup>11</sup> con la historiografía. Sin olvidar que la singularidad de cada obra es la condición para observar esta relación dialógica.*

---

<sup>10</sup> Habría que señalar que en términos generales estamos hablando de narraciones de largo aliento como la novela y de experiencias literarias en donde otros géneros como la crónica y el ensayo conviven con la primera.

<sup>11</sup> Desde el punto de vista bajtiniano el diálogo no es siempre amable ni implica necesariamente la adhesión, el diálogo puede implicar la contradicción y la puesta en cuestión de las partes (Cfr. Zavala, 1991: 51).

Son las obras, en particular, las que producen una invitación a una lectura crítica que evade la generalidad y la uniformidad, pero que a su vez comparten temáticamente lo que llamamos materia de la historia. Empero, ver estas obras desde su unicidad no nos exime de considerar el hecho de que, como anota Edward Said, “el ámbito estético es a la vez autónomo y mundano, o sea, anclado en el mundo social e histórico de los hombres y las mujeres que lo produjeron” (Said, 2005: 40). No es ésta una narrativa espontánea, sino el resultado de un contexto que posibilita su discurso, subsumido en una serie de condicionantes: intereses del autor, postura política, realidad social e histórica y relaciones de poder. Las decisiones que, desde la *producción* de la obra, cada autor toma con respecto a su poética y la historia; su manera de ver el pasado en relación con su presente; su interpretación del mundo en tensión con las instituciones que se han apropiado del estatuto de “verdad” del discurso; y quizá lo más sustantivo: la responsabilidad que asume o no frente a la memoria de su país y su continente (memoria signada por las exclusiones étnicas, religiosas, sexuales, de género, políticas y geográficas; la violencia de estado, la muerte, el duelo y la búsqueda de equidad y justicia); en suma, lo que podríamos denominar como *políticas de la memoria* opera de manera propia en cada una. *Estas políticas son el punto esencial de este trabajo.*



## **Deslindes**

Desde el punto de vista teórico, hablar de una narrativa que reescribe o reinterpreta la historia supone una relativa filiación con la clasificación de novela histórica y una relación tanto con la historiografía como con la novela testimonial (que también se constituye como materia histórica), y que establece sus correspondencias y sus diferencias con base en dos nociones que discuten tanto la historiografía como la literatura: verdad y ficción, también usadas políticamente. Las dos nociones confluyen en la reflexión sobre las *políticas de la memoria*.

## **Novela histórica**

En *La novela histórica* Georg Lukács se pregunta si es posible hablar específicamente de novela histórica con base en los hechos vitales y los problemas esenciales que pudieran ser específicos de ésta y que nos permitirían hablar de un género. En esos términos él señala que no es posible, porque los hechos vitales y los problemas esenciales son afines a toda narrativa (Lukács, 1977: 298). La misma noción de novela histórica nos hace preguntarnos si toda novela no es histórica por su relación dialógica con su tiempo, por constituirse, como señaló Walter Benjamin, en documento de cultura y documento de barbarie, por desarrollar en sus

páginas un discurso que filológicamente habla de un estadio del lenguaje. Si tomamos en cuenta estas consideraciones, tendríamos que responder que toda novela es histórica<sup>12</sup> más allá de una taxonomía de géneros.

Para Lukács, sin embargo, a partir del siglo XIX se puede hablar de una novela histórica que tiene un correlato con su tiempo y no tendría que ver solamente con un asunto de clasificaciones formales. Si el siglo XIX es el arranque de esta novelística es porque se da una “expresión poética de la historización del sentimiento vital y de la creciente comprensión histórica de los problemas de la sociedad” (Lukács, 1977: 284). Para Noé Jitrik, en cambio, el posible nacimiento del género es histórico-conceptual: “se produce a fines del siglo XVIII a través de un concepto, el ‘historicismo’ [...] Y por el lado de la literatura, la autorización proviene de que se ha impuesto la idea de ‘ficción’ [...]. La ficción, como idea, atañe a la novela y aparece en escena casi al mismo tiempo que el historicismo; no es de extrañar que entre ambos términos se haya establecido una conexión y haya tomado la expresión ‘novela histórica’” (Jitrik, 1995: 10-11). Para Jitrik la novela histórica entabla, desde entonces, un acuerdo

---

<sup>12</sup> “La obra literaria es en sí misma un agente y artefacto de la historia, es en sí misma un acontecimiento histórico condicionado por circunstancias históricas, que también condiciona. De modo que la obra puede llegar a ser un hecho en la historia que interpreta. [...] Las obras literarias son portadoras privilegiadas de la historia de una cultura” (Parkinson Zamora, 2004: 13).

ambiguo entre la verdad de la historia y la mentira de la novela. Verdad y mentira, historicismo o ficción son dos nociones impuestas por la institución histórica que establecerán un acuerdo ambiguo y tenderán a crear tensiones en el siglo xx.

Aunque, como sostiene Lukács, hay muestras de novela histórica antes de la publicación en 1814 de *Waverley* de Walter Scott, son históricas "sólo por su temática puramente externa, por su apariencia [...] y representación artística fiel a un periodo histórico concreto" y no por "lo específicamente histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad de la actuación de cada personaje" (Lukács, 1977:15). Siguiendo a este autor, a partir de la novela de Scott se tendría que hablar de la historia en la novela no como telón de fondo, sino como relación<sup>13</sup> que ha sufrido transformaciones desde que *La novela histórica* de Lukács fue publicada.

---

<sup>13</sup> "Lukács describe la 'experiencia masiva de la historia' producida por la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas subsiguientes, cuando por primera vez el individuo enfrentó la realidad directa de la historia del mundo. El comienzo de los reclutamientos masivos y las guerras sin límites geográficos llevó a los europeos a pensar de un modo global e histórico" (Parkinson Zamora, 2004: 21).

## La historia y la literatura

Si desde la *Poética* de Aristóteles<sup>14</sup>, en un contexto de teoría mimética, se observa una consanguinidad relativa entre el historiador y el poeta, el siglo XIX ilustra su filiación narrativa. Para Roland Barthes este fue el siglo que vio el mayor desarrollo tanto de la novela como de la historia en Francia (Barthes, 1981: 35-36); Balzac y Michelet construían uno en la literatura y el otro en la historia una forma discursiva común: la narrativa. Es verdad, como acota el propio Barthes, que había y hay otras formas novelescas como la epistolar y también otras maneras de hacer historia como el análisis, pero una buena parte de las formas discursivas de ambas estuvo apoyada en el relato. Cuando Hayden White emprendió en *Metahistoria* una revisión de la imaginación histórica europea del siglo XIX definió a la obra histórica como “una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (White, 2005: 9) y en *El contenido de la forma* el mismo White formularía que si bien se consideraba que los escritores de ficción inventaban todo en sus relatos y los historiadores sólo inventaban ciertos adornos retóricos y efectos poéticos para aligerar la lectura,

---

<sup>14</sup>“En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular” (Aristóteles, 1974: 1451 a 36-1451 b 5).

Las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales sobre la base de la presunción de una diferencia ontológica entre sus respectivos referentes, reales e imaginarios, subrayando su común condición de aparatos semiológicos [...]. En estas teorías semiológicas del discurso, la narración resulta ser un sistema particularmente efectivo de producción de significados discursivos mediante el cual puede enseñarse a las personas a vivir una “relación característicamente imaginaria con sus condiciones de vida reales”, es decir, una relación irreal pero válida con las formaciones sociales en las que están inmersos y en las que despliegan su vida y cumplen un destino como sujetos sociales (White, 1992: 12).

Esta manera de ver el discurso histórico problematiza<sup>15</sup> ciertas categorías asignadas a la historia: verdad, testimonio, prueba y las que se asignan a la literatura: ficción y mentira. Estas categorías parecen disolverse cuando el discurso compartido es el relato, sujeto a la retoricidad y a la imaginación. Ricoeur reconoce que:

Por tanto, en un primer nivel, esa “configuración imaginada”, “fingida”, la “construcción de una trama”, es una operación común a la historiografía y a la narración literaria. Pero, en un segundo nivel, dos diferencias marcan a la historia: una pretensión de “verdad”, y la elaboración de un “tiempo histórico” (Ricoeur, 1987: 373).

---

<sup>15</sup> Para Michel Foucault problematizar es “un movimiento de análisis crítico mediante el cual se procura ver cómo se han podido construir las diferentes soluciones a un problema; pero también cómo estas diferentes soluciones se desprenden de una forma específica de problematización y entonces se muestra que toda nueva solución que vendría a añadirse a las otras surgirá de la problematización actual, modificando solamente algunos de los postulados o de los principios sobre los que se apoyan las respuestas que dan” (Foucault, 1999: 360-361).

La historiografía se circunscribe a hechos verificables y busca la verdad, pero en ella la labor especulativa ocupa esos espacios de indeterminación por los que el relato histórico necesariamente ha transitado. Todorov, siguiendo a Nietzsche<sup>16</sup>, plantea la condición del discurso histórico:

No es que los consideremos a todos [los discursos históricos] como igualmente verdaderos, sino que las razones que nos inducen a declarar a unos más verdaderos que a otros no tienen nada que ver con la veracidad real de esos relatos, de los que no sabemos nada. Lo que apreciamos [...] es la verosimilitud, no la verdad; el efecto de verdad, el efecto de realidad, no lo real y la verdad en sí mismos [...], no hay hechos sino sólo discursos sobre los hechos; por consiguiente, no hay verdad del mundo, sino sólo interpretaciones del mundo (Todorov, 1993: 119-120).

Todorov plantea más que la existencia de hechos, la de interpretaciones, en otras palabras: el mundo es algo que siempre es interpretado. La ineludible lectura de los hechos está sujeta a un discurso, porque incluso los testigos de primera mano de un acontecimiento tienen que elaborar una crónica o relato de su experiencia, tanto como la historiografía y la literatura. Todos ellos constituyen discursos de hechos “reales” o imaginarios sujetos a polisemias, indeterminaciones y a la retoricidad del

---

<sup>16</sup>“Contra el positivismo que se queda en el fenómeno ‘sólo hay hechos’, diría yo: no, no hay exactamente hechos, sólo interpretaciones” 7[60] (Nietzsche, 2004: 170).

lenguaje, todos ellos sujetos, también, a una ideología<sup>17</sup> que cobija a toda palabra dicha o escrita socialmente. El estatuto de confiabilidad depende del lugar desde dónde se dice un hecho, porque cada discurso está sujeto a las reglas que la institución cultural le asigna (políticas en un amplio sentido). Para Michel Foucault, las oposiciones entre lo verdadero y lo falso son construcciones que están “sostenidas por todo un sistema de instituciones que las imponen y las acompañan en su vigencia y que finalmente no se ejercen sin coacción y sin una cierta violencia” (Foucault, 1983: 15). La historia oficial crea un relato “verdadero”, porque su campo de acción tiene lugar bajo políticas de archivo institucionales, no necesariamente porque nos ofrezca la “verdad” sobre el pasado. La literatura, aun cuando haga uso del mismo archivo, está determinada por la ficcionalidad —paradójica cuando se habla de novela testimonial, por ejemplo— y por tanto a un discurso no verdadero, sujeto más que a la prueba, a la verosimilitud o a la coherencia interna<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> La condición ideológica del discurso que trabajó El Círculo de Bajtín en el libro *Marxismo y filosofía del lenguaje* de Voloshinov, se refiere a que todo discurso se dice desde algún lugar, es decir, su rango de significación se extiende más allá del mero sentido literal. Esta ideología podría ser vista como “las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos” (Eagleton, 1988: 27).

<sup>18</sup> La verosimilitud se asocia a una concepción mimética de la literatura desde la formulación de Aristóteles: “Es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble, y los temas no deben estar formados de partes irracionales, sino que no deben tener nada en absoluto que sea irracional” (Aristóteles, 2003: 133), pero “Desde una posición inmanentista, será verosímil la ficción literaria cuando el despliegue de su mundo imaginario

La historia, como historiografía e institución, a la par del advenimiento de la industrialización en Occidente, encontró su estatuto de ciencia dentro de un marco positivista, misma perspectiva que se reflejaría en una literatura europea naturalista y realista. La ciencia de la historia se impuso tanto en la historiografía como en la narrativa en las últimas décadas del siglo XIX aunque, de modo incompatible, tuvo que convivir con las ideas de Nietzsche, Marx y Freud, quienes pusieron en paréntesis toda pretensión de verdad absoluta. Estas corrientes críticas, sin embargo, no producirían una crisis de las ciencias sociales sino hasta el siglo XX y, como resultado, las nuevas escuelas de pensamiento (estructuralismo, deconstrucción y estudios culturales) pusieron en entredicho el discurso de la historia, al que equipararon en su ficcionalidad con la literatura, como una *otra* literatura<sup>19</sup>, frente a la visión científicista del positivismo histórico. El modo de escribir la historia sufrió, como la literatura desde las vanguardias, transformaciones en el siglo XX: los grandes relatos de la historia dieron paso a relatos sobre temas marginales o “menores” [historia de las mujeres o de la vida cotidiana], microhistóricos o no inscritos estrictamente a un género literario: crónica, viñeta, prosa política entre otros. Tal es el caso del trabajo de los historiadores franceses Jacques Le Goff, George Duby o del

---

respete su propia coherencia y congruencia interna” (Estébanez Calderón, 2001: 1072).

<sup>19</sup>Cfr. White, 1992: 12.



italiano Carlo Ginzburg, entre los más emblemáticos, que han emprendido la tarea de relatar el periplo de la mujer por el tiempo histórico, de la vida cotidiana o de las personas comunes, en concomitancia con los héroes, villanos, poderosos, vencedores y vencidos de la historia "oficial"<sup>20</sup>. Pero la frontera que divide al discurso histórico y al literario no desaparece.

Hablar de una narrativa con materia historiográfica une dos términos semánticamente opuestos: "el término 'narrativa', en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; 'historia', en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos" (Jitrik, 1995: 9). Esta unión de términos también une a estas dos instituciones, la histórica y la literaria, que han seguido cursos paralelos, a la vez que disímiles, desde su auge occidental en el siglo XIX.

La historia, entonces, está regulada por la idea de verdad, la literatura por la imaginación; la historiografía habla del pasado y la literatura tiene la posibilidad de hablar del pasado, del presente y de la invención de su propio tiempo; una forma parte de una institución que avala la confiabilidad de su discurso y que impone a otros discursos, como el

---

<sup>20</sup> Los modos de aproximación a la historia reciente son diversos: la escuela Neohistoricista norteamericana (S. Greenblatt), la Sociología Marxista (F. Jameson), los herederos de la escuela francesa de los Annales (Le Goff y M. Certeau), Microhistoria italiana (C. Ginzburg y G. Levi) y la Nueva Historia Cultural (Robert Darnton, Lynn Hunt, Gabrielle S. Spiegel y Roger Chartier), Historia del tiempo presente (Fabrice d'Almeida y Alain Bancaud).

literario, sus imperativos de verdad, archivo, prueba; la otra está sujeta a las instituciones culturales, incluida la comunidad de lectores especializados, críticos y comunes, que avalan su coherencia y congruencia interna. Sin embargo, también observamos rasgos similares: la historiografía y la literatura usan el relato, sujeto a indeterminaciones, a cierto grado de ficción, a las leyes de la verosimilitud y coherencia interna; los dos discursos constituyen interpretaciones del mundo; los dos están sujetos a una serie de consideraciones: ideología, historicidad propia, contextos sociales y políticos, que en el caso específico de la historiografía y la narrativa con materia historiográfica se traducen como los mecanismos reguladores desde los cuales son leídas y escritas las interpretaciones del mundo<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Begoña Pulido, desde otra perspectiva, discute la relación de la historia y la literatura: "Esa confusión ha propiciado declaraciones de novelistas de ficciones históricas que pretenden que estas narraciones son más "verdaderas" que la propia historia, o que las novelas "cuentan" lo que la historia no dice, con lo cual parecería que el novelista se convierte en un historiador perfeccionado. Se trata de actividades diferentes que comparten una frontera [...] por medio de la poética, pero que tienen pretensiones referenciales distintas" (2006: 50). Sin embargo, no sólo es la teleología lo que distingue a estos discursos, como ya hemos explicado.

## **Narrativa con materia historiográfica y narrativa testimonial**

Otro deslinde problemático es la noción de novela testimonial frente a la narrativa con materia historiográfica. Se podría distinguir, de un modo restrictivo, a estos dos discursos, siguiendo la idea de Seymour Menton: "hay que reservar la categoría [Nueva Novela Histórica] para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor" (Menton, 1993: 32) y, por oposición, toda narrativa testimonial sería aquella en donde la acción se ubica en un pasado experimentado directamente por el autor, aun cuando en muchos casos esta distinción no sea del todo cierta, como sucede en las novelas de dictador, cuyos acontecimientos son vividos "directamente por el autor". La narrativa testimonial se encuentra íntimamente ligada a los hechos históricos que sacuden individualmente la existencia humana y por eso mismo suele estar circunscrita a la temporalidad de esos hechos. De ese sacudimiento surge la necesidad o la convocatoria de plasmar memoriosamente una experiencia puntual, a diferencia de la autobiografía basada en la totalidad de la vida de quien escribe y no en un acontecimiento que se testimonia<sup>22</sup>. Si la palabra testimonio tiene un

---

<sup>22</sup> En el mismo sentido que hemos afirmado que toda novela puede ser considerada histórica, la novela testimonial es autobiográfica, pero frente a la totalidad que pretende la autobiografía (abarcando el pasado y el

origen jurídico [testigo, prueba testimonial], es entendible que en Europa la novela testimonial cobre un auge inusitado a partir del proceso de Eichmann, en 1961. Para Annette Wieviorka (*apud* Cohen, 2006: 12), este hecho se debe a que el juicio de Eichmann da sentido a la condición de los sobrevivientes del Holocausto, no ya como una experiencia vergonzosa, en donde, convertidos en un manso ganado, fueron conducidos a los campos de exterminio, sino como hombres y mujeres victimados, amparados por una comunidad, cuya sobrevivencia les impone la responsabilidad de articular un relato para los otros. Primo Levi se adelanta a este auge al intentar publicar *Si esto es un hombre* en 1947, novela que testimonia su amargo paso por Auschwitz. Levi pretendía contar, “sin retórica”, por un imperativo moral más allá de la estética, pero como anota Esther Cohen: “en *Si esto es un hombre* sin dejar de ser un auténtico testimonio, es a su vez un relato y, por lo tanto, no escapa a la idea de ficcionalidad de lo narrado” (Cohen, 2006: 16). Para el escritor Jorge Semprún, otro testigo-narrador, el contar bien un hecho, incluye el artificio suficiente para convertirlo en arte (Semprún, 1995: 140). Por encima de las decisiones estéticas que tome el autor, la narrativa testimonial parece estar regida por las mismas leyes de todo relato.

---

presente del autor) como género, la novela testimonial se basa en un acontecimiento, usualmente de sustrato histórico, en donde se inscribe el autor como testigo o parte.

En Latinoamérica, la narrativa testimonial tuvo su momento más urgente en la segunda mitad del siglo xx, a partir de los movimientos sociales que agitaron al continente. En México: *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *¿Por qué no lo dijiste todo?* (1980) de Salvador Castañeda; en Centroamérica: *El valle de las hamacas* (1968) de Manlio Argueta, *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* (1983) de Rigoberta Menchú y Elisabeth Burgos-Debray, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas Lacayo; en Sudamérica: *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977) de Domitila Barrios de Chungara y Moema Viezzer. Estos ejemplos ilustran las variables que puede presentar este discurso. Elzbieta Sklodowska emprendió una tipología, discutible como cualquiera otra, en donde distingue dos clases de testimonios: el novelado y la novela testimonial; en el primero incluiría el testimonio periodístico y el testimonio etnográfico —en donde existe una mediación entre el personaje que testimonia y quien reelabora el relato— y en la segunda, la novela testimonial y la pseudo-testimonial<sup>23</sup>. No es lo mismo la reconstrucción que realiza Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío* de las conversaciones que sostuvo con una mujer (que en la novela toma el nombre de Jesusa) que *¿Por qué no lo dijiste todo?* de Salvador Castañeda en donde él escribe,

---

<sup>23</sup>Cfr. Sklodowska, 1992: 102.

en primera persona, el testimonio de su vida en la guerrilla. Aunque la narrativa testimonial goza de credibilidad y de un estatuto de verdad, está sujeta a la ficcionalización propia del relato literario y, agregaríamos, a inexactitudes, voluntarias e involuntarias, propias de toda memoria. El escándalo que provocó la diatriba del norteamericano David Stoll en contra del libro de Rigoberta Menchú, acusando a la autora de mentir en numerosas partes de su testimonio, pone de manifiesto las contradicciones entre verdad y testimonio. Pero además, señala ciertas prácticas que escapan incluso a la valoración de la obra en sí. Siguiendo con nuestro ejemplo, el testimoniar un hecho nos obliga a colocarnos en cierta perspectiva que elige y privilegia recuerdos. No es gratuito que Rigoberta Menchú haya llenado ciertos vacíos con relatos de terceros, como una forma de erigirse en voz de una colectividad, y no es gratuito que quien haya señalado exageraciones e inexactitudes fuera un hombre afín a un dictador de la región.

En esta distinción, más operativa que crítica, la narrativa con materia historiográfica y la novela testimonial, difieren y se comunican. Una toma materiales que han sido elaborados en otros discursos (historiografía, periodismo, literatura); la otra construye su discurso desde la memoria de la experiencia misma (materia de la historia), aun cuando sea elaborada por mediadores (como es el caso de los libros de Menchú y Barrios) entre

el autor y la escritura<sup>24</sup>. Estas dos narrativas, testimonios de cultura y de barbarie, se comunican en el relato y también en la voluntad de los autores por presentar una perspectiva personal sobre hechos verificables, sujetos por eso mismo a la reconstrucción, interpretación y sesgos ideológicos.

En la relación de la narrativa con materia histórica, tanto con la historiografía como con la narrativa testimonial, se podrían aplicar las palabras de Mijail Bajtín:

dos discursos dirigidos hacia un mismo objeto, dentro de los límites de un contexto, no pueden ponerse juntos sin entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se contradicen [...] no pueden estar uno al lado del otro como dos cosas; han de confrontarse internamente, es decir, han de entablar una relación semántica (*apud* Zavala, 1991: 51).

---

<sup>24</sup> En la narrativa testimonial se imbrican la oralidad y la escritura, no sólo en los casos en los que el testigo carece de las posibilidades de expresar por escrito su experiencia. Las *historias de vida* son un método cualitativo de investigación social que consiste en recabar testimonios orales de gente común acerca de un acontecimiento o una condición de vida, para un posterior análisis. Este recurso de las ciencias sociales se filtra a la narrativa testimonial. Un ejemplo es el libro *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, publicada por FCE en 1964 como investigación antropológica y que fue leída como narrativa. Este recurso es usado por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*, mosaico de voces testimoniales, que la autora fue recabando alrededor del 68 mexicano. En el caso de Menchú y Barrios es probable que sus mediadoras siguieran la metodología de las *historias de vida*. El paso de la oralidad a la escritura y la mediación entre una y otra constituyen otro problema que enfrenta al testimonio, en donde se producen modificaciones de las que no siempre se tienen claras las intenciones o los resultados.

No son las distancias entre los tres discursos (narrativa, testimonio e historiografía) lo que hay que salvar, sino más bien observar críticamente las tensiones y correspondencias que los distinguen y los unen por las diferentes aproximaciones a la verdad, o más exactamente a la idea reguladora de la verdad que a cada uno se le asigna. Más allá de estas consideraciones, tendríamos que reconocer que en más de una obra estos tres discursos están presentes en la forma de historia, testimonio o literatura. Todos están cobijados por la ficción, esa noción problemática que explica Wolfgang Iser: "las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad, como todavía las considera nuestro 'conocimiento tácito'; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse" (Iser, 1997: 45). En esas diversas condiciones que crea la ficción, hay específicamente en la ficción literaria una tarea de resistencia frente a otros discursos, igualmente ficcionales, porque ella ofrece un testimonio privilegiado pues no está sujeta, en principio, a la regulación de la verdad. Jacques Derrida trabajó los últimos años de su vida en los aspectos políticos de los diferentes medios y discursos. En su opinión, la literatura está privilegiada por una libertad y un derecho democráticos:

La literatura es una invención moderna, inscrita en convenciones e instituciones que, para ajustarse a este rasgo, aseguran por principio su derecho a decir todo. La literatura liga su destino, por lo tanto, a una especie de no



censura, al espacio de la libertad democrática (libertad de prensa, libertad de expresión, etcétera). [...] La posibilidad de la literatura, la legitimación que una sociedad le da, el apaciguamiento de la sospecha o el terror con respecto a ella, todo eso va —políticamente— con el ilimitado derecho a formular cualquier pregunta, a poner bajo sospecha todo dogmatismo, a analizar toda presuposición, incluso las de la ética o de la política de la responsabilidad (*apud* Miller, 2005: 92).

Este espacio de libertad, con el ilimitado derecho a formular cualquier pregunta y a poner bajo sospecha todo dogmatismo, queda matizado a la vez por las decisiones que se toman en un régimen amplio como el de la literatura, expuesta a una tensión dialógica con su entorno y otros discursos. En el caso de la narrativa con materia historiográfica *las decisiones del autor determinan desde dónde se elige el archivo, su interpretación, la poética (entendida como recursos narrativos), la retórica, las preguntas y los objetos que se ponen bajo sospecha y sobre todo, su posición frente a la responsabilidad de recordar (aun cuando se haga desde la literatura y tal vez, por eso mismo) y corresponden a lo que nosotros llamamos en este trabajo políticas de la memoria.*

## Políticas de la memoria

*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de ser convertidos en instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. [...] Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer.*

WALTER BENJAMIN, “Tesis VI”, *Tesis sobre la historia*.

¿Qué son las políticas de la memoria? La palabra política se asocia a las formas de gobierno y la actividad dentro de esas formas. Es decir, el campo semántico de la política supone el poder, las regulaciones en un marco gubernamental, la justicia, la economía y la ideología. Para el politólogo Nicolás Tenzer

La política designa, con toda evidencia, el arte de gobernar un Estado —se define una política—, pero también el juego político va a desembocar en que se pueda gobernar; la política reagrupa a la vez los debates inherentes a este arte y los modos de acceso al gobierno. Esto nos presenta una triple índole de la política: es a la vez

asunto del gobierno —independientemente de su modo de designación—, asunto de los hombres dedicados a la política —los políticos—y asunto del cuerpo político —los ciudadanos— (Tenzer, 1992: 8).

¿Por qué hablar entonces de *políticas de la memoria* para referirnos específicamente a los mecanismos del gobierno de la memoria que se llevan a cabo en la *producción* de la narrativa con materia historiográfica? Tomamos esta noción del filósofo francés Jacques Derrida, que desarrolla en su libro *Espectros de Marx*:

Ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no se reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya como si todavía no han nacido. Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*. [...]Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una **política de la memoria**, de la herencia y de las generaciones (Derrida, 2003: 12-13)<sup>25</sup>.

Esta responsabilidad de la memoria nos coloca en una posición ética-política; en el lugar que un autor elige para hablar de *una* memoria histórica y de los diversos procedimientos para asumir su lugar frente a este ejercicio de la memoria. La memoria tiene una relación directa con la historia “en la medida [en] que [ésta] sigue siendo el guardián de la

---

<sup>25</sup> Énfasis mío.

problemática relación representativa del presente con el pasado” (Ricoeur, 2003: 119), pero el imperativo de recordar, que sin duda es una de las preocupaciones más caras en las últimas décadas<sup>26</sup>, tiene su principio en la consecución de la justicia: es su sentido último, porque esta *persistencia de la memoria* se opone a la historia oficial de los vencedores y busca rehabilitar al que ha quedado fuera de esas páginas. Recientemente la guerra civil española<sup>27</sup> ha sido motivo de escrutinio, en el que participan activamente la cultura y las ciencias sociales: literatura, cine e historia, porque no se ha hecho justicia o esa justicia ha quedado acotada en aras de una democracia amnésica, necesaria. Pero esa misma memoria que se agita en leyes<sup>28</sup> que sanarán, en la medida de sus

---

<sup>26</sup> Para Todorov este imperativo ha provocado el abuso de la memoria: “...sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta deber ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?” (Todorov, 2000: 33). Para responder a las preguntas de Todorov, una revisión crítica de nuestro pasado se hace indispensable en los últimos decenios, teniendo el referente inmediato de los acontecimientos que marcaron al siglo XX: el genocidio de los armenios, la primera y segunda guerras mundiales: el genocidio de judíos, gitanos, homosexuales y prisioneros de guerra, los totalitarismos europeos y asiáticos, las dictaduras en Latinoamérica, las guerras étnicas y religiosas en Europa del Este y Medio Oriente y los genocidios de Ruanda y Darfur, es decir, la memoria se convierte en el lugar al que se regresa en el peligroso momento en que parece repetirse un lamentable acontecimiento.

<sup>27</sup> Elijo este ejemplo porque guarda sensibles semejanzas con las dictaduras que ha sufrido nuestro continente y porque en los últimos años se intentó crear una ley de memoria histórica que ha provocado una tensión en el aquí y ahora de la vida política española.

<sup>28</sup> La ley de memoria histórica impulsada, desde junio de 2004, por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), a sesenta años de la derrota republicana y a treinta años de la caída del régimen franquista, sigue esperando entrar al consejo de ministros para su discusión.

limitaciones, las heridas de los republicanos presos, exiliados, desaparecidos o asesinados y de sus herederos, tiene también un fin político presente: los nuevos intereses de la izquierda y la derecha españolas, que reivindican para sí el derecho de declararse a sí mismos las víctimas —que de algún modo se encuentran en un lado y otro de la contienda—. La memoria, escribió el historiador Le Goff, “ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas” (Le Goff, 1991: 134). De ahí que la literatura haya sido, desde siempre, el lugar de otra memoria, con la potencia de poner en cuestión las apropiaciones de la memoria, para llevar a cabo un ejercicio crítico. Tendríamos que reconocer con Roland Barthes que “Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje” (Barthes, 1984: 118) *per se*. El derecho a *decirlo todo* de la literatura y la condición política del lenguaje se asocian a la necesidad de incluir en el campo de su análisis al aspecto formal y, de la misma manera, al contextual.

La reflexión sobre las *políticas de la memoria* en el marco de un análisis de la producción de la narrativa con materia historiográfica permite elaborar preguntas sobre la singularidad de cada obra y su postura frente a su

modo particular de recordar: ¿cuáles son las decisiones que cada autor toma con respecto a su poética y la historiografía?; ¿cuál es su manera de ver el pasado en relación con su presente?; ¿su interpretación del mundo está en tensión o no con las instituciones poseedoras del estatuto de “verdad histórica”?; ¿estas obras, a la vez documentos de cultura, son documentos de barbarie?, continuando con la idea de Walter Benjamin, y una pregunta que busca una respuesta frente a cada historia de los escritores latinoamericanos: ¿cada autor asume una responsabilidad frente a la memoria de nuestro continente, construida sobre diversas formas de la exclusión? Sus posibles respuestas nos permitirán conocer las políticas de la memoria que ha asumido cada escritor y cómo se han concretado en una obra específica.

Por tanto, en este trabajo *asumimos como políticas de la memoria la legislación y elección responsable y crítica de la poética, la historia y la política que se decide en una obra literaria con materia historiográfica y que necesariamente mantiene una relación de tensión dialógica con otros discursos institucionalizados y no institucionalizados, regulados por la idea de verdad.*

## **Las obras**

El corpus de este trabajo está constituido por tres obras a las que une la postura crítica frente a ciertos acontecimientos registrados por la historiografía oficial y, en un sentido taxonómico, su resistencia a la clasificación. Es decir, se trata de tres objetos literarios que asumen un lugar problemático que no se circunscribe sólo a una perspectiva, sino a una política de la memoria que se decide sobre el fondo y la forma literarias, porque uno y otra son un mismo lugar desde donde se dirime el contradictorio paso del hombre por el tiempo.

### ***El entenado* (1983) de Juan José Saer**

Juan José Saer (Argentina, 1937-Francia, 2005) afirmó que *El entenado* no era una novela histórica sino una propuesta de “antropología especulativa” (Pineda, 2006: 25). La novela, sin embargo, parte de un hecho histórico<sup>29</sup>, la expedición del español Juan Díaz de Solís al Río de la Plata en 1515. Cuando llegó la expedición a tierra firme, en los márgenes de lo que hoy conocemos como Mar del Plata, fueron atacados por indígenas que terminaron devorando al grupo de avanzada, entre ellos al mismo Díaz de Solís, respetando la vida de un joven grumete de nombre

---

<sup>29</sup>Cfr. Hernández Echávarri, 2002: 11.

Francisco del Puerto. Los miembros de la tripulación que no habían bajado a tierra, abandonaron en su huida al grumete, que permaneció diez años con los indígenas hasta que fue rescatado por una nueva y exterminadora expedición. En la obra de Saer este personaje es “el entenado”: un personaje que carece de nombre. Saer construye un narrador que, en su vejez, recupera la memoria del otro: una comunidad (antropófaga una vez al año) borrada por la conquista, que será registrada por el entenado, vuelto testigo lejano, cámara analítica colocada a distancia.

Después de ser rescatado por una segunda expedición de conquista, de recuperar una lengua olvidada en el cautiverio y de deambular entre su experiencia pasada y una realidad teatral, el viejo testigo escribe por una responsabilidad que da sentido a su vida. Para el entenado el sentido vital se afirma en la memoria del otro, en ser el único depositario de su existencia y por ello el único responsable de dar fe de su presencia y su exterminio.

*El entenado* plantea una responsabilidad ética de la memoria, pero también política, los indígenas americanos son esos espectros exterminados en el pasado que asedian la memoria y son, también y



sobre todo, los actuales mestizos e indígenas vivos, espectrales, excluidos de Latinoamérica.

### **Nocturno de Chile (2000) de Roberto Bolaño**

Estructurada en dos párrafos, *Nocturno de Chile* del chileno Roberto Bolaño (Chile, 1953-España, 2003) es la memoria afiebrada de un sacerdote católico involucrado más con la vida cultural chilena que con los oficios de su investidura (Domínguez Michael, 2001: 84). Durante una noche de enfermedad Sebastián Urrutia Lacroix (parodia del sacerdote y crítico literario chileno, José Miguel Ibáñez Langlois), vigilado por la presencia metafísica de un joven envejecido, rememora su paso por la historia de antes, durante y después de la dictadura de Pinochet y más que su paso, su cómplice marginalidad, su elegida distancia. Esta novela sobre la dictadura chilena es una visión atípica porque no asume una postura maniquea ni se coloca en el lugar políticamente correcto de los vencidos sino en la sombra de los que guardaron silencio: la pequeña burguesía que se benefició del régimen militar. Sobre todo de una comunidad cultural exquisita que, literalmente en la novela de Bolaño, realizaba sus tertulias en salas de mansiones, mientras, en el sótano, se torturaba a los perseguidos por el régimen. La ironía se ilustra también en la tarea que se le asigna a Urrutia Lacroix: dar clases de marxismo a la

junta militar chilena para que conozcan de cerca al enemigo, siendo él mismo un sacerdote conservador. En *Nocturno de Chile* hay una referencialidad histórica: la junta militar, Pinochet, Pablo Neruda y otros personajes de la vida política y cultural chilena aparecen en sus páginas. Urrutia Lacroix —espejo de Ibáñez Langlois—, cura y crítico literario influyente de derecha; poeta mediocre y crítico comedido en la novela, revela con su sólo recordar la descomposición de la iglesia, la abyección de la dictadura, la banalidad y pasividad de una cultura que no supo o no quiso hacer una lectura política y por eso es tan política como la que tomó partido. Los cuadros memoriosos de Urrutia Lacroix parecen llevarlo a una conclusión final: ha sido un ser perdido, sin rumbo y su vida inútil carece de sentido. *Nocturno de Chile* es una reflexión a contrapelo de la historia de las dictaduras latinoamericanas, en donde la memoria, la cultura y la historia se deconstruyen desde la ironía y desde la alegoría.

***Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana (1990) de Jorge Aguilar Mora***

Jorge Aguilar Mora (México, 1946) es un escritor poco citado en los trabajos sobre narrativa e historia, pero su libro *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* puede suscribir varias características que se asignan a algunas obras de las últimas

décadas llamadas históricas: la metaficción (reflexión sobre la escritura de la propia escritura) y la “subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a conceptos filosóficos trascendentes”,<sup>30</sup> el uso de otros discursos. De modo que la lectura de *Una muerte sencilla, justa, eterna* pone en cuestión la difícil frontera entre géneros porque en ella también encontramos el relato histórico y ensayístico, la autobiografía y la crónica. El narrador Aguilar Mora nos relata cómo llega a configurar un trabajo de crítica histórica sobre los hombres que hicieron la revolución mexicana en la frontera norte y sobre la literatura que originaron, excluida del corpus selecto de la Novela de la Revolución. El libro también incluye el mismo trabajo ensayístico, explicado por el narrador, y el marco teórico que elige para sus distintas narraciones. Bajtín, Lukács, Deleuze y Ricoeur son citados en sus páginas, lo mismo que una ingente bibliografía sobre la literatura y la historiografía de la revolución mexicana. Biografía, reflexión crítica y el trabajo de investigación, que ocupa la mayor parte de su libro, se superponen. Aguilar Mora propone otra historia, una historia crítica que haga un escrutinio de figuras heroicas y que rescate las muertes anónimas, los instantes epifánicos que les dieron una identidad más allá del nombre, “vi el polvo en los nombres, en los nombres hechos polvo. Y en ese polvo tocaba a los que no volvieron y que muchas veces ni nombre, ni casa, ni tumba tuvieron. Anónimos...” (Aguilar Mora, 1990:

---

<sup>30</sup>Cfr. Barrientos, 2001: 13-24 y Menton, 1993: 273-276.

17). *Una muerte sencilla, justa, eterna* habla desde la institución (la crítica literaria y filosófica) de la literatura, como un ejercicio de resistencia frente a la omisión y la incapacidad de la historia por darles un espacio a los olvidados.

## **Bibliografía**

### **Fuentes principales:**

Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna*, México: Era, 1990.

Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Saer, Juan José, *El entenado*, Barcelona: El Aleph, Barcelona, 2003.

### **Fuentes teóricas:**

Aristóteles, *Poética* en Aníbal González (ed.), *Artes Poéticas*, Madrid: Visor, 2003. p. 133.

Adorno, Theodor, *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1962.

—, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona: Ariel, 1970.

Bajtfín, Mijaíl, *La estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI, 1982.

—, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México: FCE, 1988.

Barthes, Roland, "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

—, *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 1981.

—, *El placer del texto y lección inaugural*, México: Siglo XXI, 1984, p.118.

Benjamin, Walter, "Tesis de la filosofía de la historia", en *Para una crítica de la violencia*, México: Premiá, 1982.

- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México: Itaca/UACM, 2008.
- , *El autor como productor*, México: Itaca, México, 2004.
- , "El narrador" en *Para una crítica de la violencia*, Taurus, Madrid, 1991.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.
- , *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*, Madrid: Trotta, 2003, pp. 12-13.
- Iser, Wolfgang, "La realidad de la ficción", en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989.
- , "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco, 1997, p. 45.
- Le Goff, Jacques (ed.), Michael de Certeau [y otros], *Hacer la historia*, Barcelona: Laia, 1978.
- , *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 134.
- Lukács, Georg, *La novela histórica (1966)*, México: Grijalbo, 1976. pp. 191-285.
- Miller, Hillis, "Derrida y la literatura" en *Jacques Derrida y las humanidades*, coord. Tom Cohen, trad. Ariel Dilon, México: Siglo XXI, 2005, p. 92.
- Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos póstumos*, ed. Günter Wohlfart, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Abada, 2004, pp.170, 219.

- Pulido Herráez, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México: UNAM, 2006, pp. 11-51.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta, 2003, p.119.
- Tenzer, Nicolás, *La política*, México: Publicaciones Cruz, 1992, pp. 3, 8-9.
- Said, Edward W., "Cultura, identidad e historia" en Schröder, Gerhart (y Helga Bruening) (comp.), *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires: FCE, 2005.
- , *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona: Debate, 2004.
- White, Hayden, *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona: Paidós, 1992.
- , *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación, Barcelona: Paidós, 2003.
- Zavala, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtín*, Madrid: EspasaCalpe, Col. Austral, 1991, p. 51.

### **Fuentes críticas:**

- Ainsa, Fernando, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana" en *Cuadernos Americanos*, 4, 28, 1991.
- Barrientos, Juan José, *Ficción-historia, La nueva novela histórica hispanoamericana*, México: UNAM, 2001, pp. 13-24.

- Cohen Dabah, Esther, *Los narradores de Auschwitz*, México: Fineo, 2006, pp. 10-20.
- Domenella, Ana Rosa (coordinadora), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*, México: Miguel Ángel Porrúa/UAM Iztapalapa, 2002.
- Domínguez Michael, Christopher, "Pinochet toma clases de marxismo" en *Letras Libres*, número 28, mayo de 2001, México, p. 84.
- Domínguez, Mignon (ed.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- García Gual, Carlos, *Apología de la novela histórica*, Barcelona: Península, 2002.
- Hernández Echávarri, Ricardo, "El entenado, de Juan José Saer: historia y escritura" en *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*, México: Miguel Ángel Porrúa/UAM Iztapalapa, 2002, p. 11.
- Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995, pp. 9-11.
- Kohut, Karl (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 1997.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México: FCE, 1993, pp.273-276.



- Perilli, Carmen, *Historiografía y ficción en la Narrativa Hispanoamericana*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1995.
- Pineda, Carlos, "Desde la orilla que es memoria" en *Casa del Tiempo* núm. 87, UAM, abril de 2006, México, p. 25.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México: Siglo XXI, 1996.
- , *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid: Fundamentos, 1995.
- Saer, Juan José, "El concepto de ficción" en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2004, pp. 9-16.
- Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Barcelona: Tusquets, 1995, p. 140.
- Sklodowska, Elzbieta, *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, New York: Peter Lang, 1992, p. 102.
- Todorov, Tzvetan, *Las morales de la historia*, Barcelona: Paidós, 1993.
- , *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós, 2000, p.33.

#### **Fuentes de teoría histórica:**

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Los anales y la historiografía latinoamericana*, México: UNAM, 1993.
- Campbell, Ysla, coord., *Historia y ficción. Crónicas de América*, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992.

Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México: Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 1993.

Chevalier, François, *América Latina. De la independencia a nuestros días*, México: FCE, 1999.

Cosmelli Ibáñez, José Luis, *Historia cultural de los argentinos*, Buenos Aires: Troquel, 1975.

Fernández Bravo, A. (compilador), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires: Manantial, 2000.

Skidmore, Thomas y Peter Smith, *Historia contemporánea de América Latina*, Barcelona: Crítica, 1996.

Vuskovic, Pedro, *Una sola lucha. El desafío político de Chile*, México: Nuestro tiempo, 1978.

### **Consulta**

J. Ferrater Mora, J., *Diccionario de filosofía*, T. III, Barcelona: Ariel, 1994, p. 2833.

**Literatura, historia y decisiones en *El entenado*  
de Juan José Saer**

## Las intenciones legibles del autor

Entre la escritura y la lectura de una obra literaria se impone la distancia entre el que toma ciertas decisiones sobre el lenguaje y quienes las interpretan. Nunca ha sido sencilla esta relación mediada por el silencio, la indeterminación propia del lenguaje, las características heterogéneas de los lectores comunes y los intereses institucionales de las lecturas especializadas. Ya el estructuralismo a finales de los años sesenta del siglo xx había decretado, en este sentido, la muerte del autor<sup>31</sup>, para dejar hablar al texto mismo y al lector. Sin embargo, no se ha cerrado del todo la posibilidad de tomar en cuenta las reflexiones del autor sobre su propia obra.

No se trata, de ningún modo, del regreso a las lecturas de finales del siglo xix, en donde la obra literaria se colocaba ante el espejo biográfico (en un sentido puramente freudiano). Tampoco de guiar una lectura sólo con las directrices que marque el escritor fuera de la obra. El autor tiene dos dimensiones en la lectura: las decisiones legibles que ha tomado en la obra

---

<sup>31</sup> Uno de los artículos más controvertidos del primer Roland Barthes (estructuralista), fue “La muerte del autor” (en alusión a la famosa declaración nietzschiana) publicado en 1968. Barthes desplazaba el sentido de una obra hacia la figura del lector y denunciaba el abuso de la crítica de considerar el discurso literario como un objeto terminado y monológico que partía de la determinación del autor. Es conocido el debate que sostuvo con R. Picard —un crítico francés de la vieja guardia— a este respecto, recogido en el libro *Crítica y verdad*.

y su postura pública frente a ella. Esta segunda dimensión, problemática y no siempre presente, puede leerse en ensayos, artículos y entrevistas que constituyen un documento, entre muchos, para cotejar con una lectura particular.

En el caso del escritor argentino Juan José Saer (Santa Fe, Argentina, 1937- París, Francia, 2005) existe un vasto material de consulta acerca de la postura que tenía ante su obra y la literatura. Parte de su pensamiento crítico está plasmado en los ensayos recopilados en *El río sin orillas* (ensayo, crónica y autobiografía de 1991), *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999), y en los artículos de *Trabajos* (2005); otra parte de su reflexión, tan interesante como la propiamente ensayística, está imbricada en su poesía, sus cuentos y novelas<sup>32</sup>.

La inclinación de Saer por el ensayo y en general por un pensamiento reflexivo tiene su explicación en su formación académica. Saer pertenece al grupo conocido como Santa Fe, del que formaron parte los poetas Hugo Gola y Juan L. Ortiz. Algunos, como el mismo Saer, fueron profesores

---

<sup>32</sup>*El entenado* es en cierto sentido un ensayo novelado, porque el énfasis de la trama no radica en la acción, sino en la reconstrucción y estudio de una comunidad indígena como ilustraremos en este trabajo.

de la Universidad del Litoral<sup>33</sup>. “En su relación con la literatura, los miembros [del grupo Santa Fe] manifestaron una notable fidelidad a ciertos autores, a ciertas lecturas —poetas como Pound o Pavese, o, entre los argentinos, Borges o Di Benedetto, ensayistas como Benjamin o Adorno—, que constituyen elecciones productivas para las poéticas individuales” (Gramuglio, 2004: 343).

Para buena parte de la crítica, Saer escribió una sola obra diseminada en varios títulos, cuyo eje gira en torno a un lugar: Santa Fe, Argentina, a las orillas del río Paraná<sup>34</sup>. Saer llamó a este anclaje “la zona” —prefigurada en el título de su primer libro de relatos *En la zona* de 1960—, por la que tramas y personajes transitan. Su novela *El entenado* de 1983 es una pieza que podría ubicarse en el origen de este espacio literario. No es, por cierto, un origen en sentido cronológico sino un principio de identidad de la zona saereana, como señala Juan Villoro: “Se trata de un libro fundacional, no en un sentido programático —situaciones que serán desarrolladas a partir de él—, sino de conocimiento: los principios que permiten un tipo de escritura” (Villoro, 2008: 85). Esta condición coloca a *El entenado* en un lugar de puente o parte aguas en el corpus total de su obra, a la vez que

---

<sup>33</sup> En 1968, Saer obtiene una beca para realizar estudios en París y permanece en Francia como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Rennes, de la que ya se había jubilado en 2005, año de su muerte.

<sup>34</sup> Esta fidelidad geográfica va a acompañar a Saer en su exilio voluntario en Francia.

encontramos la continuidad de un estilo ensayístico más que narrativo. Las austeras acciones de *El entenado* se sostienen en el peso de disquisiciones sobre la memoria, el lenguaje, la escritura y la alteridad. Esta novela se ubica en la Conquista de América, pero no es en estricto sentido una obra que pretenda ni el seguimiento fiel de un pasaje historiográfico ni la reconstrucción cuidadosa y detallada del siglo XVI.

Juan José Saer no dejó de señalar indirectamente el "error"<sup>35</sup> generalizado de que *El entenado* fuera considerada una "novela histórica"<sup>36</sup> y no un ejercicio de "antropología especulativa".

Es antropología porque toda literatura de ficción propone una visión del hombre. [...] Especulativa porque no es una antropología afirmativa. Es una especulación acerca de las posibles maneras de ser del hombre, del mundo, de la sociedad. Pero también especulativa por la noción de

---

<sup>35</sup> La narrativa de ficción se explica para Saer a través de la noción de *antropología especulativa*, sin embargo la recepción de la novela hizo caso omiso de las intenciones de su autor. *El entenado* aparece en la lista de *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* de Seymour Menton, p. 13; en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* de María Cristina Pons, pp. 212-253 y en la antología *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*: Ricardo Hernández Echevéri, pp. 27-38; Juan Leyva, pp. 273-297 y Carmen Álvarez Lobato, pp. 299-314.

<sup>36</sup> Saer señala en un artículo aparecido en *El Clarín* en el año 2000: "*El entenado* es tal vez de mis libros el que ha suscitado más traducciones, estudios y comentarios, muchas veces lo han exaltado por ser un relato lineal o, peor aún, una novela histórica, lo que confirma esa observación sagaz de Lacan, según la cual en el elogio ya viene inevitablemente incluida la injuria". Juan José Saer (2000).

espejo [...] en el sentido de los espejos deformantes (Saer, 2002: 24).

El relato, para Saer, establece sus ejes espacio-temporales en una escritura condenada al presente de su realización con “las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa” (Saer, 2005: 145). Por esta razón, para el autor de *El entenado* la etiqueta restrictiva de “novela histórica” se asemeja “a un baile de máscaras”:

La pretendida novela histórica se propone reconstruir un momento del pasado, empresa cuya imposibilidad salta tan inmediatamente a la vista que no requiere mayores explicaciones. El punto de partida de toda novela es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa, cualquiera que sea la época —pasada, presente o futura— que elija el relato para instalar su ficción. De modo que una novela escrita hoy en día y que transcurra en la Edad Media, es sólo la proyección de un individuo actual en la fantasmagoría que él confunde con la Edad Media, y a la cual sería tan inoportuno aplicarle el epíteto de “histórica” como a un baile de máscaras (Saer, 2005: 145)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Este fragmento forma parte del artículo “Historia y novela, política y policía” acerca de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, publicada por vez primera en el suplemento *Babelia* de *El País*, España, en abril del 2005 y recopilada tanto en el volumen *Trabajos* (2005) de Saer, como en *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, 2008, p. 160.



Esta cita, casi benjaminiana (para Walter Benjamin el presente y sus peligros son el punto de partida para mirar el pasado), desvela algunos puntos paradójicos que no podemos dejar de observar.

La imposibilidad de colocarse “literalmente” en el pasado también podría discutirse desde la historiografía. La escritura oficial de la historia estaría regulada por el ideal de la reconstrucción, tanto como una novela que sitúa las acciones en un espacio de esa historiografía. El “baile de máscaras”, metáfora saereana de la ficción histórica, es una figura de todo discurso, porque el paso mismo de un tiempo (presente o pasado) al lenguaje presupone un desplazamiento, que tendría que ver más con la ficción que con lo que consideramos “la realidad”. Esta reconstrucción —posible o no— de un tiempo histórico tal vez no sea tan sustantiva, como las razones legibles del porqué el autor ha elegido hablar desde una parcela temporal específica.

En otro sentido, la paradoja del presente de la obra es su condición de archivo. Lo que sucede en la novela queda consignado para la historia de la literatura precisamente en *su* presente, como un documento múltiple en el que lo mismo se leerán temas, formas, contextos y estructuras, que en el momento de su publicación ya se ha convertido en pasado y en una suerte de documento histórico. Por otro lado, el tiempo interior, es decir, las

relaciones en un plano espacio-temporal de la narración construyen otra dimensión en la obra, de tal manera que hay dos tiempos para el relato: el primero, como lo señala la cita de Saer, es el presente de la escritura y el otro, el tiempo histórico que se dirime en el relato: pasado, presente o futuro.

Saer, al poner en cuestión la etiqueta de “novela histórica”, está cuestionando indirectamente la clasificación con la que *El entenado* ha pasado al canon de la literatura latinoamericana —otra clasificación problemática para Saer—<sup>38</sup>. Esa taxonomía se convierte en un archivo literario y como todo otro archivo “estaría abierto a interrogantes sobre la manera y los motivos que llevaron a construirlo y usarlo —o abusarlo— en el transcurso del tiempo” (LaCapra, 2006: 45). Bajo esta condición, una interrogante se impone en la lectura de *El entenado* de Saer, ¿cuál es la razón por la que es considerada por la crítica como novela histórica y no un ejercicio de “antropología especulativa” como propone Saer?

---

<sup>38</sup> Para tener una idea de la postura de Saer con respecto a taxonomías restrictivas cito: “‘literatura latinoamericana’. Esta expresión, corriente en los medios de difusión y en la obediente crítica universitaria, no se limita a informar sobre el origen de los autores, sino que está cargada de intenciones estéticas y además es portadora de valores; su empleo presupone temas, estilos y una cierta relación estética entre autor y sociedad. Se le atribuyen a la literatura latinoamericana la fuerza, la inocencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político. La mayoría de los autores —a sabiendas o no— cae en la trampa de esta sobredeterminación, actuando y escribiendo conforme las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado) (Saer, 2004: 266).

## **La materia historiográfica en *El entenado***

La novela *El entenado* (1983) es la reconstrucción memoriosa de una comunidad indígena (antropófaga una vez al año), borrada a muerte por la Conquista de América. El que fuera un joven grumete, sobreviviente de la primera expedición al “Mar dulce”, escribe sobre la existencia de los “colastiné” con quienes convivió durante los diez años de su cautiverio. En su vejez, escribe el testimonio de una imaginaria vida indígena, en las márgenes del “Río sin orillas”.

Para poder ubicar el tiempo y el lugar que delimitan la zona narrativa de la novela de Saer tenemos que inferirlos y conjeturar a partir de breves oraciones del comienzo de *El entenado*: “En esos tiempos, como desde hacía unos veinte años se había descubierto que se podía llegar a ellas [las islas Malucas] por el poniente, la moda eran las Indias...” (2003a: 12) “un capitán, piloto mayor del reino, organizaba una expedición a las Malucas, y conseguí que me conchabaran en ella” (2003a: 13). Ese capitán, piloto mayor del reino, corresponde en la historiografía al portugués Juan Díaz de Solís quien, a la muerte de Américo Vesputio en 1511, fue nombrado piloto mayor de la corona de Castilla bajo el reinado de Fernando el católico. A

Juan Díaz de Solís<sup>39</sup> se le encomendó en 1512 “bordear el cabo de Buena Esperanza y, luego de tocar en Ceilán, tomar posesión de la ‘isla de Maluca, que cae en nuestra demarcación’, continuando a Sumatra, Pegu, la tierra de los chinos y la de los ‘jungos’ [Japón]” (Kirkpatrick, 1958: 87).

Los tres barcos recorrieron la costa septentrional (ahora República del Uruguay), país de hermosa llanura ondulante, habitado aquí y allá por tribus salvajes de cazadores y pescadores. Viendo que algunos de ellos les hacían amistosas señas desde la playa, Solís fue a tierra en el bote del barco; *tanto él como sus pocos acompañantes fueron matados al instante y devorados a la vista de la horrorizada tripulación, que se apresuró a emprender el regreso* (Kirkpatrick, 1958: 88)<sup>40</sup>.

Así, el hecho escandaloso de que los exploradores fueran devorados sin miramientos por los “salvajes”, pasó a la historiografía como un hito en la gran campaña de conquista del siglo XVI. La pérdida de una figura sustantiva como lo era Solís, desalentó por mucho tiempo los planes expansionistas en esa región. Pasarían cuatro años para que otra expedición, la del portugués Magallanes, regresara a este territorio, símbolo

---

<sup>39</sup> A Díaz de Solís se le confiaba la misma misión encomendada a Colón, encontrar una ruta alternativa al Oriente atravesando los nuevos territorios. En octubre de 1515 tres naves zarparon de San Lúcar de Barrameda, España y ya en febrero de 1516, bordeando las costas del Uruguay se internaron por lo que hoy conocemos como el Río de la Plata. Las naves siguieron el curso del río Uruguay, una de las vertientes del delta que forma este río con el Paraná. Dada la inmensidad del estuario rioplatense, Solís lo llamó “el mar dulce” y, confundiendo sus aguas con el mar siguió el posible camino para atravesar el continente americano hacia el Oriente.

<sup>40</sup> Énfasis mío.

de sueños y expectativas económicas para la corona católica. Sin internarse en el estuario rioplatense, Magallanes logró finalmente el paso hacia el Oriente por la Patagonia.

### **La existencia histórica del entenado**

¿Dónde se consigna la existencia del entenado como parte de la expedición de Solís? Saer relata: “un día leyendo la *Historia argentina* de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los indios retuvieron durante diez años y liberaron cuando una nueva expedición llegó a la región. La historia me sedujo de inmediato y decidí no leer más nada sobre el caso, para poder imaginar más libremente el relato”<sup>41</sup>. Estas líneas de Busaniche dan cuenta del personaje del entenado en la ficción saereana.

En la costa norte del río de Solís [hoy Río de la Plata], sólo quedó como recuerdo del descubrimiento un pobre grumete de la expedición, Francisco del Puerto,<sup>42</sup> que se salvó de la hecatombe y permaneció abandonado entre los indios. Francisco del Puerto se mantuvo en la región

---

<sup>41</sup> Juan José Saer, 2000, “Memoria del río” en *Revista Ñ*, *El Clarín* de Buenos Aires, Argentina, el domingo 27 de febrero de 2000, en ocasión de la reedición que hizo Seix Barral de *El entenado*. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000/02/27/e-00501d.htm>

<sup>42</sup> Francisco del Puerto aparece como personaje al menos en tres novelas: *Mar Dulce* (1927) de Roberto J. Payró, *El entenado* (1983) de Juan José Saer y *El grumete Francisco del Puerto* (2003) de Gonzalo Enrique Mari.

hasta la llegada de Caboto, diez años después (Busaniche, 1984: 13).

El evento consignado por Busaniche, que pertenece a la historiografía, permite ubicar a la novela en un momento específico, la expedición de Juan Díaz de Solís, que la gran mayoría de los habitantes de la Argentina y el Uruguay conoce tan bien como en México se conoce la expedición de Hernán Cortés de 1521<sup>43</sup>.

La clara referencialidad de *El entenado* con la historiografía rioplatense lleva a considerarla como "nueva novela histórica". ¿La imagen de la novela se agota en una taxonomía restrictiva? Es seguro que no. El uso de un pasaje historiográfico es apenas el punto de partida para construir un complejo proyecto que va más allá de una clasificación.

---

<sup>43</sup> Es importante señalarlo para los lectores que no conozcan la historiografía argentina. Los lectores del cono sur no tienen ninguna dificultad en relacionar los hechos históricos con la novela a pesar de que son escasos los datos que aporta esta última. Como una muestra de ello, Borges, en su poema "Fundación mítica de Buenos Aires" de 1929, lo menciona: "Pensando bien la cosa, supondremos que el río/ era azulejo entonces como oriundo del cielo/con su estrellita roja para marcar el sitio/ en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron." (1985:19)

## Intertextualidades

Viviana Plotnik, en su tesis doctoral *La reescritura del descubrimiento de América en cuatro novelas hispanoamericanas* (Plotnik, 1993: 99-102), es la primera en señalar la relación intertextual de la novela de Saer con el relato "El informe de Brodie" (1970) de Jorge Luis Borges. Esta relación no comparte la misma materia historiográfica, pero es obvio en la lectura de las dos obras, que *El entenado* le debe a "El informe de Brodie" la antropología especulativa, central en la obra de Saer. También son notables los préstamos que toma Saer de Borges, como la invención de las palabras de un lenguaje indígena imaginario; la experiencia como testigo de una vida radicalmente diferente y la escritura como forma de mitigar una obsesión frente a un grupo desprotegido.

En cuanto a la materia historiográfica, hay una novela que antecede a *El entenado* y que trabaja con la misma parcela de la historia de la conquista: *El mar dulce. Crónica novelesca del descubrimiento del Río de la Plata* del argentino Roberto J. Payró de 1927. Cuidadoso de las formas del realismo y de la linealidad, la novela va dando voz, sobre todo, a tres personajes: Juan Díaz de Solís, un fraile dominico y Paquillo del Puerto (grumete de la expedición de Solís), para dar voz también a tres estamentos de la conquista: el guerrero, el religioso y el pueblo llano. La

expedición se interna por el enorme estuario rioplatense y tienen un infortunado encuentro con los indios, coincidiendo en líneas generales con el evento que describe *El entenado*, “un grupo de salvajes —que los de la Latina creyeron mujeres<sup>44</sup>— apoderóse de Paquillo, destrozó la barca y le puso fuego. Como los otros con los cadáveres este nuevo grupo cargó con el grumete [...] le internó en la espesura y [...] el teatro del combate y la matanza quedaba desierto” (Payró, 1951: 208).

Frente al relato historiográfico en donde el capitán y parte de su tripulación fueron devorados por los indios, ante las miradas de los expedicionarios que habían permanecido en los barcos, Payró introduce un elemento de indeterminación. Los sobrevivientes deducen —y no ven— que sus compañeros son devorados debido a las columnas de humo que se filtran por la espesura de la vegetación. En *El entenado* los cuerpos son llevados a otro lugar, junto con el joven grumete y la humana merienda y, al igual que en la novela de Payró, no se sirve a la vista de los marineros sobrevivientes, como describe la historia oficial.

---

<sup>44</sup> Es importante hacer notar la relación entre la mujer y el salvaje que se establece por un lado, como lo señala Silvana Rabinovich en “‘Costumbre de intemperie’ (o sujeto de la heteronomía: un entenado)” en la representación del antropófago femenino que Theodor de Bry hace en los grabados que acompañan al libro de Staden, *La verdadera historia de las gentes caníbales salvajes, desnudas y feroces* de 1557; la conjetura en la novela de Payró acerca de las salvajes que capturan a Paquillo y la mención que se hace en *El entenado* de la representación teatral, que a su regreso a España, usa a mujeres para actuar de salvajes.



## La historia sin historia

Sin embargo, a diferencia de Payró, Saer no pretende hacer una reconstrucción de la expedición de Solís, sino una reflexión imaginaria sobre la existencia de esos indios que respetaron la vida de un adolescente español, huérfano de origen, resguardándolo en su comunidad durante diez años. La materia historiográfica en *El entenado* es fundamental para la construcción de la ficción, pero no se trata de una reelaboración de ese relato —al que se le podría cuestionar o enriquecer— sino de un desplazamiento del problema histórico hacia un lugar vacío, que no fue escrito por la institución histórica sino con el silencio. No existe una “visión de los vencidos” para esas comunidades del río de la Plata o del Paraná, llamadas “salvajes”, que recibieron la conquista sin las condiciones de otras colectividades más estructuradas como la mesoamericana o la inca.

La novela se edifica sobre el absoluto desconocimiento de las condiciones de vida, lenguaje, cultura e incluso existencia específica de esos indios que devoraron la gran promesa de la armada española en 1516 y conservaron a un joven grumete, Francisco del Puerto, que la novela de Saer sustituye

por el adjetivo *entenado* (del latín *ante-natus*, hijastro, hijo ilegítimo o criado por)<sup>45</sup>.

Saer no crea en su personaje un cronista atravesado por la obligatoriedad, por la sorpresa o por el imaginario europeo construido, a priori, por la influencia de Herodoto o Marco Polo. Esas crónicas de conquista de Renacimiento nos han dejado una literatura del viaje dominador, pero también la transformación de una visión histórica: “la escritura conquistadora va a utilizar al Nuevo Mundo como una página en blanco (salvaje) donde escribirá el querer occidental” (De Certeau, 1993: 11). Y serán, en su mayoría, la adecuación de una ficción europea al Nuevo Mundo. Saer, por el contrario, va a utilizar este momento histórico como una página en blanco donde escribirá un testimonio en el vacío de la especulación ficcional. La ficción saereana crea, en el plano de su recepción, el momento que Walter Benjamin describe como “la imagen que refulge”, “el instante en que se vuelve reconocible [el pasado en el ahora]” (Benjamin, 2008: 107) porque se le ha dejado entrar intempestivamente, desde un *presente* que reclama a sus muertos, para imaginar memoriosamente a quien ha sido borrado de la faz de la tierra.

---

<sup>45</sup> Saer afirma: “Una norma que yo tengo cuando cito un nombre histórico, por ejemplo de una tribu, de un personaje, de un lugar, siempre tiene que saberse lo menos posible de eso. [...] Para mí las novelas esas sobre personajes históricos, en donde se reproducen los rasgos históricos de los personajes y se les atribuyen cosas, no me atraen para nada” (Saer, 2009: 926).

Saer construye su “narrador” en retrospectiva y una distancia espacio-temporal se expresa en la novela a través del entenado: un testigo que observa, sin integrarse, el devenir de los indios colastiné (etnia que no corresponde a las especulaciones históricas), hasta su virtual exterminio a manos de los conquistadores y que esperará hasta su vejez —momento en el que su vida descansa en la rememoración—<sup>46</sup> para dejar constancia de su existencia. Esa vuelta al pasado de su narrador se anima desde la documentación y el archivo ficcional. Pensemos que la novela no relata a nadie en específico, no intenta en una metaficción encontrar interlocutores o hacer público el testimonio del entenado. Él no es el narrador benjaminiano que intenta transmitir una experiencia al entorno de escuchas de su tiempo. El entenado es un memorioso hacedor de memoria, un historiador que quiere dejar constancia en el tiempo *presente* del lector y no en el tiempo de la narración que es el siglo XVI. Ese diálogo implícito con los lectores contemporáneos quiere señalar que el borramiento del pasado es una marca del borramiento presente. La literatura y la materia histórica están al servicio de esta idea que parece no

---

<sup>46</sup>En la novela se menciona que han pasado 60 años de la experiencia con los indios colastiné (“Así es como después de sesenta años esos indios ocupan, invencibles, mi memoria.” p. 151). En este largo periodo, el entenado ha vivido con los frailes, ha participado como actor de su propia experiencia en una compañía de teatro trashumante y ha montado con una familia adoptiva una imprenta en Andalucía. Finalmente, al recaudo de la tranquilidad que da la vejez, en el momento en que se puede ver más claramente la vida que ha pasado, el entenado escribe su historia.

tener un tiempo específico sino una circunstancia: el encuentro con el otro. Saer, entonces, se sirve de una figura vacía, que servirá de puente entre los otros y nosotros: el entenado.

### **La forma que es el fondo en la construcción del entenado**

*La patria es la infancia. La pertenencia  
a valores abstractos puede cambiar.  
La infancia, la lengua y las primeras  
impresiones totalmente intransferibles  
sirven de medida del mundo.  
Juan José Saer<sup>47</sup>*

Si, como dice Saer, la patria es la infancia y la lengua, el entenado es un exiliado de origen, porque una infancia perdida y violentada en el puerto, con una lengua apenas cincelada en la miseria no son la identidad o el lugar en el que se habita sino un espacio inestable, en el que se sobrevive.

La orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume múltiple de especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento: todo eso me acuñó, fue mi casa, me dio una educación y me ayudó a crecer, ocupando el lugar, hasta donde llega mi memoria, de un padre y una madre (Saer, 2003a:11).

---

<sup>47</sup> Fragmento de una entrevista de Juan José Saer concedida a Susana Reinoso y publicada el jueves 19 de septiembre de 2002, en la sección de cultura de periódico argentino *La Nación*: (<http://www.lanacion.com.ar/432860-la-lectura-nos-da-una-imagen-del-mundo>).

Bajo tal herencia, que prefigura el vacío o la sustitución de figuras sustantivas por un entorno caótico y violento, el narrador se reconstruye a sí mismo en el ignoto lugar de su cautiverio, con los colastiné. Una alteridad absoluta se anuncia desde el epígrafe del libro IV de Herodoto, que abre la novela de Saer: "...más allá están los Andrófagos [los comedores de hombres], un pueblo aparte, y después viene el desierto total"<sup>48</sup>. También se anuncia en la primera línea de la novela: "De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia del cielo." Espacio de la infinitud que se relaciona con la finitud de una comunidad "salvaje", un *pueblo aparte* para el entenado.

El viejo entenado escribe su historia de vida, rememorando la inmensidad del desierto celeste, intentando reconstruir también su segundo nacimiento: nace la primera vez en el puerto, nace por segunda ocasión en la comunidad de los indios colastiné y nace una tercera vez bajo el cuidado de un sacerdote, el padre Quesada, que le enseña a escribir a su regreso a España. Sin infancia posible, sin país posible, el único lugar en el que se aloja su territorio es la escritura. Sus memorias son literatura menor en el sentido deleuziano, literatura "de una minoría que se hace dentro de

---

<sup>48</sup> El epígrafe de Herodoto puede ser leído, entre otras muchas maneras, bien como el prejuicio que la Europa humanista hereda de la tradición grecolatina, bien como un aliento histórico que animará a la narración o bien como la visión de un vacío que produce el andrógago como grupo de la periferia civilizada.

una lengua mayor" (Deleuze y Guattari, 1978: 28). Desterritorializada en los sucesivos nacimientos: primero con la lengua empobrecida de la miseria, después, en el horizonte de una lengua que se observa, pero que no se habita y finalmente con la adquisición de una lengua refinada y hegemónica (el castellano, a través del padre Quesada) que usará como un medio —y no como signo de pertenencia— para dar testimonio de la existencia de los colastiné: "Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance" (2003a: 111).

Esta escritura resulta política<sup>49</sup>, porque la apropiación de la lengua imperial será el vehículo para dar cuenta de la ceguera del conquistador, imposibilitado de ver en el "salvaje" otra representación que no sea la que su propio imaginario ha construido de antemano. Esta apropiación del entenado es legítima, pero diferida, distanciada por delegación del desaparecido. Escribir por los que ya no están, por el fantasma —como señala el Derrida de *Los espectros de Marx*—, es una responsabilidad y una decisión que se extiende a lo ético y lo político y que se proyecta al futuro,

---

<sup>49</sup> "La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. [...] su espacio reducido hace que cada problema individual conecte de inmediato con la política" (Deleuze y Guattari, 1978: 29), en el sentido de resistencia frente a la lengua mayor y, también, porque representa el discurso de la minoría.

hacia nosotros. Esta historia de vida es una postura política de Saer, visible en otras narraciones:

La literatura, hecha casi siempre por conquistadores, no por conquistados y oprimidos, se ha empeñado en mostrarnos a sus víctimas como criaturas extrahumanas; así, creemos que entre los primates y los africanos, o los camellos y los beduinos, o los perros y los calchaquíes, no hay ninguna diferencia, y que el hecho de no descender en cuanto civilización y cultura del tronco grecolatino vuelve a los hombres feroces y bestiales (*apud* Corbatta, 2005: 48)<sup>50</sup>.

En la coherencia interna de la narración se construye un testigo que, vaciado de vida en tanto experiencia, observa y medita sobre el mundo cíclico de los colastiné. Una especie de experto detrás del cuarto de una cámara gesell,<sup>51</sup> que mira desde un lugar ajeno el devenir de la colectividad.

Es verdad que lo singular de mi situación, en muchos aspectos análoga a las que atravesamos en los sueños, me hacía percibir los hechos como distantes y vividos por algún otro, y de la misma manera que cuando escuchamos aventuras ajenas o corremos, en los sueños, peligros que nos dejan indiferentes, yo veía ante mí esa horda de

---

<sup>50</sup> Fragmento de la novela saereana *La vuelta completa* (1966) que Jorgelina Corbatta señala y cita como antecedente de *El entenado* (Corbatta, 2005: 48).

<sup>51</sup> La cámara gesell, usada en psicología y pedagogía, es una habitación dividida en dos ambientes separados por un vidrio de visión unilateral. El investigador puede así observar la conducta de un grupo sin imponer su presencia.

hombres desnudos y esos cadáveres acumulados como una imagen remota, sin relación con mi realidad propia ni con lo que yo había venido considerando hasta ese entonces mi experiencia (2003a: 31).

La construcción saereana ilustra el contrapunto de rupturas entre la vorágine de los puertos del reino de Castilla y la conducta escindida de una tribu antropófaga que intenta equilibrar la inestabilidad del mundo viviendo, una y otra vez, tanto el rito antropófago en verano —el desbordamiento de los sentidos a través de la ingesta de carne humana, el alcohol y la sexualidad—, como la más ascética y ordenada vida durante el resto de las estaciones. Si algo sobrevive de la escueta descripción que antecede al encuentro con los colastiné es el carácter pasivo del entonado.

Una pasividad, necesaria en la lógica de la narración saereana, que —involuntaria en su infancia— se vuelve activa registradora de los acontecimientos de la tribu y también de una memoria que tiene su lugar de resistencia en la escritura. El entonado es un personaje tensado por su función en el proceso ficcional. Huérfano, “yo, que vengo más que otros de la nada” se nombra a sí mismo entonado en la primera noche que pasa con la tribu: “Entonado y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar” (2003a: 39).



Nociones antinómicas el nacer y convertirse al mismo tiempo en hijastro (significado de entenado) sirven para crear una de las tensiones del relato. En una década jamás se integrará a la tribu ni compartirá con ellos los rituales de verano; tampoco escribirá bajo las convenciones lingüísticas de la representación literaria de *un siglo xvi*<sup>52</sup>; el discurso anacrónico tiende más a una reflexión ensayística que histórica o meramente autobiográfica: lo que anima la escritura es el intento de entender una experiencia insólita y a la vez el compromiso de dejar constancia de una catástrofe. Estas son las preocupaciones vertidas en un lenguaje contemporáneo que guiña el ojo al lector con vocablos impropios de la época en la cual se verifica la narración. La decisión de Saer, que se puede leer en la novela, no es arbitraria sino funcional. Esta tensión se sostiene en su inverisimilitud, porque es necesaria para el trabajo interno de la narración: la reconstrucción de una comunidad imaginaria, desde el punto de vista de un testigo ajeno, privilegiado por el vacío. En ese vacío radica la posibilidad de convertir el relato en algo apropiable para el lector. En algo que pueda convertirse en parte de su experiencia y de su memoria: la recuperación de los fantasmas.

---

<sup>52</sup>Lo primero que salta a la vista es que no se trata de la reconstrucción de la escritura del siglo xvi, con el uso obligatorio tanto de la segunda persona del plural (vosotros), como de locuciones propias de la época. El narrador-testigo se expresa en un lenguaje contemporáneo, anacrónico en la lógica temporal del relato. A esto agregaríamos los argentinismos que aparecen en la novela: chirle (p. 144), chafalonía (p.127), changador (p.11), conchabarme (p.13).

## El salvaje imaginario

Estos fantasmas, los colastiné<sup>53</sup> de Saer, no son en las páginas de la novela el modelo del “buen salvaje”<sup>54</sup>; sin embargo, la invención de su forma de vida está construida a priori como un intento de entender —desde la “civilización”— el porqué eran caníbales. Sus prácticas antropófagas son cíclicas y se manifiestan, junto con la sexualidad y la embriaguez, en momentos liberadores: la vida en su aldea es ordenada y ascética, pero una vez al año se entregan con pasión desinhibida al consumo de alcohol, al sexo indiscriminado —que incluye el incesto— y al consumo de carne humana. El espinoso asunto de la antropofagia es uno de los aspectos más cuidados en la novela de Saer.

Que comer carne humana no parecía ser tampoco una costumbre de la que se sintiesen muy orgullosos, lo prueba el hecho de que nunca hablaban y de que incluso parecían olvidarlo todo el año hasta que, más o menos en

---

<sup>53</sup>No se sabe a ciencia cierta cuál grupo indígena se engulló a Juan Díaz de Solís. Saer elige a los colastiné “asimilados en el *Handbook of South American Indians*, a los timbúes y quiloazas, vivían a principios del siglo XVI a orillas del Paraná, en la zona de Santa Fe. Hay quien afirma que se los exterminó durante la conquistas del Río de la Plata, o sea antes de que una bula papal proclamara la racionalidad de los indios [...] eran de un nivel cultural primitivo al extremo, y por más señas antropófagos” (Singler, 1997:95). Esta elección no es azarosa, Colastiné Norte y Sur, son pueblos portuarios, de la provincia de Santa Fe, en donde Saer vivió. El hecho del exterminio de los colastiné también es otra razón por la que Saer se interesa por esa etnia.

<sup>54</sup>Tópico que surgió en el siglo XVI a partir del encuentro con las comunidades americanas, cuya muestra se encuentra formulada en el *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau (Cfr. Rousseau, 2008:131-133).

la misma época, volvían a empezar. Lo hacían contra su voluntad, como si no les fuese posible abstenerse o como si ese apetito que regresaba fuese no el de cada uno de los indios, considerado separadamente, sino el apetito de algo que, oscuro, los gobernaba (2003a: 143).

Como anota Jorgelina Corbatta, esta antropofagia ritual “obedecía al deseo de afirmarse en el ser, de negar la nada experimentada como amenaza constante [...] un canibalismo ritual o mágico identificado como el intento de absorber la esencia espiritual del muerto” (Corbatta, 2005:56-57). Entonces, después de esas prácticas, el cosmos volvía a adquirir su orden y los colastiné su lugar en él: “porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle [falta de consistencia] de las cosas” (2003a: 144).

El entenado cumple un “círculo hermenéutico”, que va de la estupefacción al descubrir, a su llegada, las prácticas antropófagas de los colastiné, hasta la comprensión de que la ingestión de carne humana, argentinamente preparada en asadores, era parte de una práctica en donde se forzaba al caos, para regresar a un orden que les daba la identidad de *hombres verdaderos*. Como una especie de “guerra florida”, los colastiné partían por el río para hacerse de un botín humano, del que dejaban sobrevivir a un solo prisionero: “Cada vez que salían a buscar

seres humanos para sus fiestas anuales, los indios traían con ellos uno como yo al que no mataban y al que, después de darle durante cierto tiempo la gran vida, mandaban de vuelta" (2003a: 147). Al entonado se le había asignado el mismo lugar de testigo, que los colastiné solían asignar al individuo de otra tribu que sobrevivía. Si el personaje seareano había permanecido diez años, y no meses entre ellos, es porque ignoraban a dónde mandarlo de regreso, para que atestiguara.

La antropofagia que supone Saer no se debe al "salvajismo" de las comunidades primitivas o la necesidad; es una creencia preteológica de que el orden del universo se sustenta en el equilibrio circular. El ritual liberador del verano permite cerrar y abrir el ciclo de la vida de los colastiné y el sobreviviente, que es liberado, atestigua este esfuerzo por mantener la frágil estabilidad del universo: "Nos ponían también, en esos días sangrientos, como testigos de su inocencia. Debíamos llevarle, al horizonte enemigo, por si ellos se dejaban aniquilar, sus señales de vida. [...] Nos soltaban para que fuésemos los mensajeros de ese hundimiento" (2003a: 150). En esta lógica saereana, saltan elementos como la culpa o la conciencia histórica de los colastiné. Se avergüenzan de su entrega a los excesos y requieren de un testigo, a falta de la escritura o el arte, para dejar constancia de su universo amenazado.

En un sentido de totalidad habría que dimensionar, como lo intentó Saer mismo, el tema de la antropofagia en *El entenado*.

Puedo decir que la antropofagia es un elemento importante en el relato pero no es el objetivo principal del libro. Evidentemente la antropofagia es un tema muy fuerte y cada vez que se produce realmente un caso de antropofagia, todos parecemos, o todos nos preguntamos, por esos antepasados antropófagos a quienes les gustaba la carne humana. Es un enigma (una tradición al mismo tiempo), es una cuestión como todo lo prohibido, como todo aquello que no podemos hacer y que siempre parece que debe ser mejor que aquello que está permitido. Simplemente yo partí de una imagen, de una situación histórica. [...] Pero, obviamente no puedo esquivar el tema de la antropofagia. No puedo decir que la antropofagia es una cosa secundaria, porque es un tema tan fuerte que no puede ser secundario. En todo caso mi novela no pretende ser un análisis nuevo de este problema de muchas sociedades primitivas. Tampoco quise hacer de eso una metáfora social, como se usa ahora (Saer, 1997:6-8).

Aunque la mayoría de las lecturas críticas sobre la novela de Saer, centradas en el tema de la antropofagia, lo consideran central anecdótica y, sobre todo, metafóricamente con respecto a la historicidad y al problema de la alteridad<sup>55</sup>, no es desdeñable colocar a este elemento

---

<sup>55</sup> “La detallada descripción del ritual canibalístico de los Colastiné ocupa un espacio considerable en la novela. Su importancia, sin embargo, no se reduce a lo puramente anecdótico, sino que, por el contrario, se constituye en la metáfora central de toda la obra (el aspecto canibalístico ha atraído fundamentalmente la atención de María Cristina Pons [1997] y Kimberle López [2002]. La primera, lo estudia como metáfora de la historiografía, mientras la segunda lo aborda en relación con los polos opuestos de deseo y repulsión que despierta esta práctica en el joven grumete y, por extensión, en el europeo” (Albornoz, 2003:56).

temático en una escena más amplia, como parte de un rasgo problemático para Occidente, que Saer intenta explicar e, incluso, justificar, para poder acceder al problema fundamental de la desaparición de comunidades enteras a manos de la conquista y su virtual borramiento de la historiografía.

### **La recuperación de los fantasmas**

*Que nuestra situación sea miserable no significa que haya algunos que traten de hacérsela más miserable a otros [...] Por eso creo que luchar por la justicia, por la igualdad de todos los hombres es una forma de confirmar la igualdad biológica y la igualdad de sufrimiento.*

Juan José Saer, "La incertidumbre elocuente".

La historiografía apenas documentó a las numerosas comunidades indígenas de esa región sureña del continente. "Aún hoy —señala Saer— los historiadores no saben exactamente a qué tribu atribuir el acontecimiento [de Díaz de Solís], y se pierden en conjeturas más o menos científicas" (2003b: 52). La historia de la conquista de lo que hoy conocemos como Argentina y Uruguay entró, como nos recuerda Saer, "por la puerta de servicio", en las antípodas de la profusamente historizada destrucción de los imperios inca y azteca.

El genocidio americano fue documentado por Fray Bartolomé de Las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las indias* de 1552 de la que tomamos apenas unas frases que pueden ilustrar el panorama de desolación:

Hasta el día de oy que estamos en el año de mil e quinientos y cuarenta y dos ha rebossado y llegado a su colmo toda la iniquidad, toda la injusticia, toda la violencia e tiranía que los cristianos han hecho en las Yndias, porque del todo han perdido todo el temor a dios y al Rey e se han olvidado de sí mesmos. Porque son tantos y tales los estragos e crueldades, matanças e destrucciones, despoblaciones, robos, violencias e tiranías y en tantos y tales reynos de la gran tierra firme, que todas las cosas que hemos dicho son nada en comparación de las que se hizieron (Las Casas, 1991: 28).

Aun en el exhaustivo recuento que emprende Las Casas de todas las regiones devastadas por la Conquista, no hay ninguna referencia a las comunidades de la zona rioplatense, salvajes entre los salvajes, a los que ni la Independencia ni la joven República Argentina salvaron de las persecuciones y el exterminio durante el siglo XIX.

Quizá por eso, por la continua devastación de la que han sido objeto los pueblos indígenas, Saer intenta la ubicuidad histórica, incluso cuando su narrador observa el momento puntual de la matanza:

Lo que los soldados que los asesinaban no podrían llegar a entender era que, al mismo tiempo que sus víctimas, también ellos abandonaban este mundo. Puede decirse que, desde que los indios fueron destruidos, el universo entero se ha quedado derivando en la nada (2003a: 139).

Los muertos se desplazan a un presente sin límites, de tal manera que cualquier lector de *El entenado* se proyecta hacia el duelo continuo de la pérdida. Saer reivindica en la experiencia de la escritura, bajo el terreno virgen de la ignorancia, la especulación ética sobre una comunidad: “es un trabajo arqueológico en el sentido nietzscheano [y benjaminiano] de tomar el pasado desde el presente” (Gollnick, 2003: 110) y sobre un testigo privilegiado. El *entenado* desprovisto de nombre, de madurez y de origen, el “eterno extranjero”, mira con la distancia de un antropólogo contemporáneo la vida cotidiana colastiné, describe con especial cuidado las prácticas antropófagas, registra su lenguaje y encuentra la polisemia en un vocablo que aparece constantemente en la novela: *def-ghi* (sucesión vacía de seis de las letras sucesivas de abecedario). Todos estos elementos hablarían sin duda de un trabajo creador de la escritura de ficción pero, también, la novela admite una lectura ética. Benjamin señala que “El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia” (Benjamin, 2008: 37); la desaparición de una comunidad



indígena, no puede darse por perdida para *nuestra* historia. Y este imperativo se formula desde la ficción que no es enemiga, por cierto, de la verdad sino como dice el mismo Saer: “[La ficción] No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria” (Saer, 2004: 11), que hace posible que se reflexione histórica, etnográfica, social, literaria y filosóficamente alrededor de un hecho que no deja de suceder en el mundo.

Saer ha elegido escribir sobre “los pequeños” cada vez más pequeños en el presente. “Los indios fluviales —escribe Saer en *El río sin orillas*— fueron desapareciendo diezmados por las enfermedades, la guerras, las miserias [...] y sus descendientes se confunden, a causa del mestizaje, con el pobrerió amontonado en las villas miseria que rodean las ciudades del litoral” (2003b: 95). Ellos son los que han sido borrados en las páginas de la historiografía y a los que Saer, a través de una verdad *más refinada* de la ficción, recupera en el espacio vacío tendiendo también un puente entre dos entidades antinómicas: los salvajes y los conquistadores. Porque el entenado, que no es ni lo uno ni lo otro, es elegido por Saer como el testigo, el mediador y la memoria.

Sólo es posible la escritura de esta memoria testimonial cuando el joven grumete es ya un hombre viejo en España, porque el lenguaje que

transporta esos diez años con los colastiné necesita, como dice De Certau, “para hablar, que una escritura lo recorra y sepa lo que dice. En este espacio de continentes y de océanos ofrecidos de antemano a las operaciones de la escritura, los itinerarios de los viajeros se dibujan y sus huellas van a ser objeto de la historia” (De Certau, 2006: 204). Pero el entenado no recuerda para hacer gloriosa su propia existencia ni recuerda para guiar a sus contemporáneos a tierras ignotas, recuerda por un imperativo de responsabilidad. Porque durante diez años fue cuidadosamente preparado por los colastiné para conservar cada uno de sus días.

Una vez rescatado por una segunda expedición y entregado, en España, al cuidado del padre Quesada, el entenado aprenderá a leer y escribir; después, a llevar su propia historia en el simulacro de una compañía de teatro trashumante y finalmente, junto con sus hijos adoptivos, fundará una imprenta en un pueblo andaluz. Con la vejez y el silencio de la noche, el entenado escribirá su testimonio.

De la misma manera que los indios de algunas tribus vecinas trazaban en el aire un círculo invisible que los protegía de lo desconocido, mi cuerpo está como envuelto en la piel de esos años que ya no dejan pasar nada del exterior. Únicamente lo que se asemeja es aceptado. El momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado. Conmigo los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese centelleo

confuso, ninguna otra cosa que contar. Además, como les debo la vida, es justo que se la pague volviendo a revivir, todos los días, la de ellos (2003a:152).

## Bibliografía

### Juan José Saer

Juan José Saer, *El entenado* (1983), Barcelona: El Aleph, 2003a.

——, *El río sin orillas* (1991), Buenos Aires: Seix Barral, 2003b.

——, *La vuelta completa*, Rosario: Biblioteca Popular Constancio Vigil, 1966, pp. 211-212.

——, “El concepto de ficción” en *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral, 2004, pp. 9-16.

——, “Una literatura sin atributos” en *El concepto de ficción*, 1ª ed., Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 266.

——, “Historia y novela, política y policía” en *Trabajos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2005, p. 145 y en *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, coord. Jorge Carrión, Barcelona: Candaya, 2008, p. 160.

——, “Memoria del río” en *Revista Ñ*, Suplemento cultural del diario *El Clarín*, 27 de febrero de 2000, Buenos Aires,  
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2000/02/27/e-00501d.htm>

### Entrevistas a Juan José Saer

Saer, Juan José, “La incertidumbre elocuente” (entrevista con Gustavo Valle) en *Letras Libres*, núm. 9, Junio 2002, España, p. 24.

- , "Entrevista a Juan José Saer" (entrevista con Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva) en *Glosa/El entenado*, Madrid: Alción/Colección Archivos, 2009, pp.923-932.
- , "Juan José Saer. Sobre literatura" en *Cuadernos de Recienvenido*, núm. 14, Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo, 2000, pp. 6-7.

### **General**

- Albornoz, María Victoria, "Caníbales a la carta: Mecanismos de incorporación y digestión del "otro" en *El entenado* de Juan José Saer" en *Chasqui. Revista de literatura*, 32.1, Arizona: Arizona State University, 2003, pp. 56-73.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México: Itaca/UACM, 2008.
- Borges, Jorge Luis, *Ficcionario. Una antología de sus textos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 19, 374-379.
- Busaniche, José Luis, *Historia Argentina (1965)*, Buenos Aires: Ediciones Solares, 1984, pp. 12-14.
- Corbatta, Jorgelina, *Juan José Saer, arte poética y práctica literaria* de Jorgelina Corbatta, Buenos Aires: Corregidor, 2005, pp.48-49.
- De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma, México: Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 2006

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka, por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México: Era, 1978, pp. 28-33.
- Gollnick, Brian, "'El color justo de la patria': agencias discursivas en El entenado de Juan José Saer" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 57, Lima-Hanover, 2003, pp.110.
- Gramuglio, María Teresa, "El lugar de Juan José Saer" en AAVV, *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- Kirkpatrick, Frederick Alex, *Los conquistadores españoles*, (ed. inglés 1934), trad. Rafael Vázquez Zamora, Madrid: Col. Austral, España Calpe, 8ava. Ed. 1958, pp. 87-88.
- Las Casas, Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de Las Indias*, Sevilla: A. Er. Revista de Filosofía/Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1991, p. 28.
- LaCapra, Dominick, *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*, trad. Teresa Arijón, Buenos Aires: FCE, 2006, p. 45.
- Payró, Roberto J., *El mar dulce. Crónica novelesca del descubrimiento del río de la Plata (1927)*, Buenos Aires: Losada, 1951, p. 208.
- Plotnik, Viviana, *La reescritura del descubrimiento de América en cuatro novelas hispanoamericanas: intertextualidad, carnaval y espectáculo*, New York: New York University, 1993, pp. 99-102.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio*, Madrid: Edaf, 2008, pp. 131-133.

Singler, Christoph, "El entenado de Juan José Saer: apuntes sobre el reverso de Ítaca" en *Analecta Malacitana*, xx, 1, Málaga: Universidad de Málaga, 1997, p. 95.

Villoro, Juan, "La víctima salvada" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 37, Madrid: Universidad Complutense, 2008, p. 85.

**Fragmentos para una lectura de *Nocturno de Chile*  
de Roberto Bolaño**



## Apunte sobre el fenómeno Bolaño

*En realidad no hay un instante que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria —sólo que ésta tiene que ser definida en su singularidad específica, esto es, como la oportunidad de una solución completamente nueva ante una tarea completamente nueva—.*

Walter Benjamin, Tesis XVIII, *Tesis sobre la historia*.

Roberto Bolaño (Santiago de Chile 1953-Barcelona, España 2003) comenzó a publicar en grandes editoriales desde el año 1996 y apenas dieciséis años después su celebridad, ahora póstuma, lo equipara a un autor del boom latinoamericano —en los tiempos en que este efecto de ventas y buena literatura puso a las letras de nuestro subcontinente en el panorama de la literatura mundial—<sup>56</sup>. ¿Bolaño es el último escritor latinoamericano como afirma Jorge Volpi?: “Murió Bolaño y con él murió esa tradición, bastante rica y bastante frágil, que conocemos como literatura latinoamericana (marca registrada)” (Volpi, 2008: 192). Cerrar con él una

---

<sup>56</sup> El caso Bolaño podría ser una materia de estudio invaluable para la teoría de la recepción. Desde sus primeras publicaciones en México, su entrada al gran mercado editorial en España y la impresionante recepción en países como Alemania y sobre todo Estados Unidos [*By the night*, (*Nocturno de Chile*), trad. Chris Andrews, editado por New Directions en 2003 y las muy bien recibidas por la crítica anglosajona: *The Savage detectives* (*Los detectives salvajes*), trad. Natasha Wimmer, y *2666*, trad. Natasha Wimmer, editadas por Farrar, Straus & Giroux en 2007 y 2008 respectivamente] permiten rastrear con bastante fidelidad el impacto de su literatura en un tiempo y espacio cercano.

tradición de la que parecen huir todos los escritores jóvenes, recuerda aquel artículo ambiguo de Carlos Fuentes en el que colocaba a Juan Rulfo como el último gran escritor de la revolución mexicana, para colocarse —implícitamente— él mismo a la cabeza de una nueva tradición aún sin nombre. Pero Bolaño, como Rulfo, quedó muy lejos de sus filiaciones y su literatura es un instante en el paisaje de nuestras letras que parece llamar memoriosamente muchas tradiciones y a la vez reclama una lectura desde su singularidad.

No deja de ser paradójico que la figura de Bolaño se alce como un faro, cuando él mismo puso en tela de juicio el aparato cultural que se construye desde el poder. No perteneció a ninguna institución, no recibió becas ni formó parte de un grupo cultural influyente. Y si hay algo que lo exime de la tribulación de ser tan leído es que, de nuevo, su escritura —su trabajo frente a una vieja computadora de un pequeño pueblo de pescadores de la Costa Brava— es el germen del fenómeno<sup>57</sup>.

Bolaño que escribió poesía, cuento, novela y crónica es valorado, sobre todo, como narrador. La mayoría de sus novelas se desarrollan en países  
eje: sobre su lugar de origen, Chile, escribió tres libros: *La literatura nazi en*

---

<sup>57</sup> Evidentemente influyen factores mercadológicos, ajenos a su escritura: una editorial que avala su obra, una excelente distribución, un buen agente, un circuito controlado de la crítica. Pero es, finalmente, la escritura la que sostiene su relación con los lectores comunes y/o especializados.

*América* (1996)<sup>58</sup>, *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000). Sobre México, lugar en donde vivió de 1968-1973 y de 1974-1977, escribió *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999) y *2666* (publicada póstumamente en 2004). *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), *La pista de hielo* (1993) y *Amberes* (2002) están situadas en España. *Monsieur Pain* (1999) se desarrolla en París. *Una novelita lumpen* es una novela por encargo sobre la ciudad de Roma. Y los libros de cuento *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y el póstumo *El gaucho insufrible* (2003) se desarrollan en diversos escenarios de América y Europa.

Como puede observarse Bolaño publicó mucho en poco tiempo, atormentado por la necesidad y la enfermedad, pero también por hablar, discutir, despotricar y defender a la literatura. ¿Es este ingrediente el que despierta la fascinación de sus lectores? Tal vez el tiempo nos permita desbrozar la leyenda de un escritor lumpen, detective de lo pequeño, gitano de la provocación, especie en extinción de escritor trágico y entrañable, de su literatura. Su literatura misma está plagada de Bolaños

---

<sup>58</sup> Aun cuando *La literatura nazi en América* es un ejercicio enciclopédico ficcional de biografías de escritores fascistas de todo el continente, la última entrada de su diccionario es un relato sobre un personaje chileno, cuyo peso sostiene la intención de esta obra. Esta última entrada es el origen de su novela *Estrella distante*.

legendarios<sup>59</sup>, pero también de un agudo lector que defendió su memoria literaria en los continuos exilios que emprendió, de ahí que cada lugar geográfico sea indisoluble de la obra misma. Su condición distante en el espacio de la creación literaria latinoamericana y, a la vez, cercana en las lecturas es lo que dificulta colocar a Bolaño en un casillero de los estudios literarios y a la vez evoque otras voces latinoamericanas (sobre todo a Julio Cortázar).

Bolaño es un híbrido entre el coleccionista y el alegórico siguiendo al Benjamin del *Libro de los pasajes*: “Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo [...] El alegórico [...] las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado” (Benjamin, 2007: 229). Una rabia vital anima su escritura, pero también el escepticismo y la melancolía. En sus libros se abren muchas tramas, como una caja de objetos distintos a la vez que similares, que el coleccionista ha atesorado. Pero en su literatura no se impone la voz autoritaria del que comprende las afinidades de la dispersión y, en cambio, deja al lector la tarea de iluminar su significado como el alegórico.

---

<sup>59</sup> Su literatura asimila a la realidad de una manera que se podría confundir, incluso, con la autobiografía. *Los detectives salvajes*, novela publicada en 1998, tiene continuos referentes a personajes reales de la cultura mexicana. Arturo Belano es el Bolaño novelesco, pero no es Bolaño, es decir es una construcción ficcional, literaria.

## De las políticas del estilo

*El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia.*

Walter Benjamin, Tesis III, *Tesis sobre la historia*.

Bolaño, siguiendo la propuesta que sobre la historia hace Walter Benjamin, lee la cultura literaria *a contrapelo*<sup>60</sup>. La Historia, en cierto sentido, gravita en la obra de Bolaño, pero no son los acontecimientos consignados por la historiografía, sino su ineludible relación con la literatura —tema central de su escritura—: escritores, escritura, historia literaria y la relación que éstas tienen con todas las fuerzas históricas y su catástrofe. Este visor, la literatura, que recuerda una y otra vez la cita benjaminiana: “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin, 2008: 42), se convierte en las páginas de Bolaño en el *leit-motiv* político. Su único panfleto posible es que el aparato del poder cultural no reconoce los pequeños espacios por donde la literatura, y sus muy humildes protagonistas, pasa; como tampoco reconoce que la cultura, la literatura, nunca será ajena a la catástrofe de la historia. En su escritura, lo marginal: escritores perdidos, figuras menores, poetas lumpen, incluso la oculta

---

<sup>60</sup>Cfr. Benjamin, 2008: 43.

hipocresía de ciertos sectores del poder cultural detonan a la trama, para señalar que detrás de las lecturas oficiales están las ruinas de toda una producción de seres pequeños que hacen posible la literatura.

Sus novelas, sobre toda su producción textual, producen el efecto de fricción entre el fragmento y la totalidad. Es decir, hay una construcción lineal asediada por otras historias que aparentemente se bifurcan, para crear visualmente no una línea recta sino quebrada. Una trama sitiada por otras tramas, que rompen el *continuum* de la lectura, son esquirlas de la misma sustancia, porque nada de lo literario es ajeno a la literatura en Bolaño. Justamente el quebrado matemático como lo fraccionado, opera en su escritura como una suerte de alegoría —entendida desde la perspectiva benjaminiana— de la digresión: las historias en minúscula no son ajenas al gran relato ni son tiempos muertos que hacen descansar la progresión de acciones, son fragmentos que construyen el edificio narrativo a través de las pequeñas historias, del rescate de escrituras del olvido, de los seres que viven al margen, del vestigio y la ruina<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Escribe Benjamin: “Si con el Trauerspiel [drama barroco alemán] la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el Trauerspiel está presente en tanto que ruina [...]. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (Benjamin, 2006: 396).

La apariencia de una lectura diáfana en Bolaño no corresponde a una escritura formulaica<sup>62</sup> ni a un tratamiento simple de la sintaxis. Si bien su acervo léxico es accesible a cualquier lector, no sucede así con el trabajo más complejo de su escritura que se teje en la estructura, en giros retóricos y sintácticos apenas visibles en una lectura atenta y en la inclusión de motivos de géneros menores como el policíaco: la pesquisa, la búsqueda, un misterio que no se revela del todo. A la manera del escritor argentino Julio Cortázar —sobre todo en *Rayuela*—, sus personajes buscan. Pero a diferencia de Cortázar, esa búsqueda no se circunscribe a la existencia, sino a recuperar cierta literatura y cierta historia de la literatura del olvido. Esa literatura y esos personajes que pueden venir de la literatura y el mal (*Estrella distante* y *Nocturno de Chile*); del culto que le profesan unos cuantos a un escritor (2666) o de una vanguardia diluida por el poder que ejercen ciertos grupos en apoyo a otras formas literarias (*Los detectives salvajes*).

Esta política de la memoria en Bolaño se expresa también en una capacidad dialógica<sup>63</sup> de su escritura. Sus personajes, incluso cuando

---

<sup>62</sup> Como lo es, tradicionalmente, la literatura *best-seller*: acción, sexo y finales felices.

<sup>63</sup> Lo que Bajtín llama *discurso directo de los personajes*: "tiene un significado temático inmediato y sin embargo no se ubica en el mismo plano del discurso del autor, sino en una cierta distancia o perspectiva con respecto a él, no

hablan desde el monólogo —una forma narrativa constante en este autor—<sup>64</sup>, establecen una voz personal que se puede distinguir de la ideología del autor. Su capacidad polifónica se puede leer claramente en sus dos extensas novelas: *Los detectives salvajes* y *2666*. La primera está construida de tres momentos: una trama lineal, una sección de monólogos de personajes y un final que cierra la trama inicial; en el caso de *2666* se trata de la estructura de cinco tramas, con estructuras y estilos diferenciados, que tienen en común varios motivos. Por extensión, estas historias podrían ser independientes, unidas al mismo tiempo por el estéril paisaje del desierto mexicano.

La aproximación a temas como el 68 mexicano (*Los detectives salvajes* y *Amuleto*), el golpe en Chile (*Estrella distante* y *Nocturno de Chile*), el exilio (*Llamadas telefónicas*), el fascismo (*La literatura nazi en América*), la tortura, el delito (*Una novelita lumpen*) o el feminicidio en el norte mexicano (*2666*) no son abordados por Bolaño desde un centro narrativo. La perspectiva se torna oblicua e irónica. No es sólo un humor negro que domina sus relatos sobre el poder o la manera tangencial con la que

---

sólo se entiende desde el punto de vista de su objeto, sino que él mismo es objeto de una orientación en tanto que palabra característica, típica, de colorido” (Bajtín, 1986: 260).

<sup>64</sup> En la segunda parte de la novela *Los detectives salvajes* se rompe lo lineal para presentar testimonios de personajes que conocieron a Arturo Belano y Ulises Lima, conformando un mosaico de monólogos perfectamente diferenciadas por género, edad, estratos sociales y ubicación geográfica.



aborda acontecimientos capitales de la historia, sino es una combinación de ambas lo que hace que el lector se coloque en la orilla opuesta de lo que conocemos como novela histórica. Es un margen cuidadosamente calculado para crear diversas paradojas: hablar, por ejemplo, en *Amuleto* del 68 mexicano a través de los ojos de una mujer —madre de los poetas mexicanos, de aparente locura— que queda atrapada en los baños de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, durante la toma del *campus* por el ejército<sup>65</sup>. No se trata, como podría pensarse, de una banalización de los acontecimientos o de ironizarlos para darles su verdadera estatura, sino de explorar las zonas que no se consignan y, por otra parte, mostrar que la literatura con todas las posibilidades que le otorga la compleja noción de ficción, es también una zona sin consignar en la construcción histórica.

Muchos de los personajes y pasajes de Bolaño —él mismo para comenzar, en la figura de Arturo Belano—<sup>66</sup> tienen relación con personas y acontecimientos reales. Eludiendo reconstrucciones fieles o autobiografías ficcionalizadas estas referencias son señalamientos que ayudan a enfatizar

---

<sup>65</sup> Lo posible inverosímil de un hecho real es llevado a la literatura por Bolaño en muchas de sus obras. Auxilio Lacouture, personaje central de *Amuleto*, es la ficcionalización de Alcira, una mujer que llegó del Uruguay y que vivió entre artistas plásticos y escritores, como una especie de *clochard* de la cultura en el México de los años sesenta y setenta. El episodio de Alcira también es consignado, sin mayores detalles, en el testimonio de Carolina Pérez en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971: 71).

<sup>66</sup> Arturo Belano aparece en novelas y cuentos de Bolaño con clara referencialidad al autor.

las cercanías entre la literatura y la realidad, como si la narración, a la manera de un espino, al ser tocada produjera reales heridas por omisión o por olvido. Una memoria *curiosa* que enfatiza que la cultura y sus protagonistas también participan de lo real ominoso. Este paso de la realidad a la ficción, también se establece entre ficción y ficción en algunas de sus novelas: un personaje de *La literatura nazi en América* pasa a *Estrella distante*; uno de los personajes de *Los detectives salvajes* pasa a *Amuleto*.

Salvo por *Una novelita lumpen*, escrita ex profeso para una colección sobre ciudades de la editorial Mondadori, en toda la narrativa de Bolaño hay una relación geobiográfica. Este autor vivió desde 1968 un exilio económico, primero, y luego elegido, que le llevó a México, Chile, México de nuevo y finalmente Europa. En Cataluña, específicamente en la pequeña ciudad de Blanes, en las dos últimas décadas de su vida, se desarrolla un bastión imaginario para recordar retrospectivamente los países que habitó y ubicar ahí ficción y experiencia. Podría decirse que, aunque trazados por la literatura, el sitio concreto, su historia, su memoria (aun cuando se trate de una construcción ficcional) es fundamental para la existencia de su escritura.

La crítica literaria privilegia cuatro obras, en las que se puede estudiar con nitidez los rasgos estilísticos más importantes de Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*, *2666*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*. Las primeras dos novelas son vastas obras que contrastan con la brevedad de las dos últimas. *Nocturno de Chile*, en particular, es la suma condensada de las preocupaciones literarias —en el amplio sentido que se ha expuesto— de Bolaño. Sobre todo resulta de especial interés, por lo que atañe a esta aproximación, la relación de las decisiones técnico-narrativas del escritor que a la vez constituyen su toma de posición con respecto a la trama histórica.

### **La noche más larga de Chile, una aproximación**

*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "como verdaderamente ha sido". Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.*

*Walter Benjamin, Tesis VI, Tesis sobre la historia.*

*Nocturno de Chile* (2000) es una novela breve que despliega, sin embargo, su complejidad desde lo estilístico a lo ético-político. Considerada como una de las obras más logradas de Bolaño, ilustra no sólo muchos rasgos de su escritura sino, también, la política de la memoria de este autor chileno. A diferencia de otras novelas, esta vez Bolaño no parte de la experiencia

personal y esa distancia con la materia narrativa podría ser leída como una imagen de la distancia que el mismo autor experimenta en el exilio. La responsabilidad que se elude ante la historia es el tema central que se muestra en todas las pequeñas historias que asedian a las confesiones de su afiebrado personaje. Una responsabilidad que tiene a la literatura, como toda la obra de Bolaño, como guía y motivo.

En *Nocturno de Chile* Bolaño elige la figura de un crítico literario de derecha. En apariencia, la vida de este sacerdote católico —convertido en crítico de la literatura chilena desde los años sesenta— bordea a la historia y apenas es tocado por los acontecimientos que produjeron uno de los capítulos más vergonzosos de la historia moderna en latinoamericana: el golpe militar de 1973 en Chile. Bolaño elige un lugar incómodo, no es el del militante de izquierda o el del poder militar ni siquiera el de la oligarquía económica. La cultura, ese lugar que algunos imaginan immaculado de política, es donde se dirime la decisión ética. No es gratuito que Bolaño haya elegido a un sacerdote-crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix (el padre Ibacache) y que el personaje tenga una concreción real en la figura del sacerdote-crítico del Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois, cuyo seudónimo en la crítica es aún Ignacio Valente<sup>67</sup>. En

---

<sup>67</sup> La referencia se encuentra consignada en varios textos chilenos. José Miguel Ibáñez Langlois (Santiago de Chile, 1936) comenzó su oficio crítico en el diario santiaguino *Mercurio* desde 1966, bajo el seudónimo de Ignacio

este personaje católico, refinado y erudito se dirimen la pasividad, primero, y después la culpa ante lo que sucede en Chile.

Estructurada en dos párrafos, *Nocturno de Chile* es la memoria afiebrada de un sacerdote católico involucrado más con la vida cultural chilena que con los oficios de su investidura. Durante una noche Sebastián Urrutia Lacroix, vigilado por la presencia metafísica de un joven envejecido, rememora su paso por la historia de antes, durante y después de la dictadura de Pinochet y más que su paso, su marginalidad cómplice, su elegida distancia.

Esta novela sobre la dictadura chilena, es una visión atípica porque no asume una postura maniquea ni se coloca en el lugar políticamente correcto. La escritura más bien trabaja en la sombra de los que guardaron silencio, de una cultura que, literalmente en la novela de Bolaño, realizaba sus tertulias en salas de mansiones, mientras, en el sótano, se torturaba —secretamente— a los perseguidos por el régimen.

La ironía se ilustra en la tarea que se le asigna a Urrutia Lacroix: dar clases de marxismo a la junta militar chilena para que conozcan de cerca al

---

Valente. Valente, a su vez, es una figura muy respetada en la vida cultural chilena.

enemigo<sup>68</sup>. En *Nocturno de Chile* hay una concomitancia histórica, en donde se ilustra también la correspondencia directa con personajes como Pinochet o Pablo Neruda y con identificables evocaciones a otros protagonistas de la vida cultural chilena. El cura es un poeta mediocre y un crítico literario comedido, que revela con su sólo recordar la descomposición de la iglesia, el absurdo de la dictadura y la banalidad de una cultura que no supo o no quiso hacer una lectura política del letargo en el que se sumió Chile durante la dictadura.

La literatura —entendida como lectura, escritura, experiencia transformada y formas narrativas—, la historia, la política, la memoria y la responsabilidad se dirimen en *Nocturno de Chile* para encontrar en los vestigios que el olvido institucional construye, tal vez la única memoria posible. Esta posibilidad de la literatura de encontrar las fisuras por las que se puede filtrar la posibilidad de una justicia, aun cuando ésta sea pura ficción, es en la concreción del ejercicio memorioso una posibilidad explorada por el autor. Él es quien puede o no señalar las fisuras desde un lugar; tomar o no la decisión de escribir; ejercer o no la posibilidad de una memoria crítica.

---

<sup>68</sup>Cfr. Domínguez Michael, 2001: 84.

## De política de la escritura

En 1968, a los quince años, Roberto Bolaño comienza su exilio en México; asiste a clases en un colegio particular y decide en pocos años que su formación la harán sus lecturas y no las universidades. La determinación de un adolescente de 17 ó 18 años de mantenerse al margen de los caminos trazados es uno de los puntos en donde se sostiene la ética de la escritura de este chileno, cuya vida alcanzó apenas la mitad de un siglo. Una marginalidad que hace lazos con otros escritores que, a diferencia de Bolaño, tuvieron que esperar la muerte para ser publicados y reconocidos<sup>69</sup>.

Nunca tuve un mecenas. Nunca nadie me conectó con nadie para hacerme beneficiario de una beca. Nunca ningún gobierno ni ninguna institución me ofreció dinero, ni ningún caballero elegante se sacó la chequera delante de mí, ni ninguna señora trémula (de pasión por la literatura) me invitó a tomar el té y se comprometió a pagarme una comida diaria (Bolaño, 2004: 193).

---

<sup>69</sup> Sin establecer ninguna clase de comparación que no sea el de ilustrar esta condición recuerdo a Franz Kafka.

Dice enfáticamente Bolaño en uno de los artículos que escribió entre enero de 1999 y abril de 2000 en el *Diari de Girona*<sup>70</sup>. Si colocarse fuera del circuito de las subvenciones, las becas, los grupos culturales y el cobijo de instituciones le da una estatura políticamente contestaria, también le otorga la libertad de una escritura que no tiene obligaciones ni compromisos con el *status quo* de la cultura. La literatura es el lugar que este escritor reconoce como el único espacio de responsabilidad, de trinchera y de estatura ética para dirimir su postura ante el poder y el horror que éste produce, en las fronteras nada nítidas entre cultura y sociedad. Quizá por ello, la vida de este escritor se imbrica en su obra como un ejercicio de memoria, de ajuste de cuentas, de voz irónica que señala lo que la industria cultural ha producido.

Su estancia en México de 1968 a la segunda mitad de 1973 y de enero 1974 a 1977<sup>71</sup> permanece en el plano de la anécdota entre unos pocos hasta la publicación de su novela *Los detectives salvajes* en 1998. Sólo

---

<sup>70</sup> Estos artículos pertenecen a la columna *Entre paréntesis* que Roberto Bolaño publicó en *Diari de Girona* de 1999 a 2000, y que continuó los siguientes años en el periódico chileno *Las Últimas Noticias* hasta el año de su muerte en el 2003. Aunque en México había publicado poesía, entrevistas y reportajes, no había tenido una columna de opinión. La columna *Entre paréntesis*, por tanto, es un documento (casi ensayístico) que fija textualmente su apreciación de autores, lecturas y cultura.

<sup>71</sup> En agosto de 1973 emprende un viaje largo y sinuoso para apoyar al régimen de Salvador Allende en Chile y le toca presenciar el golpe de Pinochet. Bolaño es detenido una semana y permanece en Santiago hasta los últimos días de diciembre cuando regresa a México.



entonces la memoria de la cultura mexicana recuerda a este chileno, que junto al poeta Mario Santiago Papasquiaro, creó el infrarrealismo. Esta etiqueta aglutinó a un grupo marginal e iconoclasta de poetas; el “intruso incómodo”<sup>72</sup> que irrumpía, a partir de 1976, en espacios institucionales para demostrar la precariedad y la banalidad de la vida de los intelectuales en el México del patriarca Octavio Paz en los años setenta.

Algunos de los efrainistas eran belicosos, se presentaban en los eventos literarios a abuchear, juzgar, pelear y desorganizar. Se llamaban a sí mismos los Infrarrealistas y eran comandados por Roberto Bolaño, quien escribió y firmó el Manifiesto Infrarrealista en 1976 —con la irreverencia y el aire de los surrealistas, según Bolaño mismo el infrarrealismo era la versión mexicana del Dadá— (Boullosa, 2008: 419-420).

Para Carmen Boullosa el entorno que le tocó vivir a Bolaño en México estaba escindido entre simpatizantes del ensayista y poeta Octavio Paz —figura patriarcal del poder cultural— y de Efraín Huerta<sup>73</sup>, poeta

---

<sup>72</sup> En la *Jornada Semanal* del 1° de febrero de 1998, a propósito de la muerte de Mario Santiago Papasquiaro (José Alfredo Zendejas), Juan Villoro escribió, “los infrarrealistas tomaron por asalto las lecturas y los cocteles de nuestra serenísima república de las letras, rompieron vasos jaiboleros, hicieron *happenings* de box y corrieron el albur de quemarse en un ambiente donde el escritor, y sobre todo el poeta, debe posar como un *gentleman* enciclopédico”.

<sup>73</sup> En la antología poética póstuma *La universidad desconocida* de Bolaño aparece un poema “Para Efraín Huerta”: “...No sé, Efraín,/ qué paisajes decir ahora que estoy pensando/ en ti. No sólo tu bondad me ayudó; también esa suerte de honradez hierática, tu sencillez/ al apoyarte en la ventana de tu departamento/ para contemplar, en camiseta, el crepúsculo/ mexicano,

coloquial que oponía resistencia a la “alta” cultura mexicana: una especie de bipartidismo literario. Pero lo que parece claro, por lo que el mismo Bolaño escribió sobre esa época, es que los infrarrealistas ponían en tela de juicio absolutamente todo. Y su violencia tenía mucho que ver con la experiencia que Bolaño vivió durante el golpe de Pinochet y su paso por El Salvador, en donde pudo ver las contradicciones de una derecha, la chilena, y las contradicciones de una izquierda, la salvadoreña —que en 1975 cegó de manera arbitraria la vida del poeta y activista de izquierda Roque Dalton—. Esas arrebatadas manifestaciones de los infrarrealistas también tienen que ver con el episodio que vivió Mario Santiago Papasquiaro en el taller del poeta Juan Bañuelos en Difusión Cultural de la UNAM<sup>74</sup>, que provocó la expulsión definitiva de Santiago Papasquiaro de esta institución y que también Bolaño asumió como una experiencia propia<sup>75</sup>.

---

mientras a tus espaldas los poetas/ bebían tequila y hablaban en voz baja” (Bolaño, 2007 : 37).

<sup>74</sup> En 1973, Mario Santiago, entre otros jóvenes, asistía al taller de poesía de Juan Bañuelos en la UNAM. Una parte del taller no estaba de acuerdo con el sistema que llevaba Bañuelos y comenzaron las asperezas. En 1974, Mario Santiago se presentó con la renuncia de Bañuelos (que Bañuelos estuvo de acuerdo en firmar). La UNAM rechazó la renuncia y, en cambio, ofreció financiar una revista a los quejosos. Al final fueron expulsados de la institución. Bolaño no participó en el incidente, sin embargo, lo recrea en *Los detectives salvajes*, en donde Juan Bañuelos aparece bajo el nombre de Julio César Álamo. Cfr. *Los detectives salvajes*, pp.13-16.

<sup>75</sup> El mismo Bolaño había participado en *Punto de Partida*, mítica publicación dedicada a la creación literaria de los estudiantes de la UNAM. Al respecto, precisa Juan Villoro: “Nos habíamos conocido en 1976 en una premiación de

“Volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”<sup>76</sup> sostenía todas las acciones de desestabilización que los infrarrealistas emprendieron y sería también una idea que acompañaría después a la escritura de Roberto Bolaño. En México se define su vocación de escritor, su postura acerca de la política cultural y una nacionalidad amplia e incluyente que será la latinoamericana. Pero no podríamos entender este anclaje ideológico<sup>77</sup> sin el regreso que emprende a Chile en 1973: mochila al hombro, Bolaño realiza un tortuoso y largo trayecto para apoyar al desquebrajado régimen de Salvador Allende<sup>78</sup>. El joven escritor de veinte años coincide en espacio y tiempo con la toma de la Casa de la Moneda en Santiago el once de septiembre. Mes y medio después fue detenido en el sur, lugar de su infancia (Los Ángeles, capital de la provincia de Bío-Bío), durante ocho

---

la revista *Punto de Partida*. Él tenía 23 años y yo 20. Hubo un cóctel en los jardines de Ciudad Universitaria y me detuve a hablar con Poli Délano, jurado de cuento. Roberto había leído a Poli y se acercó a nosotros. Llevaba anteojos de Groucho Marx y el pelo agitado por un viento imaginario que conservaría dos décadas después. Supo que yo había quedado segundo en cuento y dijo: ‘Yo apenas quedé tercero en poesía; aunque en realidad merecería una amonestación’”. “La batalla futura” en *Bolaño Salvaje*, p. 82.

<sup>76</sup> Frase que quedó huérfana de autor y que se consigna en varias publicaciones. Cfr. Martínez Rentería, Carlos, “Salón Palacio” en *La Jornada*, México D.F. Martes 22 de julio de 2003, sección espectáculos.

<sup>77</sup> Ideológico entendido en un amplio sentido como la arquitectura de las ideas que Bolaño construyó para sí.

<sup>78</sup> “Volví a Chile a los veinte años, a hacer la Revolución, con tan mala fortuna que a los pocos días de llegar a Santiago ocurrió el golpe de Estado y los militares se hicieron con el poder”. “Exilios” en *Entre paréntesis*, pp. 52-53.

días y fue liberado gracias a que entre los guardias se encontraban dos compañeros de liceo. Ya en libertad, ambigua noción en un país recientemente tomado por una junta militar, Bolaño vagará por calles y librerías de Santiago hasta enero de 1974 cuando decide regresar a la Ciudad de México. No es sólo la experiencia del golpe chileno —que renueva sus votos por un país que había abandonado de adolescente—, sino también su paso por otros países latinoamericanos, que le revelan las contradicciones de la izquierda, lo que produce su escepticismo frente al poder. Después de este paréntesis de apenas cinco meses en Chile, abandonaría su filiación trotskista —aunque siguió considerándose un hombre de izquierda—<sup>79</sup> y abrazaría, desde esa izquierda personal e independiente de filiaciones partidistas, una personal bandera que dudó de las bondades de cualquier forma de poder. Esa misma convicción permanece cuando le preguntan qué le diría a Salvador Allende<sup>80</sup> (de ser posible) en la última entrevista que concedió:

Poco o nada. Los que tienen el poder (aunque sea por poco tiempo) no saben nada de literatura, sólo les interesa

---

<sup>79</sup> "sigo siendo de izquierda y sigo creyendo que la izquierda, desde hace más de sesenta años, mantiene en pie un discurso vacío, una representación hueca que sólo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental. En realidad, la izquierda real es la canalla sentimental quintaesenciada" (Bolaño, 2006: 108).

<sup>80</sup> Salvador Allende Gossenz, presidente constitucional de Chile del 4 noviembre de 1970 al 11 de septiembre de 1973, día en el que estalla el golpe militar en ese país.

el poder. Y yo puedo ser el payaso de mis lectores, si me da la real gana, pero nunca de los poderosos. Suena un poco melodramático. Suena a declaración de puta honrada. Pero, en fin, así es (Bolaño, 2004: 333).

Aunque también en otras entrevistas declara su admiración por la figura de Allende y la decisión final que tomó: “Con el tiempo [...] es una de las cosas que ha ennoblecido a Allende: evitarnos la muerte, aceptar la muerte para él mismo para evitárnosla a nosotros (sic)<sup>81</sup>. Yo creo que lo ha agigantado de una manera inmensa” (Bolaño, 2006: 37). El poder *per se* levanta las sospechas de Bolaño, pero no así las decisiones que se toman en momentos sustantivos. Es posible que este matiz también lo distancie de una militancia dentro del espectro de las facciones de izquierda y esta bandera ideológica se conserve como una postura ante la vida, en soledad.

El segundo periodo mexicano de Bolaño, espacio de su trabajo poético —en 1975 publica su primer poemario *Gorriones cogiendo altura* y en 1976 *Reiventando el amor*— y de activismo contracultural tiene su contraparte en la vida que emprende a partir de 1977<sup>82</sup>. Viaja por África, Francia y

---

<sup>81</sup> Si bien tras el golpe la resistencia se diluyó [que suponemos es a lo que se refiere Bolaño] por el aplastante peso de la represión, Allende no pudo ahorrarle la tortura y la muerte a miles de chilenos.

<sup>82</sup> “Bolaño tuvo que partir para España por un confuso episodio policial. Según Carla Rippey [artista plástica, amiga de Bolaño], ‘su salida de México estuvo

España, donde finalmente se queda a vivir hasta su muerte en el 2003. En esos años de segunda juventud y madurez, Bolaño no pertenece a ningún grupo y tampoco participa, los primeros años, activamente en la vida cultural española. Su oficio de escritor se acompaña por otros igualmente humildes (cuidador de un camping, cargador, encargado de una tienda). La pobreza le procura, paradójicamente, el espacio para comenzar los embriones de su posterior escritura.

La actividad creativa de Bolaño se desplaza a la narrativa en los años ochenta, sin abandonar la poesía —él siempre se consideró un poeta antes que narrador—. En 1984 escribe con su amigo A. G. Porta *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (ganadora del Premio Anthropos del mismo año), pero es a partir, sobre todo, del nacimiento de su hijo Lautaro en 1990 y del diagnóstico de una enfermedad crónica en el 92 cuando emprende una carrera “alimenticia”, inscribiendo poemas, cuentos y novelas breves en diversos concursos literarios españoles. “Estuve dos o tres años viviendo de lo que ganaba con los premios de provincias.

---

relacionada con un hostigamiento injusto de parte de las autoridades hacia la familia, porque un ex novio de la hermana fue acusado de asalto a un restorán de comida rápida” (Herralde, 2005: 35).

Eran premios de tercera división, pero para mí son los auténticos premios, a los que les tengo una profunda gratitud" (Bolaño, 2006: 56)<sup>83</sup>.

Gracias a esos premios comienza a ser conocido como narrador. Ya en 1984, como hemos mencionado, la novela a dos manos *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, había sido publicada y premiada. Le siguieron *La pista de hielo* y *La senda de los elefantes*, ambos libros editados en 1993 por vez primera en las localidades españolas donde habían obtenido premios. Estos libros serán recuperados por otras editoriales en años posteriores, cuando ya es seguro apostar por su escritura. Quizá el año puntual en el que Bolaño se inscribe en la industria editorial sea 1996. Él había intentado publicar sin éxito un libro de difícil clasificación, *La literatura nazi en América*, en varias editoriales de gran tiraje. Finalmente Seix Barral la publica en el año 1996 y en pocos meses Anagrama, a su vez, edita *Estrella distante*.

---

<sup>83</sup> Así lo consigna su editor Jorge Herralde: "Entre los libros que recogieron trofeos figuran, sin pretensiones de exhaustividad, *La pista de hielo*, Premio Ciudad Alcalá de Henares, publicado por la Fundación Colegio del Rey en 1993, luego publicado por Seix Barral en Chile y años después en España; *La senda de los elefantes*, Premio de Novela Corta Félix Urabayen, publicada por el Ayuntamiento de Toledo en 1993, luego editada por Anagrama con el título de *Monsieur Pain*; *Los perros románticos*, Premio Ciudad de Irún de Poesía, publicado por la Sociedad Guipuzcoana. A esos títulos debe añadirse la novela, escrita con Antonio García Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que ganó el Premio Anthropos [Premio Ámbito Literario de la Editorial Anthropos 1984, publicada por la misma editorial el mismo año.]" (Herralde, 2005: 37).

El primer título tiene claros ecos intertextuales con *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob y con *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges. Bolaño mismo traza un mapa de las influencias en su libro que sigue, tal vez sin saberlo, el concepto de genealogía de Foucault:

Este libro, te lo hago en descendente hacia atrás, le debe muchísimo a *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock [...], a su vez, le debe muchísimo a *Historia universal de la infamia* de Borges [...]. A su vez, el libro de Borges *Historia universal de la infamia* le debe mucho a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano que tiene un libro que se llama, ahora tengo la memoria muy torpe, *Retratos reales e imaginarios*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes le debe mucho a *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, que es de donde parte esto (Bolaño, 2006: 42).

*La literatura nazi en América* se trata, como ilustra la cita de Bolaño, de biografías ficticias de autores que van del conservadurismo, el fascismo, la ultraderecha al mal radical. Retratos de escritores de todo el continente, incluyendo a los Estados Unidos. En él Bolaño logra un curioso equilibrio entre las amenas e irónicas biografías y un cuidadoso trabajo de enciclopedista imaginario: consigna a sus autores y hace referencia a otros marginales, apunta la existencia de asociaciones culturales, editoriales nazis y una bibliografía exhaustiva —y ficticia— de las obras de sus personajes. Esta mirada oblicua al fascismo, la elección de un lugar poco usual, incluso para leer a la ultra derecha, distinguen la literatura



política<sup>84</sup> de este escritor. Bolaño ha elegido a la literatura para consignar a la literatura, pero no es sólo un ejercicio formal o lo es en la medida en que se puede entender la estructura como un elemento indisociable para desplegar una serie de decisiones con respecto a su postura ante lo cultural.

El libro, cuenta el editor Jorge Herralde<sup>85</sup>, tuvo buenas reseñas, pero terminó guillotinado (lamentable suerte de muchos libros valiosos) por sus ventas escasas. En el mismo año de 1996 Bolaño ofreció a Herralde, dueño y editor de Anagrama, *Estrella distante*, una novela corta que se desprendía del último retrato de *La literatura nazi en América*: "Se publicó unos meses después que *La literatura nazi*, en otoño de 1996, y la primera rueda de prensa en la vida de Bolaño se celebró el 25 de noviembre de 1996" (Herralde, 2005: 39).

---

<sup>84</sup> Aquí es necesario acotar la noción de política, pues no se trata de una filiación o militancia en partido político, sino de una postura frente a la cultura, y sobre todo frente a la escritura que tiene una relación directa con el poder. En la escritura de Bolaño se manifiesta directa o indirectamente. Política en Bolaño es una noción que rebasa el ámbito en el que circunscribimos lo político y que tiene una coincidencia innegable con la postura que Foucault tiene con respecto al poder. La cultura, que solemos aislar de estas prácticas, no sólo tiene vasos comunicantes con las instituciones y los hombres del poder sino que en ella se dirimen también las condiciones que se dan en las relaciones del poder.

<sup>85</sup>Cfr. Herralde, 2005: 37.

Como menciona Ignacio Echeverría, editor de su obra póstuma, en su ensayo “Bolaño extraterritorial”<sup>86</sup>, la fractalidad<sup>87</sup>—en la fragmentación y continuidad de algunas historias y personajes— de la obra de Bolaño se observa en dos casos: de *Los detectives salvajes* se desprende *Amuleto* y de *La literatura nazi en América* se desprende *Estrella distante*. Esta última es un extendido y mucho más cuidadoso relato de Emilio Stevens/Carlos Ramírez Hoffman, último retrato de *La literatura nazi en América*. En *Estrella distante* el personaje se transforma en Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder (seudónimo y nombre respectivamente) y la figura del narrador —que podemos identificar como Bolaño (personaje)— entra en escena desde las primeras páginas como contrapunto de la figura de Wieder. *Estrella distante* repara algunas fisuras del relato que la precede, pero a la vez insiste benjaminianamente en esa delgada línea que separa a los productos de la cultura de las atrocidades que suceden en el ámbito de lo “real”. Carlos Wieder representa para Bolaño el *mal radical*<sup>88</sup> y su historia de vida, la capacidad de olvido de ese “mal radical”.

---

<sup>86</sup> En (Echeverría, 2008: 431-445) Ignacio Echeverría, crítico español y amigo personal de Bolaño, es el editor de su obra póstuma.

<sup>87</sup> El fractal es una figura geométrica compleja que se caracteriza por tener una cierta autosemejanza. Así, cualquier pequeña parte del fractal representa una figura, a menor escala, del conjunto.

<sup>88</sup> Bolaño en diversas entrevistas menciona la frase “mal radical” para calificar a *Estrella distante*, que suponemos llega a él desde el pensamiento de Hannah Arendt, quien en el libro *La condición humana* de 1958 formula: “Constituye un elemento estructural muy significativo en los seres humanos el que los hombres sean incapaces de perdonar lo que no pueden castigar e

Ninguno de los juicios prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo.

Chile lo olvida.

Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado (Bolaño, 2005: 120-121).

Abel Romero (personaje que reaparecerá en *Los detectives salvajes*) es un ex policía del régimen de Salvador Allende, que sorteando los avatares del golpe de estado se establece en Francia. Él ha recibido el encargo de encontrar y asesinar a Carlos Wieder: poeta, aviador del ejército chileno, fotógrafo, asesino serial, miembro de una secta contracultural, suma de la relación nada *distante* entre el arte y las formas más retorcidas de la crueldad. Wieder ha asesinado a las gemelas Garmendia, promesas de un taller de poesía en Santiago, y las ha fotografiado cuidando de consignar todas las señas de tortura; como celebración escribe poemas en el cielo<sup>89</sup> instalado en un avión del ejército chileno en las primeras semanas del golpe del 11 de septiembre del 73. Su leyenda se proyecta tras la exposición

---

incapaces de castigar lo que ha resultado imperdonable. Esto es lo que verdaderamente distingue lo que desde Kant llamamos 'mal radical' y sobre cuya naturaleza conocemos tan poco" (Arendt, 1993: 262).

<sup>89</sup> Este acto poético de Wieder es un guiño a un *performance* que el poeta chileno Raúl Zurita realizó en la ciudad de Nueva York en 1982. El poema "La vida nueva" estaba compuesto por quince frases de ocho kilómetros de largo que Zurita mandó escribir, usando una avioneta que arrojaba humo.

privada, en la que Wieder ofrece a unos cuantos las imágenes de todas las mujeres a las que ha torturado y asesinado, por cuenta propia.

El narrador es el hilo por el que transitan las diferentes identidades de Wieder desde los años setenta en que lo conoce como Alberto Ruiz-Tagle en un taller de poesía, hasta reconocerlo —contratado por Romero—, en un pequeño café de la Costa Brava española en los años noventa. La historia se imbrica con otras historias de la literatura, la chilena, la europea y una invención de una secta que abomina la literatura. Wieder es un sofisticado asesino que hace de la muerte un arte. Su propia muerte silenciosa, en un lugar lejano a Chile, parece metaforizar a la distancia como el único sitio donde es posible la memoria y la justicia<sup>90</sup>.

Con estas dos publicaciones, pero sobre todo con *Estrella distante*, Roberto Bolaño comienza su ascensión en las letras iberoamericanas. A partir de 1996 y en menos de una década Bolaño publicará, en vida, dos libros de cuentos, *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, la obra inclasificable *La*

---

<sup>90</sup> Esta distancia también nos hace recordar el arresto del ex dictador Augusto Pinochet en Londres, a petición del juez español Baltasar Garzón Real, en 1998. Pinochet es acusado de crímenes de lesa humanidad y, si bien no prospera como proceso internacional, hace públicas las atrocidades de un régimen de derecha y ejerce presión sobre el gobierno chileno que había hecho una transición hacia la democracia pactada con el dictador.

*literatura nazi en América*, seis novelas<sup>91</sup> y dos libros de poesía, *Los perros románticos* y *Tres*, y dejó prácticamente concluida su novela de más de mil páginas 2666. Como es de suponer mucho del material ya había sido trabajado por Bolaño en los años ochenta, pero resulta sorprendente que en su gran mayoría se trate de textos de una calidad razonablemente unitaria aunque de diversos registros. Bolaño comenzó a vivir de la literatura a partir de 1993 y “sin dejar de cultivar la poesía decidió convertirse en novelista y así garantizar el futuro de su familia” (Herralde, 2005: 36). En *Estrella distante* el personaje Bolaño afirma con ironía: “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”(138). Al menos esto último lo cumplió cabalmente hasta el nacimiento de su hijo Lautaro. La inminencia de la muerte, con el diagnóstico de una insuficiencia hepática en 1992, fue quizá un motivo que se unió a la primera intención: garantizar el futuro de su familia en el menor tiempo posible.

La posición contradictoria en la que se colocó Bolaño, al comenzar a publicar en grandes editoriales, no le impidió dar rienda suelta al “arte del incordio”, siempre en los terrenos literarios desde donde miró al mundo, tanto como el mundo se puede mirar en su literatura. La arena de sus

---

<sup>91</sup>*Los detectives salvajes, Amuleto, Monsieur Pain, Nocturno de Chile, Amberes y Una novelita lumpen.*

batallas más notables fue sin duda Chile. Una vez publicado en España, en editoriales de circulación internacional y con críticas favorables, la cultura chilena reclamó a Bolaño para sí. Y no es de extrañarse, porque si bien Chile ha dado grandes poetas, entre los cuales se encuentran dos premios Nobel de literatura, su narrativa no ha tenido, salvo en el caso de José Donoso y quizá Jorge Edwards, un reconocimiento equiparable al de su poesía<sup>92</sup>. Roberto Bolaño, en ese sentido, no elude la posibilidad de ser considerado parte de la tradición chilena.

Chile es el lugar de la infancia de Bolaño, así como México lo es de su vocación de escritor, pero el viaje puntual de 1973 ubica también a Chile como el lugar de los posicionamientos políticos. Si bien *La literatura nazi en América* y sobre todo *Estrella distante* constituyen un diálogo lejano con ese Chile político, su reencuentro en los años noventa —a partir de su entrada al mercado editorial español— será el punto de donde partirá una de las más desconcertantes novelas de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (2000).

---

<sup>92</sup> Nos referimos a un reconocimiento de los estudios críticos especializados. Isabel Allende, Antonio Skármeta o Marcela Serrado serían casos de reconocimiento comercial.

## Chile, esa estrella distante

*La imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.*

Walter Benjamin, Tesis V, Tesis sobre la historia.

Latinoamérica estaba de moda en los años setenta: se escuchaba música andina y el sueño de la izquierda aún ondeaba con fuerza en el subcontinente. Frente al caso de Cuba y el triunfo de su Revolución, un Chile socialista ofrecía el rostro menos radical de un gobierno de izquierda democrático, elegido en las urnas. Es por eso que las imágenes borrosas del video de la toma de la Casa de la Moneda, sede del gobierno de Salvador Allende en Santiago de Chile, nos hicieron despertar del sueño de las utopías y fueron el primer documento latinoamericano de la globalización de la barbarie. El mundo miró y escuchó desde la comodidad de su hogar cómo sobrevolaban los aviones bombarderos el centro político de Chile el 11 de septiembre de 1973. Las imágenes de Chile que vio el mundo colocaron a Latinoamérica en una dimensión de catástrofe: evidente en el panorama de dictaduras (Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Argentina y Chile) y “dictablanda”<sup>93</sup> (México) que ocupaban el poder en la región.

---

<sup>93</sup> Certera denominación que dio el escritor Mario Vargas Llosa a la “insólita” forma de gobierno que México tuvo durante 72 años: un solo partido en el poder, el PRI.

Eran los tiempos de Nixon y de un amplio control de la política exterior norteamericana bajo la sombra, cada vez más cinematográfica, de la Guerra Fría. El apoyo que otorgó Nixon al golpe de estado chileno es fundamental para la conformación de un aparato represivo eficiente y brutal. Chile pierde al poco tiempo al poeta Pablo Neruda y comienza la larga estancia de la dictadura de 1973 a 1988, año en que vence la transición democrática en un plebiscito<sup>94</sup> (aun cuando el primer presidente electo, tras 17 años de dictadura, asume el poder hasta diciembre de 1989).

En 1970 había triunfado, en las urnas, el proyecto de izquierda de Unidad Popular: una coalición de diversos partidos y grupos que se enfrentaban al gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva. “En agosto de 1969 se integra la pre-Unidad Popular, en forma de un comando de acción unitaria por la nacionalización del cobre, integrado por comunistas, socialistas, radicales, demócratas cristianos de izquierda y los populares independientes” (Drago, 1993: 30). Para enero de 1970, Unidad Popular formalmente constituida nombra a Salvador Allende Gossens como su candidato único. En octubre del mismo año, Unidad Popular gana con

---

<sup>94</sup> En la consulta se planteaba la posibilidad de que Pinochet continuara al frente del gobierno hasta 1997. El triunfo del no, el debilitamiento económico y el desgaste del dictador hicieron posible la elección democrática de Patricio Aylwin del Partido Demócrata Cristiano.



36.6% y es ratificado por el congreso chileno con 153 votos de un total 195 parlamentarios.

En noviembre de 1970 Salvador Allende asume la presidencia con un plan que incluye: “terminar con el poder del capital monopolista nacional y extranjero [...], constituir un área estatal dominante, con la nacionalización de las riquezas básicas y la integración al área estatal del sistema financiero” (Drago, 1993: 30), planes de educación y servicios para la población menos favorecida y el acceso de las mayorías a la actividad artística y cultural.

En Chile había un contexto poco favorable para un cambio político hacia la izquierda<sup>95</sup> y una complicada red de factores se teje para el golpe militar de 1973: la presión interna de una oligarquía chilena que no estaba dispuesta a renunciar a sus privilegios; la injerencia del gobierno norteamericano; una poderosa iglesia católica comprometida con los grandes capitales; un partido de oposición —la democracia cristiana— que se alzó contra todo proyecto del gobierno y una cúpula militar de derecha que estaba dispuesta, como en otras circunstancias recientes de la historia chilena, a tomar por asalto el poder. También agravó el panorama la radicalización de grupos afines al régimen y un inestable gabinete. La

---

<sup>95</sup>Cfr. Veneros, 2003: 106-329.

población quedó empantanada en una crisis económica, producida por la oligarquía, ante una izquierda intolerante y la presión internacional que veía en Chile una nueva Cuba en el continente. Grandes capas de la sociedad chilena revocaron su apoyo a Allende y se lanzaron a las calles con cacerolas en mano, ignorantes de que el proyecto de Allende era socavado por diversos factores externos a su mandato.

La ruptura histórica que supuso el golpe de la junta militar —Augusto Pinochet Ugarte, Gustavo Leigh Guzmán, José Toribio Merio y César Mendoza Durán— y su prolongada estancia en el poder destruyó una comprensión de lo social como señala Nelly Richard:

La fuerza de irrupción y disrupción del golpe militar trastocó el desarrollo lineal de la continuidad histórica así como la racionalidad misma de la historia: sus encadenamientos lógicos y sus pactos de comprensión. Este brutal trastocamiento de todo el sistema de entendimiento que, antes del golpe militar, organizaba el pensar y el nombrar lo social, fue vivido —según el filósofo P. Marchant— como “pérdida de la palabra” (Richard, 2001: 103).

Este brutal trastocamiento que provocó el silenciamiento del discurso social lo produjo el eficiente control de la vida política, social, económica y cultural que ejercía la junta militar. Sobre todo Augusto Pinochet, que impuso su liderazgo ante la junta aun cuando sectores de la población esperaban —una vez estabilizado el país— un regreso a la democracia o la

alternancia de la cabeza del gobierno por otro miembro de la cúpula. La capacidad organizativa del aparato militar, que contaba con el apoyo de la CIA, creó su brazo represor: la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)<sup>96</sup> bajo el mando del militar Manuel Contreras y la mano operativa del ex agente de la CIA Michael Townley. Desde su creación en 1974 hasta su disolución (por presión del mismo gobierno norteamericano) en 1977, la DINA fue responsable de la tortura, desaparición y muerte de miles de chilenos —sin excluir los numerosos casos de extranjeros— y de la creación en 1975 de la Operación Cóndor: una red de inteligencia y cooperación entre todas las dictaduras de la región para arrestar, torturar y asesinar a disidentes. Los brazos de la DINA se extendieron fuera del continente, asesinatos y secuestros contra chilenos operaron en Italia, Francia, España y Estados Unidos. A partir de 1977, bajo la apariencia de una tregua a la represión se crea el Centro Nacional de Inteligencia, que con más “sutileza” vigiló, torturó y desapareció a la población chilena hasta su disolución en 1990.

El primer presidente electo tras la transición democrática en 1990, Patricio Aylwin, creó la Comisión Nacional para la Verdad y la Reconciliación, que entregó un año más tarde los resultados de una investigación de nueve meses sobre las prácticas represivas del régimen militar del 11 de

---

<sup>96</sup>Cfr. Cavallo, Ascanio, et al, 1998: 57-69.

septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990. El informe Retting<sup>97</sup> determinó que el número de víctimas mortales de la represión ascendió a 2,279 durante la dictadura. Sin embargo, este informe recibió serios cuestionamientos por casos ambiguos o no consignados y en 2003 el presidente en turno, Ricardo Lagos, decretó la creación de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, durante la dictadura. Un nuevo informe, ahora llamado *Valech*<sup>98</sup> presentó la investigación, dentro y fuera de Chile, de más de 35,000 víctimas. “Al final del proceso, fueron reconocidas como víctimas de prisión política y tortura 28,459 personas, que corresponden a 34.690 detenciones. Del total de personas, 1,244 eran menores de 18 años y de éstas 176 eran menores de 13 años. El 12,72%, que equivale a 3,621 personas, eran mujeres”<sup>99</sup>.

El periodo conocido como postdictadura en Chile comienza con la derrota de Pinochet en el plebiscito de 1988. Las condiciones de la transición, sin embargo, hicieron imposible una real experiencia de justicia para las

---

<sup>97</sup> El informe toma su nombre del jurista Raúl Retting, presidente y cabeza de la investigación de la CNVR. El informe se puede consultar en la reedición que se hizo en 1996 en la página del Ministerio del Interior de Chile: [http://www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html) en formato pdf.

<sup>98</sup> En honor al presidente de esta nueva comisión, monseñor Sergio Valech. El informe completo puede ser consultado en [http://www.comisionprisionpoliticaytortura.cl/listado\\_informes.html](http://www.comisionprisionpoliticaytortura.cl/listado_informes.html). Los testimonios de las víctimas dentro y fuera de Chile, por el contrario, se encuentran clasificados y podrán ser consultados dentro de 50 años, a partir de la publicación del informe.

<sup>99</sup> En la página del Ministerio del Interior de Chile <http://www.comisionprisionpoliticaytortura.cl/>

víctimas de la dictadura. Pinochet permaneció como jefe de las fuerzas armadas hasta su renuncia en 1998, año en el que asumió su cargo como senador vitalicio (un puesto concedido constitucionalmente a los ex mandatarios chilenos). El escándalo de su arresto en Londres a petición del juez español Baltasar Garzón Real en 1998 no prosperó por razones políticas y fue enviado a Chile, prácticamente libre de cargos en 1999. En Chile se intentó con ineficacia llevar a Pinochet a juicio, lamentablemente, pudo gozar de una razonable impunidad hasta su muerte en el 2006. Ya se anunciaba una transición acotada cuando el presidente Aylwin declaró la frase ya célebre de "justicia en la medida de lo posible". Se dio a conocer a la población los resultados de los informes sobre muerte, desaparición, prisión y tortura, se indemnizaron al mayor número posible de víctimas, se pidió perdón públicamente, pero el verdadero trabajo de duelo no pudo realizarse.

La transición en Chile se propuso desactivar la memoria de la violencia histórica ligada a un pasado traumático, recurriendo a dos mecanismos: el consenso y el mercado. El dispositivo del consenso —de los pactos y las negociaciones— sirvió de garantía normativa para reconciliar una comunidad fracturada por el odio, forzando el alineamiento quieto de las conductas y los discursos en torno a las disposiciones oficiales de la moderación y de la resignación.[...] Además del consenso, la transición recurrió al mercado para disolver las antiguas tensiones de lo político-ideológico en los nuevos brillos de lo comercial, de lo publicitario y de lo tecnomediático que se manifiestan exultantemente cómplices del triunfo de la economía neoliberal (Richard, 2007: 235).

Chile había cambiado durante la dictadura y en democracia seguía practicando —en otros términos— el silencio y la resignación que se impusieron durante 17 años. El caso de Felipe Agüero y Emilio Meneses que comenta Alberto Moreiras en su ensayo “El otro duelo: a punta desnuda” ilustra esta condición de continuidad de la impunidad. Felipe Agüero Piwonka, número 494 de la nómina del informe Valech de víctimas de prisión y tortura, “reconoce a uno de sus torturadores en una reunión de FLACSO en Santiago en 1988, y deja pasar trece años, hasta febrero de 2001. Entonces redacta una carta de abierta denuncia a las autoridades de la Universidad Católica de Chile, donde Meneses es profesor titular del Instituto de Ciencias Políticas” (Moreiras, 2001: 315). La posible lectura de un silencio que dura trece años es que una falsa cotidianidad de la barbarie se impuso como costumbre. Por otra parte, como anota Richard, las condiciones de un mercantilismo globalizado en Chile no sólo involucraron a productos y servicios para el consumo directo sino también a formas culturales: música, lecturas, cine y arte visual estandarizados en su pobreza performativa. La posibilidad benjaminiana de que el proletariado pueda producir un arte de masas revolucionario, se torna casi imposible aquí y en Chile, en la más descarnada era de las apropiaciones mercantiles de la reproductibilidad técnica.

La literatura es un producto cultural que no quedó al margen ni de la “moderación y resignación” ni del fenómeno mercantil de la vida chilena en la dictadura y la posdictadura. Roberto Bolaño apela, en *Nocturno de Chile*, a poner en la mesa de discusión un silencio cómplice que produjo también un correlato de la barbarie.

### **¿La literatura al margen de la historia?**

*Puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro.*  
Walter Benjamin, Tesis VII, *Tesis sobre la historia*.

En los años sesenta y setenta el fenómeno del Boom latinoamericano ampliaba el número de lectores de una zona más bien reservada al consumo local. La riqueza de momentos de la historia literaria como el Modernismo, la novela regionalista o de la revolución mexicana no tuvieron la divulgación internacional que lograron sobre todo las obras de cuatro autores: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. La lista se ampliaría en un inmediato antes y un cercano después de este fenómeno del mercado literario: Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier en el antes y Juan Rulfo, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y José Donoso en el después.

Este último, José Donoso (Chile, 1924-1996), publica en 1972 *Historia personal del Boom*. Donoso se considera hijo del boom y habla de un Chile que, en los primeros años de la década de los sesenta, consume la narrativa de los latinoamericanos sin generar una literatura que rebase el criollismo o el realismo, con un sentido de la representación ligada a una identidad rayana en lo folklórico. En Chile, en esta época pre boom de la que habla Donoso, "los mismos autores solían financiar la producción de sus obras, que no se vendían fuera del país; las editoriales no importaban sino libros españoles o europeos" (Shaw, 1999: 176). Pero la efervescencia del boom produce, en la tierra de los poetas, el fenómeno Donoso al que le seguiría Jorge Edwards, reconocido años más tarde y dos narradores de exportación nacidos en los años cuarenta: Isabel Allende y Antonio Skármeta. En el contexto de la dictadura, estos escritores eligen el exilio (José Donoso y Jorge Edwards) o emprenden, más tarde, la retirada (Isabel Allende y Antonio Skármeta). La narrativa más conocida de Chile se hace fuera de Chile, en tanto la poesía permanece en el país con figuras capitales como Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn o Raúl Zurita a excepción del poeta Gonzalo Rojas que también emigra tras el golpe de estado.



En un ambiente de censura y vigilancia, la vida cultural chilena se desenvuelve con pasividad y silencio en los primeros años de la dictadura. En 1977, coincidiendo con el relevo de la DINA como órgano represivo del régimen, surge lo que Nelly Richard llamaría la Escena de Avanzada. Este estallido de una cultura sumida en el silencio, que incorpora artistas plásticos y escritores tiene sus mejores momentos en los años ochenta. Se forma el colectivo CADA donde participan el poeta Raúl Zurita y la narradora Diamela Eltit. Con un lenguaje encriptado y una estructura compleja, para salvar la censura, se construyen discursos plásticos y textuales desde el *performance*, el *body art* y el *land art*<sup>100</sup>. Una vanguardia que se ve obligada a usar la retórica más culterana para poder existir en la literalidad de la violencia militar.

Mientras en otros países latinoamericanos se cultiva con cierto entusiasmo la novela de dictador, considerada subgénero de la novela histórica, en los años setenta [*El otoño del patriarca* (1975) de García Márquez, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier o *Yo el supremo* (1974) de Roa Bastos], en Chile, aunque se escriben algunas novelas sobre la dictadura, el

---

<sup>100</sup> Todas estas formas del arte conceptual tienen variables que podrían explicarse en los siguientes términos: el *performance* es una puesta en escena que puede incluir o no elementos plásticos cuya breve duración gira en torno a una idea más que a un argumento; el *body art* usa el cuerpo del artista de diversas formas: como instrumento sonoro, como lienzo e incluso como lugar donde se inscribe la violencia con heridas y automutilaciones; el *land art* utiliza el espacio natural como espacio artístico, tal es el caso de Christo y su obra *The Gates* en Central Park en Nueva York.

dictador es una figura desdibujada u oculta en la totalidad de la narración<sup>101</sup>.

Los chilenos, después de casi una década de dictadura, comienzan a asimilar la censura y las restricciones militares. El toque de queda es ya parte del devenir cotidiano y el lenguaje ha entendido las maneras de eludir el arresto. Las dictaduras tienen el engañoso encanto de la estabilidad y si se conocen las reglas se puede transitar con cierta soltura por el horror. Jorge Edwards regresa a Chile en 1978 y José Donoso en 1981 inaugurando el primer taller de narrativa al que asistirán jóvenes como Arturo Fontaine Talavera y Carlos Franz, que junto con Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet y Sergio Gómez formarían la Nueva Narrativa que comenzó a publicar al principio de los años noventa. Esta es la primera generación que desde los años setenta en Chile tuvo la posibilidad de escribir en la relativa libertad de la democracia.

Para la crítica chilena Patricia Espinosa la Nueva Narrativa chilena "sin poética, manifiesto, ni líder, surge fuertemente ligado a una política editorial globalizadora. La instalación en Chile de grandes consorcios editoriales implicó apoyar autores locales; hecho que se fue disolviendo con mucho menos ruido que como había comenzado" (Espinosa, 2002: 125). Algunas

---

<sup>101</sup>Cfr. Alcides Jofré, 1985: 332-384.

de las novelas de estos escritores, nacidos en su mayoría en los años sesenta, sobrevivieron a la rápida decadencia de este fenómeno del mercado editorial chileno. Recordemos que Nelly Richard señala las dos condiciones de la transición chilena: la concertación (que es olvido) y el mercado (que es distracción), que bien podrían ser rasgos que caracterizan la literatura de este periodo.

Figuras como Pedro Lemebel, Hernán Rivera Letelier, Luis Sepúlveda o Marcela Serrano, surgen al margen de este primer contingente de la democracia, con más proyección en el mercado internacional y con una obra quizá más sólida, sobre todo en el caso de Lemebel. A mediados de los años noventa Chile no había olvidado a Roberto Bolaño, como reclama entre nostálgica e irónicamente en su novela *Estrella distante*, más bien desconoce su existencia. Bolaño recobró con su figura pública a un país. Chile, a partir de la publicación de sus dos novelas de gran tiraje en España, convoca la presencia de Bolaño en un ambiente cultural que desconoce su proclividad a la provocación crítica.

Su figura irrumpe ligada a la polémica mediática —rechazo a antiguos y nuevos próceres de la narrativa chilena, descargas contra los escritores que ocupan puestos burocráticos o diplomáticos— lo cual junto a su larga estadía en México y España, lo vuelve de alguna manera una suerte de irrenunciable exiliado: en la hora del regreso no hace concesiones, no se suma a la política de los acuerdos y las complicidades que dominaron gran parte

de los noventa y cuyo trasfondo no era otro que molestar lo menos posible al poder militar (Espinosa, 2002: 125).

Para Bolaño existían dos Chiles, el de su infancia y primera adolescencia en la provincia de Bío-Bío y el de su corta estancia cuando acude a apoyar al régimen de Allende en 1973. Su largo exilio de 25 años se interrumpió el 11 de noviembre de 1998, cuando ya era un escritor más o menos conocido en España. Por las crónicas de ese segundo regreso, el mundo cultural de la democracia chilena lo recibió con los brazos abiertos y Bolaño, a su vez, marcó distancia con lo que él identificó como la “cultura oficial”. Es conocido su desencuentro con la narradora chilena Diamela Eltit y sus acres comentarios acerca de la escritura de Isabel Allende, Marcela Serrano y Antonio Skármeta, virtuales *best-sellers* de exportación chilena. En cambio, estrechó lazos con Nicanor Parra, el artífice de la antipoesía, y con Pedro Lemebel, conciencia incómoda de la derecha y de la izquierda chilena. Bolaño fue invitado a comer por los integrantes de la Nueva Narrativa chilena y cuando se disponían a comenzar fue interceptado por María Elena Ansietta, encargada de las relaciones públicas de editorial Planeta en Chile, para llevarlo a otro restaurante donde se encontraba Pedro Lemebel<sup>102</sup> y Bolaño no regresó a su cita original<sup>103</sup>. La razón por la

---

<sup>102</sup> Bolaño escribe: “Para mí Lemebel es uno de los mejores escritores de Chile y el mejor poeta de mi generación, aunque no escriba poesía. Lemebel es de los pocos que no buscan la respetabilidad (esa respetabilidad por la que los escritores chilenos pierden el culo) sino la libertad” (Bolaño, 2004: 76).

que no regresó es la historia que involucra a los escritores de la Nueva Narrativa con la dictadura y que formaría parte de las páginas finales de *Nocturno de Chile*.

Mariana Callejas, una incipiente escritora, organizaba tertulias en su casa a las afueras de Santiago, durante el toque de queda. Los invitados acudían deseosos de escapar por unas horas de la restricción nocturna que se imponía en todo Chile. Mariana Callejas tenía un marido norteamericano del que poco se sabía. A su casa acudió lo más granado de la cultura, entre ellos algunos jóvenes escritores de la Nueva Narrativa. El marido de Mariana Callejas era Michael Vernon Townley, brazo operativo de la DINA. En los sótanos de aquella casa se torturaba, asesinaba y se experimentaban armas químicas con detenidos, mientras en la sala se brindaba por la escritura. El hecho real había marcado a muchos participantes a las tertulias que decían ignorar lo que ahí pasaba. Lemebel le regaló esta historia a Bolaño —aunque ya era del dominio público en el país— “a mí no me perdonan que recuerde todo lo que hicieron, dice Lemebel. ¿Pero quieres saber lo que menos me perdonan, Robert? No me perdonan que yo no los haya perdonado” (Bolaño, 2004: 77). Bolaño reproduce con fidelidad la voz de un excelente cronista, de origen

---

<sup>103</sup>Cfr. Contardo, 2007: 148.

indígena, homosexual, travesti y autodidacta que fascinó a Bolaño por su escritura y sus desplantes de *drag queen* en contra de cualquier forma de hipocresía cultural.

Bolaño recogió de aquella visita a Chile una perspectiva que le había negado la distancia. Esa misma distancia le dio la libertad para escribir una ácida crónica publicada en la revista *Ajo Blanco* de Barcelona en mayo de 1999, que le valió la animadversión de medio Chile y la simpatía de los que deseaban cortar con la palabra dicha a medias que databa desde la dictadura. Las primeras publicaciones, *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* llamaban a Chile, la interpelaban como si Bolaño comenzara a señalar sus lazos con su país de origen. Tras su segundo retorno temporal —al que le seguirían otros—, este escritor publica *Nocturno de Chile*, reconstrucción emblemática de una visión fragmentaria de la responsabilidad y la culpa, ya no llamando a Chile sino provocando el desvelamiento de la cortina que cubrió a la cultura después del golpe del 11 de septiembre.

## Iluminaciones de *Nocturno de Chile*

*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.*

Roberto Bolaño, *Bolaño por sí mismo*.

El mal del que habla Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile*, publicada en el año 2000, no es el mismo que hiperboliza en *Estrella distante* de 1996. El mal absoluto termina por ser en su magnitud una caricatura esperpéntica de ese mal, terrible, pero que fue posible durante la dictadura chilena.

En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa. [...] Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. Si yo, que fui una víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, puede no sentirse culpable? (Bolaño, 2006: 114).

¿Por qué elegir a un sacerdote católico, que además es crítico literario como voz narrativa? El personaje de Bolaño, Sebastián Urrutia Lacroix (cuyo seudónimo en la crítica literaria es H. Ibacache)<sup>104</sup> es la contraparte literaria

---

<sup>104</sup> Para Gonzalo Garcés en su ensayo "*Nocturno de Chile*, el sueño de la historia": "sólo un personaje así [Urrutia Lacroix] podía permitirle desplegar

de José Miguel Ibáñez Langlois “sacerdote del Opus Dei<sup>105</sup> y crítico literario de seudónimo Ignacio Valente, quien durante la dictadura militar monopolizó la crítica literaria desde el conservador diario *El Mercurio*” (Espinosa, 2002: 130). El autor, como en otras de sus novelas, pasa de una esperpéntica realidad a la ficción. El mundo dota a Bolaño de elementos más literarios que la misma literatura, pero —como ya se ha mencionado que sucede en su novela *Amuleto*, por dar sólo un ejemplo— este paso tiene no sólo la curiosidad de señalar lo “posible inverosímil” aristotélico sino de advertir que la ominosa realidad tiene correspondencias con lo que leemos como *construcción ficcional*. La literatura, en este sentido, no sería una hipérbole del mundo, sino un intento por explicar de un modo más coherente a ese mundo que se presenta como el verdadero germen del absurdo.

Pero también la figura de un sacerdote católico, al que suponemos cargado de valores morales y éticos, con una conciencia exacerbada del bien, del mal y de la culpa, es una alegoría de la paradoja de lo que *debería ser y no es*. Por otro lado, el cura es a la vez crítico literario, un lugar

---

una visión integral de la historia. [...] Urrutia representa un papel más ambiguo, que le permite ver a la vez desde fuera y desde dentro” (Garcés, 2004:17).

<sup>105</sup> El Opus Dei (Obra de Dios) es una de las instituciones más controvertidas de la iglesia católica, fundada en 1928 por el sacerdote español Josemaría Escrivá de Balaguer. Su estructura es compleja y su poder muy amplio, pero sobre todo se le relaciona con el pensamiento más rancio y retrógrado del catolicismo.



que hasta hace unos años —cuando el ámbito literario se regía con menos mercadotecnia— tenía el poder de alzar o destruir la carrera de un escritor. El sitio histórico que ocupa José Miguel Ibáñez Langlois, como único crítico influyente durante la dictadura lo presenta como una posibilidad especialmente atractiva para hablar desde el poder cultural de la responsabilidad y complicidad frente al poder político.

Bolaño demanda, desde el epígrafe de Chesterton: “Quítese la peluca”, un acto de desenmascaramiento de un sector cultural chileno que presenció desde el limbo las atrocidades del régimen. Una línea breve —que insta a quitarse el artificio en clave de humor negro— abre las confesiones del sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix. La dimensión temática de esta obra puede ser leída no sólo desde la culpa, sino también desde la memoria histórica, desde la responsabilidad de una cultura que no escapa a la barbarie. Porque sin una memoria crítica “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer” (Benjamin, 2008: 40) parece querer señalar Bolaño en la vida de un Chile sumido en la amnesia histórica.

La primera página de la novela nos ubica, desde sus líneas iniciales, en el dilema del cura Urrutia:

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz [...] rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante (11).

Urrutia, en una narración que dura una noche “relampagueante” de enfermedad, partirá de una acusación más bien abstracta del joven envejecido —presencia inmaterial—, que no se pronuncia explícitamente, pero que quiere ser respondida desde la altura moral de quien conoce los mandamientos supremos:

Hay que ser **responsable**. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser **responsable** de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus **silencios**, sí, de sus **silencios**, porque también los **silencios** ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, **así que mucho cuidado con los silencios**. Yo soy **responsable** de todo. Mis **silencios** son inmaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. [...] Yo no busco la confrontación, nunca la he buscado, yo busco la paz, la **responsabilidad** de los actos y de las palabras y de los **silencios**. Soy un hombre **razonable**. Siempre he sido un hombre **razonable** (11-12)<sup>106</sup>.

Esta declaración de principios tiene dos remitentes. Urrutia está hablando al joven envejecido, pero también a una entidad más amplia cuando dice:

---

<sup>106</sup> Énfasis mío.

**“así que mucho cuidado con los silencios”**. Desde este elevado pronunciamiento, desde esta estatura moral, Urrutia comienza a relatar su paso por el seminario, su unción como sacerdote, pero sobre todo de su encuentro con Farewell, influyente y acaudalado crítico. Urrutia quiere ser poeta y quiere ser crítico literario, responsable de sus actos y silencios, razonable en extremo e influyente en extremo. Para lograrlo es fundamental la relación con Farewell, encarnación del poder cultural.

Bolaño deja muy claro que el tono engolado de Urrutia y esa repetición constante de palabras, evidente en la cita anterior, intentan convencer de una inocencia, pero también abren la vía de la sospecha de culpabilidad. La fiebre consume a Urrutia, dejando filtrar las contradicciones de esa responsabilidad inmaculada: “Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido” (12).

Esta lectura posible no es externa a la construcción de la novela. Siguiendo las políticas del estilo de Bolaño, la estructura y su fragmentación son fundamentales para crear un emblema alegórico que tiene como centro de su imagen las confesiones del cura católico. Las tramas que quedan al margen, en un segundo plano en el relato, son en realidad el discurso que ilumina la imagen, la hiere, la expone, la señala.

El argumento se desarrolla linealmente en las primeras páginas, el cura Urrutia visita el fundo (especie de hacienda o estancia) de Farewell, se codea con un Pablo Neruda exquisito y aburguesado y es aceptado en el selecto círculo de la vida literaria chilena. En estos pasajes que corren, sin rupturas claramente visibles, se cuelan pequeñas historias que desestabilizan la idílica visión que tiene Urrutia de su entrada al mundo de las letras chilenas. En el fundo de Farewell tiene varios encuentros con campesinos, indígenas mapuches, que el personaje ubica en los terrenos de una pesadilla, cuando son ellos la contraparte real de la "arcadia pastoril" que se ha inventado.

Recuerdo que me fijé en su rostro. Recuerdo que bebí su rostro hasta la última gota intentando dilucidar el carácter, la psicología de semejante individuo. Lo único que queda de él en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad. Era feo y tenía el cuello extremadamente corto. En realidad, todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura en zigzag incoherente. Que Dios me perdone y los perdone. Almas perdidas en el desierto. Les di la espalda y me marché (33).

La presencia de los indígenas provoca en Urrutia miedo, asco y distancia, estableciendo un contraste con la presencia de Farewell, erudito, refinado, de mundo; con sus propiedades y sobre todo con su enorme biblioteca —suma de la más alta cultura— cuyos libros son acariciados por Urrutia.

Siguiendo esta misma lógica del relato, en una reunión en casa de Farewell un amigo de éste introduce la primera digresión temática. Don Salvador Reyes habla de su encuentro con el escritor alemán Ernest Jünger (1895-1998) en París durante la Segunda Guerra Mundial. Esta digresión contiene otra: Salvador Reyes ha conocido a Jünger en la buhardilla de un paupérrimo pintor guatemalteco al que un Reyes misericordioso ayuda. La historia del pintor queda al margen, como los indígenas del fondo y, por el contrario, la gran cultura, esa que comparten Reyes y Jünger, enmarca la mirada de la derrota del guatemalteco.

El cuadro [del pintor guatemalteco] era la aceptación de una derrota, no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna (48).

Reyes, Farewell y Urrutia evocan, entonces, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton<sup>107</sup> “donde se dicen cosas tan acertadas de este mal [...] esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido” (41) y que recuerda a una parte de la Tesis VII de Walter Benjamin: “los teólogos medievales vieron en ella [la *acedia*] el origen profundo de la tristeza. [...]”

---

<sup>107</sup> El clérigo inglés Robert Burton (1577-1640) no sólo se hizo célebre por su libro *Anatomía de la Melancolía*, sino por haber hallado la muerte por el mismo mal que estudió.

La naturaleza de esta tristeza se esclarece cuando se pregunta con quien empatiza el historiador historicista. La respuesta resulta inevitable: con el vencedor" (Benjamin, 2008: 41).

Urrutia, que se ha colocado naturalmente del lado de los vencedores (poderosos, influyentes o propietarios), es asediado por los marginales, pero él es incapaz de ver más allá de una torre del buen gusto y la alta cultura. Las digresiones se suceden, más apelativas para el lector que para el cura afiebrado. Así Farewell le relata, a partir de la obsesión del cura por la imagen del héroe la historia de Heldenberg <sup>108</sup>, una muy clara parábola<sup>109</sup> de la fama efímera y de la verdadera sustancia de la memoria histórica. Heldenberg es la descabellada idea de un zapatero austrohúngaro de edificar una colina de los héroes, habitada por tumbas y estatuas de todos los hombres que deberían ser recordados, la empresa no llega a buen puerto y al correr de los años la colina se convierte en el monumento de la desolación y el abandono. Al finalizar su relato, Farewell repite implacable: "¿entiendes? ¿entiendes?"

---

<sup>108</sup> De nuevo lo que suponemos un cuento construido desde la ficción se nos revela como dato real inserto en la novela como ficción. Heldenberg o "Colina de los Héroes" fue construida en Kleinwetzdorf, Austria por un proveedor de armas en el siglo XIX. Planeado como un lugar privado para inmortalizar a los héroes austriacos, actualmente se puede visitar bajo el nombre de Museum Heldenberg.

<sup>109</sup> Cuyo sentido tomamos de la definición, según la cual, la parábola es "una breve narración en prosa o en verso de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja" (Beristáin, 1988: 207).

Cada ramificación en la trama también es un cambio de tono o de recursos. Si bien se mantiene la aliteración: “connotaciones de **terror** infinito o de **terror** disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del **terror**, elevarse y elevarse y no terminar nunca” (63). o largas oraciones, que van encontrando sus pausas y encadenamiento en incontables comas o en la repetición de la conjunción y, señalando la arbitrariedad de los signos de puntuación. En ese mismo sentido, un diálogo con Farewell reproducido por Urrutia se estructura con base en incontables, “ Y yo: Y Farewell:” (62-68).

Urrutia no se confiesa ante Dios, sino ante la presencia inmaterial de un joven envejecido que introduce una culpa que no acaba de comprender el cura en “los meandros de su fiebre” (70),

Me gustaría decirle que hasta los poetas del partido comunista chileno se morían por que escribiera alguna cosa amable de sus versos. Y yo escribí cosas amables de sus versos. Seamos civilizados, susurro. Pero él no me oye. De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice? ¿Opusdeísta maricón, dice? (70-71).

Esta cita introduce el tema de la dictadura de un modo indirecto y coloca al comunista del lado de los enemigos de Urrutia, es decir, se define por simple lógica su filiación conservadora de derecha.

Urrutia continúa su relato y tras una larga temporada de hastío unos señores del Opus Dei: el señor Oido y el señor Odeim (odio y miedo al revés) le asignan una delicada misión en Europa, para que realice un informe sobre conservación de iglesias. Urrutia emprende un largo periplo por templos del viejo continente en donde han encontrado como solución al deterioro que produce el excremento de las palomas, el uso de halcones.

Ahora en los terrenos de la alegoría, Bolaño se sirve de una compleja metaforización en donde las palomas (símbolo<sup>110</sup> cristiano del espíritu santo y referencia gráfica de la paz) son masacradas por los halcones (aves rapaces que recuerdan a la retórica militar de las dictaduras y "dictablandas": Operación "Cóndor" y los "Halcones": grupo paramilitar

---

<sup>110</sup> En *El origen del Trauerspiel alemán* Benjamin distingue la naturaleza de la alegoría y del símbolo. La alegoría es histórica, el símbolo atemporal, justo la paloma en el pensamiento cristiano es un símbolo, pero Bolaño construye una alegoría con ciertos materiales del símbolo, construyendo precisamente una imagen cuyo sentido sólo puede ser descifrado por el espíritu de la catástrofe contemporánea.



que operó en México durante la Guerra Sucia de los años setenta<sup>111</sup>). Cada parroquia semeja un viaje por las dictaduras de América Latina en los años setenta. “Las dos rapaces cazaban palomas y en principio no tenían por qué temerse mutuamente, pero el padre Angelo pensaba que no estaba lejano el día del enfrentamiento de ambos halcones” (86). Las dos rapaces que bien podrían ser metáforas del conflicto que enfrentaría a las dictaduras de Chile y Argentina durante la guerra de las Malvinas en los años ochenta del siglo pasado.

Urrutia conoce al padre Antonio en Pamplona, anciano arrepentido de matar a unas criaturas de Dios, concreción del espíritu santo. Urrutia sentencia, tal vez para sí mismo: “la decrepitud [...] que lucía el padre Antonio, cuyas mejillas estaban mordidas por las dudas y el arrepentimiento a destiempo, que es el peor de los arrepentimientos” (89), moría sin remedio, mientras en toda Europa los halcones diezmaban la población de palomas. Las catedrales, morada de la comunión de los feligreses con Dios, era el lugar de la masacre selectiva por parte de los

---

<sup>111</sup> Paula Aguilar en su ensayo “‘Pobre memoria la mía’, literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena” (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)” menciona este dato esclarecedor: “Los ‘Halcones’ remiten directamente al grupo represivo que entre 1966 y 1971 integraron alrededor de mil agentes armados. Este grupo paramilitar, fundado por el coronel Manuel Díaz Escobar, participó en la masacre de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, el mismo Bolaño afirmó haber sido joven testigo de esa matanza de estudiantes durante su residencia en México. Díaz Escobar fue trasladado como agregado militar a Chile, poco antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 (Aguilar, 2008: 136).

sacerdotes católicos. Bolaño es alegórico, pero también literal en este retrato sanguinolento del que el cura Urrutia es un pasivo testigo, que describe la operación como un placentero viaje que lo aleja del aburrimiento.

A su regreso a Chile, Urrutia observa los cambios políticos en Chile, las elecciones de Allende y su caída, leyendo clásicos griegos: "y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabo todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz" (97). La paz inmediata se vuelve anormalidad cotidiana, como si no importara el hecho atroz, intentando no pensar. Neruda muere de cáncer y el cura acompaña a Farewell al sepelio, sintiendo que están fuera de lugar, mezclados con una turba de "histéricos" que cantan sordas consignas.

Oido y Odeim le asignan una nueva empresa: enseñar marxismo a la junta militar. En el más absoluto secreto, Urrutia acude algunas semanas a dar sus clases, cuyo objetivo es conocer mejor al enemigo que se va a combatir. Esta historia de humor negro, parece tener cierta correspondencia con la realidad, pero aquí lo que es importante señalar es el contrapunto irónico que Bolaño establece entre la cultura y los saberes en relación a un grupo de hombres que tomaron las decisiones

más brutales en Chile: casi tres mil muertos, casi 35, 000 detenidos y torturados.

Si, como señala Linda Hutcheon<sup>112</sup> la ironía es una estrategia discursiva que no puede considerarse independiente de lo social, lo histórico y lo cultural y se decide entre lo que se dice y no se dice, Bolaño tiene aquí la lucidez de introducir una paradoja que no sólo discute con el maestro de marxismo (el cura Urrutia) sino también con el hecho real de que toda literatura de izquierda fuera censurada y justamente quien censura es quien detenta el derecho de leerla.

¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó [Pinochet]. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general [Urrutia]. Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta donde están dispuestos a llegar (118).

Pinochet se revela como un hombre de “cultura”, contraponiendo su figura a la de los presidentes democráticos: “Lo mismo se puede decir de Frei y de Allende [dice Pinochet]. Ni leían ni escribían. Fingían ser hombres de cultura, pero ninguno de los tres [Alessandri, Frei y Allende] leían ni escribía” (116).

---

<sup>112</sup>Cfr. Hutcheon, 1994: 10-17.

Las clases pasan inadvertidas en un Santiago sumido en la pasividad. Urrutia, entonces, reflexiona sobre el poder: "Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno" (121) y emprende un otro viaje por Europa, aliviando su aburrimiento con la literatura extranjera. El cura regresa esta vez para integrarse a los nuevos círculos culturales, cuyo sitio de reunión son las tertulias de María Canales.

Bolaño, de nueva cuenta, asimila un hecho real a su literatura y el terror increíble de la realidad se impone. María Canales organiza tertulias durante el toque de queda, en la misma casa donde su marido tortura y asesina disidentes del régimen. De nuevo, la novela cambia de tono y Bolaño describe con linealidad y apego a los hechos este pasaje de la historia chilena. Esta cuidadosa reconstrucción es también la intención de que se reconozcan en la novela los asistentes a la casa de Mariana Callejas (nombre real de María Canales) de quien ya se ha hablado en fragmentos anteriores.

Antes de comenzar la historia de las tertulias, Urrutia observa ya con cierto asomo de arrepentimiento, como quien ha colmado la resistencia de sucesivas justificaciones:

El joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia. Pero la historia, la verdadera historia, sólo yo la conozco. Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar. [...] Yo conozco la historia de María Canales y sé todo lo que ocurrió (124).

La novela se cierra como epílogo a este último relato. Años más tarde, cuando ya gobiernan los socialistas moderados en Chile, María Canales —abandonada a su suerte— recibe a Urrutia en una casa que es pálido reflejo de otras épocas más ominosas y le relata su propia historia de muertos:

Aquí mató un empleado de Jimmy al funcionario español de la UNESCO. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete y dijo que así se hacía la literatura en Chile. Yo incliné la cabeza y me marché. Mientras conducía, de vuelta a Santiago, pensé en sus palabras. Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura (146-147).

Esta correspondencia de la barbarie con la literatura constituye la síntesis de *Nocturno de Chile*: “así se hacía la literatura en Chile”, en una realidad alterna, mientras el horror se manifestaba en el sótano, la cultura brillaba en la sala. Pero un Urrutia ya melancólico recuerda: “pero no sólo en Chile

[...] Así se hace la literatura". La literatura también consigna esa ceguera y la muestra en el mismo lugar donde se genera.

Bolaño construye otra memoria histórica desde la ficción. Provocadora de una respuesta que, afortunadamente, ya está inscrita en el ámbito de la cultura en la forma de su novela. ¿La cultura es ajena a la barbarie? Toda obra literaria puede ser rastreada bajo esta pregunta. Si teóricos como Edward Said vinculaban a la literatura con las prácticas hegemónicas de los imperios, la misma vinculación se amplía en el triste hecho de que toda forma de cultura dialoga con los tiempos de horror de la historia y, como atestiguamos cada día, esos tiempos son siempre *nuestro* tiempo. La importancia de *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño reside en colocarnos en lugares adyacentes a los que consigna la historiografía, siempre obligando al lector a mirar en las orillas, en las fisuras y en sótanos de la hermosa casa de las letras.

## **Bibliografía**

### **Roberto Bolaño**

Bolaño, Roberto, *Estrella distante* (1996), Barcelona: Anagrama, 2005, pp. 120-121.

——, *Los detectives salvajes* (1998), Barcelona: Anagrama Compactos, 2000.

——, “Intento de agotar a los mecenas” en *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 193.

——, *Nocturno de Chile* (2000), Barcelona: Anagrama, 2006.

——, *La universidad desconocida*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 37.

### **Entrevistas**

Bolaño, Roberto, “Final: ‘Estrella distante’” (entrevista con Mónica Maristain) en *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 333.

——, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Selección y edición de Andrés Braithwaite, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pp. 37 y 108.

### **General**

Alcides Jofré, Manuel, “La novela en Chile: 1973-1983” en *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Minesota: Ed. Hernán Vidal, 1985, pp. 332-384.

- Aguilar, Paula, "'Pobre memoria la mía', literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena" (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)" en Paz Soldán Edmundo ed., *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, 2008, pp. 127-143.
- Arendt, Hannah, *La condición humana* (1958), trad. Ramón Gil, Barcelona, Paidós, 1993, p. 262.
- Bajtín, Mijaíl M., Problemas de la poética en Dostoievski, trad. Tatiana Bubnova, México: Breviarios FCE, 1986, pp. 252-284.
- Benjamin, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán* en *Obras, Libro I, vol. I*, Madrid: Abada, 2006.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1988.
- Braithwaite, Andrés comp., *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 37.
- Boullosa, Carmen, "El agitador y las fiestas" en Paz Soldán Edmundo ed., *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, 2008, pp. 417-429.
- Cavallo, Ascanio; Salazar, Manuel y Sepúlveda, Óscar, *La historia oculta del régimen militar*, Santiago de Chile: Sudamericana, 1998, pp.57-69.
- Contardo, Óscar, "El corazón rabioso del hombre loco" en *Gatopardo*, núm. 86, diciembre-enero 2007, Mapas, México, p. 148.
- Domínguez Michael, Christopher, "Pinochet toma clases de marxismo" en *Letras Libres*, núm. 29, México, mayo de 2001, p. 84.



- Drago, Tito, *Chile un doble secuestro*, Madrid: Editorial Complutense, Madrid, 1993, pp. 13-31.
- Echeverría, Ignacio, "Bolaño extraterritorial" en Paz Soldán Edmundo ed., *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, 2008, pp. 431-445.
- Espinosa H., Patricia, "Roberto Bolaño: un territorio por armar" en Manzoni, Celina ed., *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 124-132.
- , "Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica" en *Revista Quimera*, núm. 241, marzo, 2004, Barcelona, pp. 21-23.
- Garcés, Gonzalo, "Nocturno de Chile, el sueño de la historia" en *Revista Quimera*, núm. 241, marzo, 2004, Barcelona, pp. 15-17.
- González, Daniuska, "Roberto Bolaño. El silencio del mal" en *Revista Quimera*, núm. 241, marzo, 2004, Barcelona, pp. 28-31.
- Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, México: Sexto piso, 2005, pp. 35-37.
- Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The theory and politics of irony*, Great Britain: Routledge, 1994, pp. 10-17.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires: FCE, 2003, pp. 80-96.
- Manzoni, Celina, *Roberto Bolaño, la literatura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 201.
- Martínez Rentería, Carlos, "Salón Palacio" en *La Jornada*, México D.F. Martes 22 de julio de 2003, sección espectáculos.

- Moreiras, Alberto, "El otro duelo: a punta desnuda" en Nelly Richard y Alberto Moreiras ed., *Pensar en/la postdictadura*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, pp. 315-329.
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, México: ERA, 1971, p. 71.
- Richard, Nelly, "Las marcas del destrozo y su reconfiguración plural" en Nelly Richard y Alberto Moreiras ed., *Pensar en/la postdictadura*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001, pp. 103-114.
- , "La problemática de la memoria y sus huellas melancólicas en la posdictadura chilena" en Herrera Lima, María, González Ochoa, César y Pereda Failache, Carlos ed., *Memoria y melancolía. Reflexiones desde la literatura, la filosofía y la teoría de las artes*, México: UNAM, 2007, pp. 235-252.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 175-194, 277-294 y 346-357.
- Veneros, Diana, *Allende*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2003, pp. 106-329.
- Villoro, Juan, "La batalla futura" en Paz Soldán, Edmundo Paz y Faverón Patriau, Gustavo ed., *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, 2008, p. 82.

Volpi, Jorge, "Bolaño, epidemia" en Paz Soldán, Edmundo Paz y Faverón Patriau, Gustavo ed., *Bolaño Salvaje*: Barcelona, Candaya, 2008, pp. 191-207.

**La primera persona como resistencia**  
***Una muerte sencilla, justa, eterna* de Jorge Aguilar Mora**

## Una historia pequeña

*Conocer quiere decir “ponerse en relación con algo”, sentirse condicionado por algo y, al mismo tiempo, condicionar este algo por parte del que conoce.”*  
Nietzsche, *Voluntad de poderío*.

Mi familia vino del norte, de Monterrey y de Chihuahua. Inscrita en una historia particular ahora toma sentido en una historia que se ilumina con los relámpagos benjaminianos de tantos muertos y tantos relatos que se han contado en el olvido.

Mi abuelo huyó a Nueva York con su padre cuando el villismo cayó en desgracia y allá, junto al río Hudson, se dedicó a construir vías ferroviarias, en tanto estudiaba contabilidad en una escuela nocturna. Allá, mientras Central Park hacía crecer algunos árboles, a mi abuelo se le incrustó una esquirla de un durmiente en un ojo. Un mítico ojo de vidrio neoyorkino lo acompañaría hasta su muerte.

La revolución mexicana atravesó a mi familia con pérdidas y exilios. No sólo la mirada de mi abuelo, Alfredo Brondo Costilla; no sólo la muerte de mi tío abuelo José Brondo, en la batalla de Celaya, siendo militar de Francisco Villa; no sólo el paso de mi tío bisabuelo Encarnación Brondo Whitt como médico de campaña en la División del Norte o la definición de una

vocación de escritor que lo llevaría a contar, a la manera de su época, cuadros de costumbres de las primeras décadas del siglo veinte en el norte<sup>113</sup>, fueron también todas las mujeres de mi familia que se quedaron en sus casas, atestiguando el peso de los políticos y militares poderosos, y sobrevivieron a la barbarie que se instaló en la alta geografía de México durante la revolución.

Ellos y ellas permanecieron en la distancia física y en un tiempo que no fue el mío. Si ha llegado a mí tanto recuerdo es porque mi madre (las mujeres solemos guardar la memoria de lo pequeño) me regaló un pasado que nunca pude tocar. Nunca he estado en Chihuahua, nunca busqué en mis dos viajes de trabajo a Monterrey a nadie.

Nadie, nunca, nada y sin embargo todos mis fantasmas me acompañan como espectros derridianos de una justicia del porvenir.<sup>114</sup> De mi familia he perdido casi todo y quizá por eso los pocos nombres que atesoro forman

---

<sup>113</sup> Aunque he tenido noticia de la existencia de otras obras, Encarnación Brondo Whitt publicó dos libros que se inscriben en la tradición de la crónica: *Nuevo León. Novela de costumbres. 1896-1903* (1935) y *La División del Norte. 1914* (1940), ambas bajo el sello de Lumen. La referencia a *La División del Norte, 1914* la encontré en la bibliografía de *Una muerte sencilla, justa, eterna*.

<sup>114</sup> "Ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no se reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía **ahí, presentemente vivos**, tanto si han muerto ya como si todavía no han nacido. Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de **responsabilidad**. [...] Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones" (Derrida: 2003, 12) [énfasis mío].

parte de una lectura de la revolución mexicana que cobra sentido para mí —en el apremio de que su existencia se haga presente—, con la aproximación del escritor mexicano Jorge Aguilar Mora en *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* (1990).

He conocido pocas obras que me hayan obligado a entablar una difícil y fascinante *relación* como *Una muerte sencilla, justa, eterna*. Hablo, por supuesto, en un sentido crítico, en un sentido académico, pero también vital. Muchos han sido los libros que me han apasionado y unos pocos los que me han cambiado la vida, pero el libro de Aguilar Mora ha cumplido las veces de faro y de intrincado laberinto; de una amable lectura y un odioso enfrentamiento con mis limitaciones. Aun así, me resulta fácil hablar con entusiasmo de este libro y aún, también, me resulta imposible asirlo en su totalidad. Para hacerlo, Aguilar Mora pide críticos de la literatura, filósofos e historiadores y, a la vez, un sensible lector que comprenda que el proyecto mayor del que está hecho su obra, queda por realizarse en infinitas y diferentes repeticiones en otros libros y en otros tiempos.

Aguilar Mora comienza *Una muerte sencilla, justa, eterna* con la oración: “Inicié esta historia en 1979, muy lejos de México” (Aguilar Mora, 1990: 9)

y yo inicié su lectura en 1990, cuando coincidí con él y un amigo que le hacía una entrevista o, más puntualmente, coincidí al final de la entrevista en la cafetería del Fondo de Cultura Económica de Avenida Universidad, ésa que ya no existe. Recuerdo haberle dado la mano, como saludo y despedida, y haber comprado con entusiasmo *Una muerte sencilla, justa, eterna* que leí desordenadamente en los días siguientes. En 1990, Aguilar Mora (1946) tenía 44 años y yo 27, para mí era el novelista de *Cadáver lleno de mundo* (1971) y *Si muero lejos de ti* (1979). Era la figura que se había atrevido a criticar a Octavio Paz en su tesis doctoral (1976) vuelta libro: *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* (1978) y que le había dado fama de escritor marginal. Esa visión de Jorge Aguilar Mora no ha cambiado sustancialmente en todos estos años, la débil recepción de su obra y la distancia geográfica que ha establecido con México en dos periodos de su vida, han dejado intacta su casi invisibilidad para la crítica<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup>Christopher Domínguez Michael hace un retrato de Aguilar Mora en uno de los pocos textos sobre *Una muerte sencilla, justa, eterna*, “La tanatografía de Jorge Aguilar Mora”: “Figura excéntrica, fue quien se tomó con la vanguardia de los años sesenta las libertades más fecundas, y quien renunció a ellas con mayor provecho. Discípulo de Roland Barthes, autor de dos novelas que hicieron época (*Cadáver lleno de mundo*, 1971, y *Si muero lejos de ti*, 1979) y poeta ignorado por el canon crítico (*No hay otro cuerpo*, 1977, y *Esta tierra sin razón y poderosa*, 1986), Aguilar Mora es también uno de los pocos intelectuales mexicanos que han razonado, con fortuna o sin ella, contra la obra de Octavio Paz (*La divina pareja*). Profesor residente en Maryland desde hace varios años, Aguilar Mora es una ausencia presente de nuestra vida literaria, un intelectual militante —de su propia y extraña causa— que tiene más lectores, devotos e irritados, de los que su personalidad, entre hosca y mustia, haría sospechar: Yo le profeso una admiración plagada de dudas y



Después de la muerte de mi madre, en el 2004, comencé la búsqueda de material para mi proyecto de doctorado y volví a una libreta donde había copiado una cita de *Una muerte sencilla, justa, eterna*, que ha sido mi compañía durante mis años de posgrado y docencia en la UNAM.

Siento una afinidad personal por el libro de Aguilar Mora, pero mi afinidad, habitada de ancestros que son vindicados en el libro de Aguilar Mora, es también un imperativo por entender desde dónde escribo, pienso y actúo. En el ámbito académico, ese aspecto suele ser discreto, enmascarado, y es entendible que la discreción tenga sus lógicas, sabias, y a veces oscuras, razones. *Una muerte sencilla, justa, eterna* constituye la posibilidad de explorar mi postura personal ante la memoria histórica desde lo que llamaba Jacques Derrida, el derecho de la literatura a decirlo todo, aun cuando sea en la forma de la ficción y, por ello, la libertad de cepillar la historia a contrapelo como esperaba Walter Benjamin del historiador materialista.

---

querellas; admiración honrada pues no exige ni recibe correspondencia alguna" (1998: 263). Este indicio también podría explicar lo que anota años más tarde el mismo Domínguez Michael: "uno de los ensayos más sugerentes —y menos leídos— de la literatura mexicana contemporánea: *Una muerte sencilla, justa, eterna* del propio Aguilar Mora" (2000: 93). Énfasis mío.

## La razones del yo

*Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana* (1990) es un libro de difícil clasificación, basta leer los pocos trabajos que se le han dedicado. Unos dirán, como es el caso de Alberto Paredes, que es “un libro de historia y es un ensayo literario. Una minuciosa investigación sobre ciertos aspectos de la Revolución mexicana, en archivos y fuentes directas, amparada en la capacidad organizadora y expresiva del ensayo literario” (2008:509). Christopher Domínguez Michael no tiene dificultad en considerarlo una “obra de un historiador de la guerra como continuación de la política” (1998:265). Estas visiones que se centran en la forma de la historiografía o en el ensayo literario, olvidan mencionar el sustrato filosófico y, sobre todo, el modo de escritura que Aguilar Mora elige en ciertos pasajes: la narración autobiográfica y con ella, la primera persona. Para mí éste es punto en el que descansan las decisiones sobre las políticas de la memoria en *Una muerte sencilla...*

No es sólo cuestión de un estilo de exposición, aun cuando éste se anuncie como un medio: “mi libro no sería de historia, ni de revelaciones biográficas. Sería simplemente un libro de estilo. Un libro donde el estilo serviría para hacer económica una imagen que ciertos mexicanos

tenemos en la imaginación, en nuestra convicción y en la memoria; pero que no tenemos en la escritura” (11). Esta declaración de principios hecha en las primeras páginas del libro, apenas anuncia la complejidad del “estilo” que va más allá de un recurso formal. Habrá que leer el capítulo “Primero una novela y al final un ensayo” para comenzar a devanar el recurso autobiográfico:

La intimidad del discurso biográfico propone al lector una complicidad que éste no puede rechazar. Y no se acepta la complicidad pública en una sociedad católica donde los secretos se transmiten en el confesionario y detrás de los muros domésticos, y menos se acepta en un país donde la voz pública es la voz de unas cuantas familias que se han visto y se siguen viendo como las únicas representantes y dueñas de la nación (33).

Esta afirmación se sustenta en la oposición que establece Aguilar Mora entre la anonimidad popular y la rancia identidad de la oligocracia, que a principios del siglo xx, ante la proximidad del Centenario de la Independencia, comenzó a colocarse en el árbol genealógico de la historia, distinguiéndose de la población indígena y de la extranjera con la etiqueta de “mestizo superior” (36): el único grupo social que tenía derecho a un linaje y a una identidad mexicana. La revolución mexicana forzó la convivencia entre la clara identidad de los políticos, militares e intelectuales y la anonimidad de la “bola”. La primera persona

de Aguilar Mora violenta la mustia discreción de las altas esferas y su relato autobiográfico rescata la vida pequeña de un escritor enfrentando las grandes narraciones de la historia.

En otro sentido, Aguilar Mora estudia esta representación autobiográfica a través de José Vasconcelos y su "novela", centrada en los años revolucionarios, *La tormenta* (1936)—segunda parte del célebre y autobiográfico *Ulises criollo* (1935)—. El estilo de Vasconcelos ilustra su propio dilema para articular un proceso personal con una investigación histórica: "Durante los años de mi investigación sobre la Revolución, se fue dejando ver, cada día con más evidencia, que los datos históricos que me atraían y que yo perseguía por libros y por archivos eran transfiguraciones de hechos de mi propia vida. Sin embargo, mientras no encontrara la relación entre ambas dimensiones, no podría penetrar de verdad en el ritmo propiamente histórico" (39). A los ojos de Aguilar Mora, Vasconcelos resolvió este dilema con el eclecticismo: "una forma de definir, y no de crear, ideas; y una forma de no estructurar sistemas propios, sino de coordinar doctrinas ajenas"(37). Si como expone nuestro autor, el eclecticismo es propio del pensamiento latinoamericano, éste se manifiesta en la obra de Vasconcelos bajo el manto de la autobiografía-ensayo filosófico y literario, tanto como se manifiesta en *Una muerte sencilla...*

La primera persona vincula ese eclecticismo con el proceso de creación y con ella exhibe el método oculto de toda escritura. El método no es un misterio, por cierto, sino la “obra negra” que subyace en toda obra terminada y que la crítica columbra con más o menos suerte. Hay una serie de decisiones legibles en toda escritura y los lectores las encontramos, concretadas en una obra, como algo resuelto y terminado. Pero al mostrar esta “obra negra” performativamente, como sucede en la *Una muerte sencilla...*, no estamos ante el proceso mismo de creación sino ante una representación de éste. “[En *Una muerte sencilla...*], el único personaje ficticio es el narrador, yo, Jorge Aguilar Mora (aunque, siguiendo el modelo de José Vasconcelos, muchas de las cosas referidas a mi persona sean inventadas). Esta personificación del narrador en un proyecto de historiografía aparece como un reto” (1995:131). Un reto que debe ser leído con la misma ambigüedad que la voz narrativa, porque es a la vez dificultad creativa y afrenta a los discursos regulados por la idea de la objetividad, de los datos duros y de una académica tercera persona.

El yo de Aguilar Mora se extiende hacia otras consideraciones. En el capítulo “A Chihuahua... siempre al norte”, el autor habla del deseo de totalidad en su investigación. Los archivos históricos, en su inmensidad, le

ofrecen el espejismo de la posibilidad de abarcarlos, desentrañar todos sus secretos: “Los límites de la totalidad por mi deseada o los límites de mi deseo me dejaron sentir, con el cuerpo vivo, que la respiración de la historia no puede ser sino la proposición de un valor, una perspectiva de los hechos, y no los hechos en perspectiva”(104). La proposición de un valor es una brújula frente a la inmensidad de la totalidad. Conocer, abarcar y reflexionar sobre un todo es una tarea mesiánica, un impulso que nos mueve hacia un lugar que se sabe postergado para siempre. Frente a una tarea incomensurable, Aguilar Mora fija la posición del que investiga, desplazando el problema de la totalidad en su investigación hacia la singularidad de quien emprende el viaje.

### **Una posición filosófica frente a la vida**

Aguilar Mora nos revela en la autobiografía un proceso de escritura, investigación y toma de posición frente a *un* archivo histórico de la revolución mexicana. Este archivo no es historiográfico, aun cuando los datos que se consignan lo sean, sino un archivo guiado por una voluntad que intenta la vindicación de lo se ha dejado de lado, omitido u olvidado. *Una muerte sencilla, justa, eterna* es un archivo crítico de una literatura marginada por el canon (Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello y Ramón Puente); de la muerte de miles de combatientes

como forma de asir una identidad; de la figura de Pancho Villa como la encarnación de la anonimidad del pueblo llano, los vencidos, y del espíritu del eterno retorno de la revolución; de la revisión crítica de la figura de Lucio Blanco, centrada en el “histórico” primer reparto de tierras de la revolución y su relación con la frontera; de los intereses norteamericanos que, en su voracidad, intentaron negociar la cesión de derechos sobre el territorio mexicano, a cambio del reconocimiento de caudillos revolucionarios; del nacionalismo cultural de los años veinte del siglo pasado; de la frontera como el lugar en que se decidió la derrota revolucionaria, entre otras muchas cosas. Este archivo personal gravita alrededor de la reformulación de la pregunta nietzscheana ¿qué es esto para mí?<sup>116</sup> que Aguilar Mora asume éticamente como el origen del uso de la primera persona en *Una muerte sencilla...*

La perspectiva o el horizonte de sentido es una voluntad; y desde el momento en que se reconoce como voluntad, es una voluntad de valor: “¿Qué es esto para mí?”, preguntaba Nietzsche, y el *para mí* no era mayor o menor subjetividad, era la subjetividad misma: ninguna

---

<sup>116</sup> Nietzsche elabora esta pregunta en el libro póstumo [recopilado y editado arbitrariamente por su hermana Elisabeth Förster-Nietzsche] *Voluntad de poder* (o poderío): “Una ‘cosa en sí’ es tan absurda como un ‘sentido en sí’, como una ‘significación en sí’. No hay ningún ‘hecho en sí’, porque para que pueda darse un hecho, debe de interpretársele de alguna manera. El ‘¿qué es esto?’, equivale a la atribución de un sentido derivado de otra cosa. La ‘esencia’ es algo de perspectiva, y supone ya una pluralidad. En el fondo, siempre se trata de un **¿qué es esto para mí?** (para nosotros, para todo el que vive, etc.) [...] En resumen: la esencia de una cosa no es, en último término, más que una opinión sobre la ‘cosa’” [549] (Nietzsche, 1981:311) [Énfasis mío].

cantidad de datos “objetivos” es garantía de verdad; pero tampoco ninguna declaración de buenos propósitos “personales” (ideológicos, morales, patrióticos, académicos) lo es. La única garantía o la única medida es la proposición de un valor: *¿qué posición frente a la vida?* No frente a la historia, no frente a la academia, frente a la vida: qué valores defiendes y propones, más allá de la moral, y de las ideas, y de tus ambiciones en el escalafón académico [...] (Aguilar Mora, 1990: 104-105).

Otra noción del pensamiento de Nietzsche es leída por Aguilar Mora a través del filósofo francés Gilles Deleuze y su particular interpretación del *eterno retorno* nietzscheano como *diferencia y repetición*: “la Repetición, pero es la Repetición que selecciona, la Repetición que salva. Prodigioso secreto de una repetición liberadora y selectiva” (Deleuze, 2000: 51). La idea de *diferencia y repetición* deleuzeano es fundamental para comprender el complejo gozne de eventos, personales e históricos, que se dan cita en *Una muerte sencilla...*

En este libro hablaré una y otra vez de la repetición, porque la repetición es como una medicina [...] Pero no quiero hablar de la repetición mecánica, que no es sino una mera abstracción, una construcción de nuestra mala conciencia, sino de la repetición que al repetirse nunca es igual a sí misma, la repetición que al repetirse siempre se repite diferente y que al repetirse se vuelve otra afirmación y se vuelve el rasgo distintivo de todo lo que es singular e irreplicable (13).



La pregunta ética ¿qué posición frente a la vida? y la idea del eterno retorno como repetición y diferencia son el sustrato teórico, pero también el juego de espejos entre lo propiamente filosófico y su expresión hecha recurso, estilo y estructura. Para Aguilar Mora su concreción no está en el campo de la reflexión filosófica misma, sino en su puesta en marcha en la escritura y en la investigación histórica. La primera persona del singular es un lugar vital y a la vez una necesidad para transitar por una escritura performativa de ciertas ideas filosóficas. Esta posición vital del yo expone una lectura de la historiografía de los vencedores a *contrapelo*<sup>117</sup>, como propone Walter Benjamin en su "Tesis VII".

La fortaleza de las ideas nietzscheanas y deleuzeanas en *Una muerte sencilla...*, parecería dejar poco margen a una reflexión que saliera de esas fronteras tan bien asumidas por Aguilar Mora. Pensar esta lectura a contrapelo de la historia, a la manera de Benjamin, no se contrapone con las diferencias que hay entre éste y el pensamiento de Nietzsche, del que parte Aguilar Mora. En el primero, lo que ha sido se manifiesta en el ahora,

---

<sup>117</sup> La ruptura que propone Aguilar Mora, a partir del uso de la primera persona, intenta provocar una reacción frente al discurso historiográfico académico. En la tesis "VII" sobre la historia, Benjamin opone dos posturas frente a la escritura de la historia: el historicista siente empatía por los vencedores [visión "favorable para el dominador del momento" (Benjamin, 2008: 42)], mientras que el materialista histórico se aparta de esta postura y "mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo" (43).

en un instante de peligro; en el segundo, los acontecimientos regresan, singulares y diferentes. Sin embargo, Nietzsche está presente en las *Tesis sobre la historia* de Benjamin: “Necesitamos de la historia, pero de otra manera de como la necesita el ocioso exquisito en los jardines del saber” (*apud* Benjamin, 2008: 48), y también hay una clara coincidencia en la crítica al progreso que cada uno de ellos desarrolló y que también son suscritas por Aguilar Mora.

*Una muerte sencilla, justa, eterna*, resiste ciertas categorías benjaminianas porque en su postura frente a la memoria está la nítida imagen de justicia que interesó sustantivamente a Benjamin, tanto como el de la responsabilidad frente a los muertos:

¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? [...] Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre la generación del pasado y la nuestra. [...] También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho a dirigir sus reclamos (Benjamin, 2008: 37).

Aguilar Mora asume esta responsabilidad benjaminiana en acto y escritura: “La literatura podía pagar la deuda que tenía con la historia de la Revolución y al mismo tiempo, con la perspectiva de volverse memoria colectiva, podía cumplir con un propósito original: convertirse en escritura

de algo ya escrito, sí; en mera recreación de algo ya vivido para siempre, sí, también. Repetición, sí, pero repetición de salud, repetición de la salud para resucitar a los muertos" (13).

### **Las muertes que nos pertenecen**

Si la primera persona, expresión de lo filosófico, es el camino para guiar *Una muerte sencilla...*, lo es también como mapa frente a la muerte y lo político. Su obituario personal se compone de tres momentos sustantivos: la desaparición forzada en 1965 de su hermano David en Guatemala, a consecuencia de sus actividades guerrilleras: "A David Aguilar Mora lo capturó la guardia judicial a mediados de diciembre de 1965. No sé la fecha exacta de su muerte, pero lo fusilaron en el interior de la base de Zacapa [...] Para cuando yo llegué a Guatemala, el 20 de diciembre, probablemente ya estaba muerto. Y probablemente ya habían tirado su cadáver al mar desde un helicóptero, como lo confesó uno de sus asesinos, capturado posteriormente por la guerrilla" (26-27); la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968, epílogo del movimiento estudiantil en el que Aguilar Mora participó como representante del Colegio de México en el Consejo Nacional de Huelga: "Las imágenes de la explanada me persiguen aún hoy, pero aquellos gritos y aquellas ráfagas en aquel mundo de edificios a oscuras y como abandonados no me persigue, son la

persecución misma” (99) y, por último, el lugar en que ese obituario se sostiene, la revolución mexicana. La revolución mexicana de Aguilar Mora es una selección personal conformada por una región: la frontera norte, por acontecimientos específicos: la Toma de Matamoros, el primer reparto de tierras, el Manifiesto de Naco, el Plan de San Diego..., por figuras como Pancho Villa, Lucio Blanco, Ramón Puente, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello..., por una literatura que fue subsumida en la categoría de novelas de la revolución mexicana, para ser leída únicamente como testimonio de una época. Sobre todo, esa revolución está hecha de fusilados y personajes históricos y literarios, como contrapunto de la muerte y lo político. La figura de Pancho Villa para Aguilar Mora resulta la suma de lo colectivo y lo particular: la muerte de los hombres que lo siguieron con fidelidad como forma de adquirir identidad y pertenencia, y su figura ambigua, sin nombre y sin lugar de origen claros, la representación singular de la anonimidad colectiva.

### **Pancho Villa, un horizonte de valor**

En 1990, año de publicación de *Una muerte sencilla, justa, eterna*, no se había editado la biografía contemporánea más apreciada de Pancho

Villa de Friedrich Katz<sup>118</sup>, de tal manera que la investigación que emprende Aguilar Mora tiene la virtud de resignificar a este revolucionario, al servicio de una particular visión de los muertos, los vencidos y los olvidados, sin un fuerte referente en la historiografía. De la mano de Ramón Puente<sup>119</sup>, redactor de la autobiografía de Villa, Aguilar Mora convierte en acontecimiento la despedida del caudillo el 19 de diciembre de 1915 en Villa de Chihuahua: "Quisiera de buena gana que éste fuera el final de la lucha, que se acabaran los partidos políticos y que todos quedáramos como hermanos, pero como por desgracia será imposible, me aguardo para cuando se convenzan ustedes de que es preciso continuar el esfuerzo, y entonces... nos volveremos a juntar" (apud 119-120).

*Una muerte sencilla...* cumple el deseo de Villa, no en una revolución venidera, sino en la vindicación de los vencidos. La primera persona de Aguilar Mora es también una filiación con la genealogía de lo marginal,

---

<sup>118</sup>Friedrich Katz publica en 1998, *The Life & Times of Pancho Villa* en la Universidad de Stanford y el mismo año se publica su traducción al español en Ediciones ERA, *Pancho Villa* (Tomos I y II), que ha tenido numerosas reimpresiones. Es curioso, que aun cuando *Una muerte sencilla, justa, eterna*, no es considerado propiamente un libro de historia, es una de las referencias bibliográficas de Katz.

<sup>119</sup> Ramón Puente (1879-1939) oftalmólogo zacatecano, ejerció su profesión en Chihuahua. Se hizo villista y fue uno de los intelectuales cercanos al caudillo. Escribió una novela, *Juan Rivera*, de tema revolucionario, publicada en 1936. Su textos más conocidos, entre los especialistas, son los retratos que dedicó a Villa. La autobiografía a partir de conversaciones con Puente, *Vida de Francisco Villa contada por él mismo* (1919), es una referencia obligada. A la muerte del caudillo, en 1923, Puente y Rafael F. Muñoz publicaron el ensayo *Francisco Villa, biografía rápida*, recogida en una edición de 1955 bajo el título de *Pancho Villa, rayo y azote* (Rosado, 2004: 137).

una pertenencia a la estirpe de lo borrado. El uso de esta voz personal no es un acto de narcisismo; la afrenta de hablar desde el yo remedia el silencio de los fantasmas colectivos, les da espacio y voz, subsana fisuras en la historiografía y, sobre todo, asume una posición desde la vida singular hacia la muerte de los otros. Esta empresa tiene sus riesgos, ¿cómo depositar el espíritu de la revolución en Pancho Villa, un caudillo al que la historia le atribuye una crueldad arbitraria y un extraordinario valor y piedad<sup>120</sup>? o ¿cómo enaltecer la muerte violenta, como única forma en que la revolución es asida por la colectividad anónima? Para Aguilar Mora, Villa, en su discurso de despedida, “expresó el profundo latido de la historia mexicana: la lucha perpetua como definición de la Revolución y como caracterización de la vida social mexicana. Y su despedida [...] era precisamente un horizonte de valor, quizás el más vital de toda la revolución... era el valor mismo de la lucha de clases desde la perspectiva de los oprimidos. Y Villa lo ofrecía como la visión paradigmática de la historia de México” (114).

---

<sup>120</sup> Aguilar Mora critica en ese sentido la concepción del historiador Enrique Krauze: “Enrique Krauze ha dicho que Villa estaba entre Ángeles y Fierro. Por desgracia esta afirmación parece más un hallazgo estilístico que una revelación histórica. [Porque se vuelve un juego de palabras entre el *cielo*, *Ángeles* y el *infierno*, *Fierro* y, por tanto, una visión reducida del personaje]” (153).

## **“Nos volveremos a juntar”**

La frase de Villa que Aguilar Mora hace propia, abraza también a la literatura mexicana, sobre todo a tres autores que fueron juez y parte en la revolución: Nellie Campobello, Ramón Puente y Rafael F. Muñoz. Estos autores, entre otros, se van hilvanando contingentemente en el libro: “En *Una muerte sencilla*, los planos temáticos van surgiendo; a veces camino por lo histórico, otras por una suerte de sociología de la cultura, luego por lo biográfico y lo autobiográfico. Las conexiones las da el mismo ritual de la escritura. Estoy en contra de esas grandes visiones sistemáticas” (1995:131). Es cierto, la literatura, los autores de Aguilar Mora, van apareciendo como iluminaciones en el camino de la escritura.

*Cartucho* (1931) de Nellie Campobello (1900-1986) introduce a los fusilados de la revolución, hermosos cadáveres que una mirada niña atesora. La muerte llana y cotidiana de Campobello es uno de los caminos del laberinto, sobre todo su relato breve “Las tarjetas de Martín López”. Con poética sencillez Campobello describe el duelo de un villista por su hermano fusilado: Pablo López. Los dos hermanos son personajes históricos, generales de la División del Norte, los dos muertos ante un paredón. Aguilar Mora admite, “Me confieso hoy, 7 de julio de

1988, que siempre había visto en estas líneas una de las imágenes magistrales de la lengua mexicana sobre la historia de los mexicanos y que siempre me habían conmovido profundamente; pero que nunca había reconocido cuánto me identificaba con Martín López por la pérdida de su hermano" (25).

Ramón Puente (1879-1939), médico y asesor de Villa, contribuye, al mismo tiempo, a tejer la urdimbre histórica y literaria: su cercanía con el caudillo y los textos que escribió sobre el periodo revolucionario son fundamentales para alimentar la investigación histórica; en el aspecto literario, la única novela que publicó, *Juan Rivera* (1936), contiene la filiación que algunos intelectuales de la época revolucionaria expresaron con la revolución francesa de 1789 y sobre la cual Aguilar Mora pone especial énfasis. El personaje Juan Rivera es fusilado en febrero de 1913, en el contexto de la Decena Trágica; en el momento de la ejecución dice llamarse Danton, reivindicando una anonimidad que se hace heroica en el instante de su muerte, y en las últimas páginas de la novela resuenan los acordes de la Marsellesa. Ramón Puente es considerado por Aguilar Mora como un moralista jacobino, "Además de acendrado pequeño burgués, Puente era un jacobino puro y anacrónico [...] no concebía que en relación con las ideas verdaderas pudiera existir alguna discrepancia entre su expresión y su realización"



(211). Puente también es el predecesor de Rafael F. Muñoz (1899-1972), periodista y autor de, para Aguilar Mora, dos de las mejores novelas que se escribieron sobre la revolución mexicana: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941).

Aguilar Mora trascendió e plano de las buenas intenciones, en la publicación de las tres obras. Los prólogos que las acompañan son a su vez fragmentos de la apuesta ética y política (en tanto decisión) que se suman a *Una muerte sencilla, justa, eterna*. No es de extrañarse, entonces, que se hayan publicado en los últimos años *Cartucho* (2000) de Nellie Campobello, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (2007) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (2007) de Rafael F. Muñoz acompañados de tres ensayos, a modo de presentación, del mismo Aguilar Mora. La idea de recuperar a estos dos autores, relegados a un canon menor de la novela de la revolución mexicana, de por sí problemática<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> “Por mala fortuna o por condiciones históricas adversas o por imposiciones de un discurso crítico de pensamiento muy holgazán y débil, o por todo eso junto (y algo más, tal vez), se ha creado ese compartimento absurdo y dañino llamado ‘Novela de la Revolución mexicana’. En algún momento, esa clasificación pudo servir para ‘salvar’ o ‘rescatar’ obras que de otra manera hubieran terminado en el total olvido. Pero es dudoso que ese beneficio fuera mayor que el maleficio que hizo caer sobre muchos de esos textos. Algunos lograron superar el enclaustramiento perezoso del ‘género’, como *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, pero otras, como las de Muñoz o las de Nellie Campobello, han quedado encerradas en ese circuito que sólo las recupera como síntomas de una época, y no les reconoce su valor como discursos narrativos de repercusiones que van más allá de ser meros ‘testimonios’ de acontecimientos de la Revolución mexicana o de la lucha villista, orozquista, maderista o zapatista...” (Aguilar Mora: 2007b: 23).

En el prólogo a *Cartucho* de Nellie Campobello, Aguilar Mora revela una perspectiva de estudio no canónica sino genealógica. Siguiendo a Nietzsche y Foucault, la historia literaria no sería un cajón para confinar obras, ni un lugar para jerarquizar su valor. La singularidad de la obra se manifiesta por su filiación genealógica con otras obras. Así, Aguilar Mora propone la filiación de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo con *Cartucho*.

Ésta anticipa lúcidamente muchos rasgos que definirían el estilo de Rulfo: ese trato constante de las palabras con el silencio; ese parentesco en acción del silencio con la sobriedad irónica, tierna, de frases elípticas, breves, brevísimas, a veces casi imposiblemente breves; esa velocidad de la narración que, sin transición, recorre instantáneamente todos los registros del lenguaje y todas las intensidades de la realidad; esas metáforas súbitas y reveladoras de una acendrada unidad y fragilidad del mundo en donde lo humano y la naturaleza dejan de oponerse; esa convicción profunda, terrenal de que el lenguaje, su lenguaje, corresponde a una experiencia propia e intransferible (2000: 10).

No sólo es la refutación al canon (aunque minimizada, *Cartucho* se encuentra contemplada en todas las obras críticas sobre la literatura de la revolución mexicana), sino el lugar fundacional en que coloca a la obra de Campobello. No se habla de categorías históricas: novela de la revolución mexicana, boom latinoamericano, por ejemplo, sino de categorías genealógicas en las que las obras se incluyen, por sí mismas, en

un devenir: "cada obra singular, cada obra única, no sólo es el recorrido de un sendero irreplicable, también es el descubrimiento de comarcas inexploradas. *Cartucho* fue y sigue siendo una nueva dirección para la vida del lenguaje y para los destinos de la narración" (Aguilar Mora, 2000: 40).

Esta recuperación de la figura de Nellie Campobello también es la recuperación de un horizonte histórico que hizo posible la publicación de *Cartucho* en los años 1931 (primera edición) y 1940 (segunda y definitiva edición), esos años que Max Aub considera naturales para la aparición del mayor número de literatura de la revolución mexicana<sup>122</sup>. Aguilar Mora atribuye este fenómeno al periodo de apertura que produjo el gobierno de Lázaro Cárdenas, después de los años negros del Maximato. El mismo año de la primera publicación de *Cartucho* (1931), aparece la novela de Rafael F. Muñoz *¡Vámonos con Pancho Villa!* y diez años más tarde *Se llevaron el cañón para Bachimba*.

Los prólogos de Aguilar Mora a las dos novelas de Rafael F. Muñoz (reeditadas en 2007) retoman el estudio que comienza en *Una muerte*

---

<sup>122</sup> En su *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, Max Aub sin mediar explicación o contextualización afirma que la década de 1930-1940 "Como es natural es la década que ve aparecer el mayor número de novelas de tema revolucionario, de todos géneros y desde todos los ángulos políticos posibles" (Aub, 1985: 19).

sencilla, justa, eterna. En *Vámonos con Pancho Villa* (en la edición de Era pierde los signos de admiración en la cubierta), Aguilar Mora une las figuras de Muñoz y Campobello. El motivo temático del villismo es compartido, pero también lo es su situación en el canon. Rafael F. Muñoz es una figura poco valorada y sus novelas, como señala Aguilar Mora, han sido leídas sólo como “testimonio” de una época: por un lado el relato de un grupo de hombres que se suma a la División del Norte en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, por el otro, un niño que experimenta su proceso de madurez en medio del alzamiento orozquista en *Se llevaron el cañón para Bachimba*. En cierto sentido, estas obras son un testimonio, aunque no únicamente de un tema, que parece anclarlas y enterrarlas en la historia de la literatura. Aguilar Mora restituye su valor literario y su significado histórico activo, su diálogo con otras escrituras y con las contradicciones de un movimiento armado que se distinguió por la anonimidad y la colectividad.

En estos textos de Campobello y de Rafael F. Muñoz los personajes son pequeños y suman su pequeñez a un movimiento revolucionario que se sostiene justamente por ellos. La fascinación que despierta en Aguilar Mora el movimiento armado más numeroso y eficaz, La División del Norte, tiene que ver con la capacidad que le atribuye al ejército de Francisco Villa de sumar miles de historias pequeñas, con la fidelidad a un destino y con la

muerte como un acto que otorga singularidad a vidas que carecen de ella. Esta fascinación se extiende a la literatura de Campobello y Muñoz, capaces de mirar lúcidamente a su época, repetible en la memoria contemporánea:

Se debe, después, rescatar la solidez de sus interpretaciones de los gestos vitales e históricos. La muerte como acto afirmativo, no pasivo; la fidelidad como una disposición externa de la coherencia íntima de la vida; la fatalidad como el reconocimiento de la inocencia intrínseca de la Naturaleza y como asunción lúcida de un mundo sin madres, ni padres; la violencia como negación que no destruye la otredad, que reafirma paradójicamente la impenetrabilidad del Otro; la nostalgia como el único puente vivo que insiste en revertir la unidimensionalidad del tiempo hacia el futuro; el dolor como la aceptación generosa de la inexistencia de fronteras en un mundo de puras superficies y la alegría como el refugio inalcanzable, para los otros, de la autonomía del devenir; la Historia (la Historia vivida) como el revés del presente donde el acontecimiento se recuerda a sí mismo como la negación de la realidad a asumir la dialéctica sujeto-objeto; la fuga como una estrategia de sobrevivencia y también de perdurabilidad de los principios vitales; la rebeldía como descentramiento de los poderes indiferenciadores del Estado, de la sociedad. (Aguilar Mora, 2007b: 25)

En agosto de 2011, Aguilar Mora publica *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, reunión y defensa de los autores que iluminan *Una muerte sencilla, justa, eterna*. El libro se compone de seis prólogos que corresponden a *Cartucho* de Nellie Campobello; las dos novelas y el volumen de cuentos *Que me maten de una vez. Cuentos completos* (2011)

de Rafael F. Muñoz; *La ruina de la casona* (1921, reeditada por Conaculta en 2010) de Esteban Maqueo Castellanos, *La sombra del Caudillo* (1929, reeditada por Nanterre en 2002) de Martín Luis Guzmán y dos ensayos, dedicados uno a los Corridos villistas y el otro —que da nombre al libro— al rescate de la narrativa de la revolución.

En una breve presentación, Aguilar Mora reitera que la historiografía ha explorado exhaustivamente la revolución mexicana, pero ha olvidado a la literatura que produjo. “Para mediados de la década de 1940 se habían publicado alrededor de doscientas novelas y otros tantos cuentos sobre la Revolución [...] Con la académica y necia división entre ‘historia’ y ‘literatura’, se ha creado una visión maniquea del acontecer humano: por un lado lo ‘positivo’, lo ‘real’, y por otro, lo imaginativo, lo ficticio” (Aguilar Mora, 2011: 10). La revolución mexicana, para Aguilar Mora, es un *acontecimiento humano* del que derivan las consideraciones políticas, sociales o económicas, porque la revolución mexicana se produjo a partir de la suma de pequeñas voluntades que identificamos como “la bola” y su biografía se encuentra contenida en la literatura, no en la historia.

## La tarea decisiva de la literatura

Cuando Aguilar Mora afirma en su libro sobre Octavio Paz: “Por eso lo más importante de mi crítica no intenta ser una posición de principio como de derecho, de estrategia, de distanciamiento político, vital, sensible” (1978: 191), está haciendo público el Manifiesto de su estética: derecho a la crítica, a una estrategia del discurso, a una posición de resistencia, a una postura vital y artística.

Si su posición crítica comienza a dibujarse en *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* de 1978, en *Una muerte sencilla, justa, eterna* es donde se compromete justamente esa posición. Cada página intenta concentrar una apuesta por la “otra” memoria, que no es sólo la relectura crítica de la *cultura y guerra durante la revolución mexicana*, como reza el subtítulo, sino la que el presente necesita recordar, recuperar y no olvidar de esa parcela del devenir mexicano. El presente de *Una muerte sencilla, justa, eterna* es 1990, fecha de su publicación, pero es también parte de un pasado histórico que no deja de tener una lamentable vigencia en nuestro presente del segundo milenio. La primera persona es parte de una estrategia para dismantelar, con su discurso, el discurso monológico del poder en México, quebrantando la discreción de los secretos personales,

recuperando la identidad de lo colectivo y asumiendo la responsabilidad sobre los propios fantasmas.

La primera persona enfrenta al discurso historiográfico desde la literatura. Si lo único ficticio es el personaje Jorge Aguilar Mora, su autobiografía, la responsabilidad de recuperar otra memoria, se deposita en un discurso que se extiende en un tiempo que no es histórico.

La literatura en estas historias de vileza y de esfuerzo tiene, según yo, una tarea decisiva: convertir los hechos históricos en acontecimientos lingüísticos y en propiedad colectiva y anónima. Esa función cotidiana y luminosa de la literatura permite transfigurar el dolor colectivo en voluntad, y la voluntad en imperativo moral, sobre todo en los momentos en que el tiempo histórico mismo oscurece nuestro futuro más inmediato (11).

Esta oscuridad próxima tiene vasos comunicantes con Walter Benjamin y una memoria que irrumpe en la historia: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro" (Benjamin, 2008: 40). El instante de peligro para Aguilar Mora es una constelación de acontecimientos en los que el poder y la muerte son ejes históricos y personales: "[En *Una muerte Sencilla...*] Hay una traducción, se trata de traducir el pasado al presente; pero esa traducción es además un camino de doble vía, porque el presente



también ilumina el pasado. Son juegos de reflejos de los distintos tiempos posibles" (Aguilar Mora, 1995:135).

Inspirado en un verso de un poema de César Vallejo, "*la unidad, sencilla, justa, colectiva, eterna*"<sup>123</sup>, el título del libro se revela en un abrazo con la coherencia del propio Aguilar Mora,

El lenguaje de Vallejo es salud, y más salud que nunca, ahora que los lenguajes de las ideologías y de las utopías han claudicado ante las necesidades naturales del bienestar, del capital, de la democracia, de la obvia actitud de 'mejor ser colonizado por el explotador eficiente, aunque sea extranjero, que explotado por el burócrata corrupto, aunque sea nacional' o viceversa (400).

Vallejo también es salud porque es poesía, literatura. Aguilar Mora cierra este libro justo en la época en que se ha puesto de moda *El fin de la historia* de Fukuyama y han aparecido las primeras menciones de la sociedad global. La literatura de Aguilar Mora intenta doblegar ese fin de la historia, esa ilusoria idea del bienestar y consumo, recordándonos que hay relámpagos del pasado que iluminan la oscuridad de nuestro ominoso presente.

---

<sup>123</sup>"¡Y la pólvora fue, de pronto, nada, cruzándose los signos y los sellos, y a la explosión salióle al paso un paso, y al vuelo a cuatro patas, otro paso y al cielo apocalíptico, otro paso y a los siete metales, *la unidad, sencilla, justa, colectiva, eterna!*" (apud Aguilar Mora, 1990: 400). Énfasis mío.

*Una muerte sencilla, justa, eterna*, es el ejercicio de alguien que sabe que “Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no cesado de vencer” (Benjamin:2008, 40).

Invocar en una lectura de la revolución mexicana a tanto olvido es invocar también el valor que tuvieron miles de muertos para enfrentar el destino de su derrota, a la vez que de un triunfo proyectado siempre hacia el futuro. Aguilar Mora explora en esa lectura “modos de sobrevivencia, modos de respuesta ante la violencia estatal” (1995: 130) de *un* presente en donde el PRI seguía siendo el partido hegemónico y sus gobernantes, la encarnación de todos los males de la política nacional.

En 1990 la revolución no regresó, en su lugar el neoliberalismo le vendió a México el sueño de la prosperidad, del que el zapatismo—años más tarde, en 1994— nos quiso despertar sin éxito. Ahora, en este 2012, con casi 70,000 muertos, de muerte inútil y sin gloria, me pregunto si es posible la repetición y la diferencia de la revolución que invocaba Aguilar Mora. Motivos no faltan, para hacerla posible tendremos que

acudir a la literatura que ha rescatado Aguilar Mora y asumir que no son los muertos los que dan sentido a una lucha, sino su memoria: una posición ante la vida, sencilla, justa y eterna, en primera persona.

## **Bibliografía**

### **Jorge Aguilar Mora**

Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México: Era, 1978.

—, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, México: Era, 1990.

—, “El silencio de Nellie Campobello” en Campobello, Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México: Era, 2000.

—, “Una novela fiel” en Muñoz, Rafael F., *Vámonos con Pancho Villa*, México: Era, 2007a, pp. 9-41.

—, “Novela sin joroba” en Muñoz, Rafael F., *Se llevaron el cañón para Bachimba*, México: Era, 2007b, pp. 9-45.

—, “El silencio de la Revolución” en *El silencio de la Revolución y otros ensayos*, México: Era, 2011, pp. 9-21.

### **Entrevista**

\_\_\_\_\_, “El poder nos impone máscaras” en Toledo, Alejandro, *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*, México: UNAM, 1995, pp. 130-136.

## General

Alter, Robert, *Partial Magic. The Novels as a Self-conscious genre*, Los Angeles: University of California Press, 1975, pp. ix-xv.

Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México: Lecturas Mexicanas, FCE/SEP, 1985, pp.7-44.

Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México: Itaca/UACM, 2008.

Castañón, Adolfo, "Jorge Aguilar Mora: hacia la unidad de la experiencia" en *Arbitrario de literatura mexicana*, México: Lectorum, 1993, pp. 39-42.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía (1967)*, Barcelona: Anagrama, 1986, pp. 146-147.

—, *Nietzsche*, trad. Isidro Herrera y Alejandro del Río, Madrid: Arena, 2000, pp. 41-52.

—, *Repetición y diferencia*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p. 150.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la Nueva Internacional*, Madrid: Trotta, 2003, p. 12

Domínguez Michael, Christopher, "La tanatografía de Jorge Aguilar Mora" en *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*, México: Joaquín Mortiz, 1998, pp. 263-268.

**A modo de conclusión**

## **A modo de conclusión**

Los tres ensayos, que conforman este trabajo de investigación, ofrecen diversas maneras de explorar las políticas de la memoria en la narrativa latinoamericana contemporánea con materia historiográfica. La definición sobre el uso de historiografía en la literatura que ofrecí en la introducción de este trabajo —frente a otras aceptadas en diversos textos académicos y de divulgación—, comprende una perspectiva en donde cada obra establece una relación particular con diversos materiales que pertenecen al discurso histórico.

Esta relación no podría establecerse sin una serie de decisiones que toma el autor y determinan el archivo que se elige, su lectura y los recursos retóricos y poéticos en su escritura. El conjunto de esas decisiones externa una posición frente a la responsabilidad de recordar y supone una postura ética frente a diversas realidades latinoamericanas, bajo el concepto de políticas de la memoria.

Si bien no todas las obras que hacen uso de materia historiográfica asumen explícitamente una postura ética, la narrativa que aquí se analizó, establece un diálogo crítico—desde el punto de vista bajtiniano,

en donde el diálogo es también puesta en cuestión, reelaboración y contradicción— con materiales propios de la historia y hace explícita una posición frente a ese material.

He defendido la idea de la unicidad de la obra literaria, que no es una postura romántica —como se podría pensar—, sino una reacción contra la positivista tendencia a la clasificación. Aunque no es el propósito de este trabajo, soy afín a la idea de una lectura genealógica de la literatura que atiende a criterios más amplios. Por otro lado, la consideración de la responsabilidad del autor sobre su debate con la historia, supuso cierta exploración biográfica, con el único objetivo de apoyar la lectura de su obra.

*El entenado* de Juan José Saer (1983), *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño y *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990) de Jorge Aguilar Mora, tienen en común la narración en primera persona, el uso de material historiográfico y la apuesta por una literatura que es revolucionaria por el uso de su técnica y por una sustantiva propuesta estética y no porque cumplan con un objetivo claramente político. Si algo las convierte en ejemplares, para los efectos de este trabajo, es ante todo el valor literario que observo y, como parte de ese valor, un punto de vista para pensar desde otro lugar el pasado e iluminar nuestro presente.



La literatura y la vida "real" no son términos excluyentes. La literatura es la vida atemporal del lenguaje, que es también la del hombre y su vida temporales. En este sentido, cada lectura de cada una de las obras elegidas, es también mi manera de observar la vida como experiencia y la vida como lenguaje y literatura. No son los acontecimientos del hombre los que se acumulan como herencia, sino la certeza de que todo acontecimiento ha atravesado la existencia de hombres y mujeres de maneras diversas. Coincido con Aguilar Mora en suponer que el lugar donde esas existencias tienen cabida no es la historiografía sino la literatura.

En los últimos años la recuperación de la memoria histórica se ha impuesto en muchos estudios de las ciencias políticas y las humanidades. Todorov cuestiona el abuso de esa memoria, que pareciera no tener otro motivo que el de la recuperación *per se*, tautológica. ¿Para qué recordamos eventos, las más de las veces dolorosos? La historia mostraría la persistencia de la catástrofe y la poca utilidad de la memoria para evitarla. Benjamin, en la "Tesis IX" imagina alegóricamente a cierto tipo de historia: un ángel vuela, volviendo la vista al pasado donde "él ve una catástrofe única". Las ruinas crecen ante su mirada, a medida que él es arrojado al futuro por un huracán al que llama progreso. A nosotros, los habitantes de este presente

continuo, nos es dado recordar para recuperar a nuestros muertos, a los vencidos de la historia. Quisiéramos, como el ángel de Benjamin, detener el río de la catástrofe, pero lo único que podemos salvar a ciencia cierta es la memoria de la debacle que nos precede, para reconocerla como aviso de incendio de nuestro presente.

En este sentido, la literatura es un acto de libertad de expresión, el derecho a decirlo todo y "a poner bajo sospecha todo dogmatismo, a analizar toda presuposición, incluso las de la ética o de la política de la responsabilidad" como afirmaba el filósofo Jacques Derrida. Muchos escritores hacen suyo este camino de la memoria crítica, que es también una crítica al presente. Juan José Saer, Roberto Bolaño y Jorge Aguilar Mora llevan a cabo la recuperación de una memoria a partir de la imaginación, la crítica a la cultura y el uso de recursos literarios como forma de resistencia a un discurso institucional del pasado, que sólo da cuenta de los grandes acontecimientos. Ante el arco del triunfo de la historia, ellos cincelan y producen las fisuras, por donde los pequeños acontecimientos de los hombres singulares se filtran como la luz por una rendija. La responsabilidad de algunos escritores frente al pasado, incluye necesariamente al presente de la escritura y su preocupación por expresar una posición que se extenderá, así lo deseo, hacia el porvenir.