

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

ESTRELLA DISTANTE,
LA DESTRUCCIÓN POR LA MEMORIA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)
PRESENTA

ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO

ASESORA: DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA

CIUDAD UNIVERSITARIA

FEBRERO DE 2011



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.

*Para Jocelyn:
evocación, presencia y propósito
que da luz a mi vida.*

*Para mis padres, Carmen y Daniel,
infatigables en la contienda.*

*Para Adriana de Teresa:
asesora inigualable y excelente amiga.*

Agradecimientos

Después de cientos de hojas, de regresar a la miopía, el café y el insomnio; después de tres años de aciertos y fracasos es posible cerrar un ciclo de formación académica y, también, de experiencia de vida. Incontables son las personas que con su presencia y acciones han hecho que mi investigación llegue a buen término, sin duda estoy en deuda con cada uno de ustedes.

Agradezco la paciencia infinita de mi asesora, la Dra. Adriana de Teresa Ochoa; su lectura de mi proyecto me permitió ingresar a la maestría, sus consejos precisos y su amistad allanaron mi camino para poder concluirlo. Adriana, gracias por enseñarme a investigar, a mejorar la escritura y dar clases, si académicamente con alguien estoy en deuda siempre lo será contigo.

Agradezco a los amigos que reencontré en la maestría y a los que pude hacer en este tiempo, todos ellos presentes en este trabajo: Diana del Ángel, Gabriela Astorga, Roberto Cruz, Eva Castañeda, Jorge Aguilera, Jorge Muñoz, los «transbordistas», principalmente Manuel Guillén, Raffaele Cesana y el Dr. Friedhelm Schmidt. A los amigos de siempre: Jimena, Claudia, Alfonso, Manolo, Adriana y Laura.

Agradezco a los lectores y sinodales de este trabajo: Dra. Mónica Quijano, con quien comparto intereses de investigación; Dra. Angélica Tornero, a quien debo lo que sé sobre tiempo, trama y recepción; Mtra. Françoise Perus, ejemplo de disciplina académica, quien me hizo cuestionar mis certezas incontables ocasiones; Mtro. Israel Ramírez, quien aceptó leerme de nuevo ahora como un amigo, gracias por los consejos, el apoyo y la paciencia.

Aunque no entienden muy bien qué es lo que hago, agradezco a mis hermanos Ericka, Daniel y Gabriel, su apoyo cotidiano es invaluable. De nuevo a mis padres, Carmen y Daniel, que me acompañaron durante la primera parte de los estudios y luego me dieron el espacio para empezar otro camino.

Finalmente, agradezco y amo por todo y por siempre a Jocelyn.

Los estudios de maestría y la redacción de la tesis habrían sido infinitamente más complicados sin el apoyo económico de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que me concedió una beca para el periodo 2009-1/2010-2. Gracias a los esfuerzos de la UNAM es posible el Humanismo y la Dignidad en el país donde corren los perros de la guerra.

Introducción

El juzgar a los contemporáneos tiene algo de apuesta, pero es preciso hacerla, con la mayor honradez posible.

Antonio Alatorre

Para Edward Said la crítica literaria actual se practica en cuatro modalidades principales, la primera es la reseña de libros y el periodismo literario, que puede concebirse como crítica práctica; la segunda es la historia literaria académica, heredera directa de la filología del siglo XIX; la tercera consiste en la apreciación e interpretación literaria dentro de los círculos escolares, principalmente en los cursos universitarios; finalmente, la cuarta modalidad es la teoría literaria, cuya existencia puede rastrearse hasta Aristóteles¹. Hasta el momento actual, la mayoría de lo dicho sobre la obra de Roberto Bolaño pertenece a la primera modalidad señalada por Said. Innumerables son las reseñas escritas «en ocasión de» la aparición de una novela, libro de cuentos, poemas o ensayos; casi todas se mueven en el espacio de la impresión personal y la valoración veloz de la obra entre manos. A algunas de ellas se deben desafortunadas afirmaciones que pasan de lector en lector, seduciendo a algunos y desconcertando a otros, una de ellas, por ejemplo, considera *Los detectives salvajes* como la mejor novela mexicana de la última década del siglo pasado,

¹ Vid. Edward Said, «Crítica secular», p. 23

como si la representación ficcional de un espacio concreto bastara para relacionar una novela con un sistema literario².

Debido a las constantes mudanzas que marcaron la vida, y también la obra, del autor chileno, la cuestión de la identidad del escritor es una de las constantes al pensar en la producción de Bolaño. En marzo de 2001 apareció en *Babelia*, suplemento cultural del periódico español *El País*, la transcripción de un intercambio de correos entre él y Ricardo Piglia, dos de los «representantes más ilustres» de la narrativa del Cono Sur. Sobra decir que la correspondencia se realizó a instancias del semanario, el cual hizo la edición y presentación de los textos, además de incluir los nombres de otros autores importantes del «extraño mundo» sudamericano. Aunado al tono dogmático de la publicación, llama la atención el reiterado extrañamiento por lo que sucede de este lado del mundo, un azoro condescendiente aparentemente anclado en el único referente del «célebre *boom*»³.

Uno de los temas desarrollado por ambos autores es el de la literatura latinoamericana actual a través de su identificación o no con una tradición concreta. La pregunta es simple y la lanza Piglia: «¿seguimos siendo latinoamericanos?». El chileno responde: «Sí, para nuestra desgracia, seguimos siendo latinoamericanos» y afirma que asumirse como latinoamericano es una opción claramente política y, también, económica. Piglia asiente y matiza: «supone antes que nada una decisión política, una aspiración de unidad que se ha tramado con la historia y todos vivimos y también luchamos en esa

² Esta afirmación puede rastrearse a lo largo de muchas de las reseñas impresas y electrónicas escritas con respecto a la novela; obviando el hecho de la finalidad mercantil de estos trabajos, debe resaltarse la persistencia y extensión del «rumor intelectual» en la valoración de obras actuales, rumor frente al cual el trabajo crítico académico comienza a oponer estudios mucho más profundos, como podrá observarse más adelante.

³ Vid. «Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño», *Babelia*, 3 de marzo de 2001, consultado el 14 de enero de 2008 en <http://www.sololiteratura.com/bol/bolaentrpiglia.htm> El azoro, la condescendencia y el tono dogmático provienen del interés del semanario en no sólo difundir, sino en crear un producto cultural que «debe leerse» porque representa la expresión literaria más acabada del subcontinente americano, expresión publicada por editoriales españolas.

tradición. Pero [...] tendemos a borrar las huellas y a no estar fijos en ningún lugar». La conversación prosigue a través del conflicto entre la «filiación» y la «afiliación» de los escritores, se enumeran grandes prodigios que fincaron su escritura en el exilio o en un idioma distinto al propio (Conrad, Rodolfo Wilcock, Gombrowicz), así como a los que hicieron del mundo su tradición (Reyes, Fernández, etc.). Al hablar de la identidad de la literatura latinoamericana, Bolaño y Piglia recuerdan el ya antiguo conflicto entre lo nacional y lo universal⁴, problema cuya posible respuesta aparezca en «Borges y yo» cuando se afirma que «lo bueno ya no es de nadie», y tal vez ni siquiera de una tradición.

La recepción crítica de la obra de Bolaño es una buena muestra de esa no pertenencia, o mejor dicho, de esa variable de la pertenencia que nos liga a múltiples lugares y épocas. Villoro recuerda una anécdota personal que puede ejemplificar algunos rasgos de la escritura del chileno: «Un cuidado desaliño del habla que sólo podía definirse como mezcla. Se servía de expresiones de Chile, México, España, y ciertos giros catalanes, pero su voz representaba el país de una persona. El acento movedizo permitía saber donde había estado y ocultaba a dónde iba»⁵. Una voz que sitúa su narrativa preferentemente en la dictadura y posdictadura chilena, en el México de los setentas y del fin de milenio, en la plácida España actual y en la Europa brutal de la segunda guerra, por mencionar tan sólo algunos lugares. Ese recorrido constituye un verdadero itinerario por la locura y la violencia del siglo pasado, desde el ejercicio de la brutalidad estatal hasta los homicidios irresolubles de una nada ficticia ciudad de la frontera mexicana. Los espacios ficcionales, los periodos

⁴ En el ámbito latinoamericano, esta cuestión ha sido tratada desde el siglo XIX por muchos autores, entre los que pueden mencionarse a: Machado de Assis en «El ideal del crítico», Alfonso Reyes en «Literatura nacional, literatura mundial» y Jorge Luis Borges en «El escritor argentino y la tradición». Por otro lado, este mismo problema es analizado por Ángel Rama en los primeros dos capítulos de su *Transculturación narrativa en América Latina*. Sobra decir que la bibliografía en torno al conflicto de lo nacional y lo universal en la literatura del subcontinente es sumamente amplia.

⁵ Juan Villoro, «La batalla futura», p. 77

históricos referenciales y la configuración de tramas y personajes complican al extremo el intento de clasificar la obra de Bolaño con base en un criterio más territorial que literario.

Al día de hoy han aparecido dos antologías que recogen las reseñas y trabajos más logrados hechos a ambos lados del Atlántico en torno a la obra, y también vida, del escritor chileno. La primera de ellas es *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, hecha por Celina Manzoni en 2002. La compiladora también publica algunos de sus textos inéditos y con ellos comienza una lectura mucho más profunda de Bolaño. A Manzoni también se le debe la primera «Contribución a la bibliografía» de este autor, en la cual se incluye todo lo publicado por Bolaño hasta ese momento, así como las entrevistas, los reportajes y otras reseñas no incluidas en su libro.

En 2008 apareció *Bolaño Salvaje*, editado por Edmundo Paz y Gustavo Faverón. Muchos de los textos antologados ya habían aparecido en el libro de Manzoni, pero la ventaja de esta publicación es la inclusión de trabajos hechos desde una perspectiva de crítica no constreñida a la reseña, sino al estudio detallado de algunos aspectos de la obra de Bolaño. En concordancia con *La escritura como tauromaquia*, en *Bolaño salvaje* aparece una nueva noticia bibliográfica que incluye los trabajos publicados después del 2002, con lo cual se logra una visión general de casi todo lo que se ha publicado con respecto a este escritor.

A diferencia de los volúmenes anteriores, en el 2003 fue publicado *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, compilado por Patricia Espinosa; hasta la fecha es el único libro dedicado al estudio de este autor que no está formado por reseñas, conferencias o entrevistas; en *Territorios en fuga* se recogen trabajos realizados expresamente para constituir el primer volumen de ensayos críticos de la obra de Bolaño. En palabras de la compiladora, el libro surge de «la idea [de] gestar simplemente un

encuentro en torno a sus libros y no una retahíla de empalagosas lisonjas. [...] Este libro] nos enfrenta a un pequeño espectro de aproximaciones críticas realizadas por investigadores chilenos que van desde el nunca bien ponderado impresionismo, pasando por el estructuralismo, su renovación *post* y, por supuesto, el cruce con las fractalidades que impone el rizoma».

A partir de esa fecha, la crítica académica ha empezado a prestar mayor atención a la obra de Roberto Bolaño, principalmente a través de trabajos de tesis que buscan combatir el impresionismo de las reseñas y compartir una experiencia de lectura emocionada, pero no por ello menos atenta y sustentada teóricamente. Es quizás en las tesis donde ha comenzado una actividad crítica mucho más exigente de la producción de Roberto Bolaño; en el caso concreto de nuestra facultad, al día de hoy existen dos trabajos de investigación sobre *Los detectives salvajes*, uno de licenciatura y otro de maestría, y uno sobre *2666*, también de licenciatura. Por otra parte, a pesar de la actualidad de la obra de Bolaño, a mediados de noviembre de este año tuvo lugar en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla el primer congreso de estudios dedicado a este autor, en el cual participaron académicos de América y Europa, además de que se presentaron dos nuevos volúmenes sobre Bolaño: el primero de ellos reproduce la última entrevista concedida por el escritor a Mónica Maristáin, mientras que el segundo es un libro colectivo realizado por los integrantes de un grupo de estudio adscritos a la universidad de Puebla, con lo cual la bibliografía que atañe a la obra de Roberto Bolaño continúa aumentando con un ritmo sostenido.

Mi trabajo de investigación se inscribe dentro de la crítica académica. La propuesta de lectura que he desarrollado está centrada en *Estrella distante* (1996), una novela que a pesar de ser una de las primeras publicadas por el chileno, aún no ha sido objeto de la

cantidad de estudios dedicados a otros relatos del mismo autor, principalmente *Los detectives salvajes* (1998), *2666* (2004) y su obra poética distribuida en varios volúmenes, aunque debo señalar que en el congreso anteriormente mencionado fue una de las novelas más estudiadas en diversas ponencias. La trama de esta obra se desarrolla en un momento concreto e identificable de la historia chilena, gracias a esto la crítica supone que este relato de alguna manera se inscribe dentro de la ficción histórica contemporánea; sin embargo, a lo largo del proceso de investigación he constatado que en la teoría y crítica literarias opera una equiparación casi total entre las nociones de «memoria» e «Historia». Si bien es cierto que la trama de esta obra está situada en un periodo concreto del pasado chileno, la propia presentación de los asideros temporales, la construcción del relato a través de diversas fuentes y la estrecha relación entre la voz que narra y lo ocurrido ponen en duda la pertinencia de equiparar lo que a mi parecer representa un ejercicio de memoria con una revisión de la Historia.

Pero no es sólo la relativa ausencia de trabajos en torno a esta novela lo que motivó mi propia investigación, aunado al cuestionamiento de la clasificación que algunos críticos han hecho de *Estrella distante*, uno de los aspectos que más llamó mi atención fue la peculiar construcción de la situación narrativa que sostiene al relato. A pesar de que en casi toda la obra es indiscutible la presencia de un narrador testigo, comencé a percibir que su papel no sólo era el de contar lo ocurrido, sino también el de organizar distintos materiales y voces narrativas que le permitieran narrar la historia al mismo tiempo que mostraba cómo iba construyendo la trama, lo cual me llevó a preguntarme acerca de la configuración del relato más allá de la situación narrativa para arribar a la selección de sucesos que constituyen la historia. El cuestionamiento de la trama condujo al de los personajes, aunque tuve que dedicarme con mayor extensión a uno sólo de ellos debido a que alrededor de su

elaboración giraba la de los demás. De esta manera, la presente tesis está dividida en tres capítulos, como se indica a continuación.

Capítulo 1. «Memoria, Historia y Narración». En este apartado desarrollo el deslinde entre las nociones de «memoria» e «Historia», la no diferenciación entre ambas formas de lidiar con el pasado, en sí mismas plurales y entregadas a distintos desarrollos y propósitos, produce una homogenización de los relatos cuyos eventos están circunscritos a un marco histórico concreto bajo la categoría de «novela histórica», para designar las producciones del siglo XIX y principios del XX, y «nueva novela histórica», «metaficción historiográfica» o «novela histórica posmoderna» para referirse a los relatos con «tema histórico» publicados en su mayoría después de 1950. Posterior a la aclaración de lo que entiendo por memoria e Historia me resultó necesario referir brevemente algunos de los problemas y características de la novela histórica en sus distintas modalidades. A pesar de que no pretendo centrarme en este tipo de narraciones, es imprescindible tenerlas a la vista para establecer un punto de comparación entre éstas y las llamadas «ficciones de memoria». Finalmente, se vuelve fundamental problematizar qué tan adecuado es suscribir la tesis de algunos críticos que insertan la novela *Estrella distante* dentro de la nueva novela histórica, para adoptar el término latinoamericano. El deslinde de las nociones antes señaladas y la puesta en duda de una clasificación dada por hecho permiten el desarrollo de una lectura que sitúa la novela de Bolaño dentro de las ficciones de memoria. En este primer capítulo sólo esbozo los rasgos globales de un género posible fincado en la representación del quehacer de la memoria; en los capítulos subsiguientes ahondo en algunos de los elementos que considero relevantes para establecer una relación más estrecha entre la novela de Bolaño y el género propuesto.

Capítulo 2. «Fotografías: *espejos dotados de memoria*». En esta parte realicé un análisis e interpretación de un conjunto de elementos relevantes al interior del relato: las fotografías. Siguiendo a Roland Barthes, existe una relación entre la fotografía y la muerte, la imagen fotográfica reproduce mecánicamente lo que jamás se repetirá existencialmente; de esta forma, la fotografía constata la ausencia de lo ya sido, singulariza en la atemporalidad un tiempo muerto sostenido en la materialidad de la imagen impresa. En *Estrella distante* la referencia constante a fotografías permite agruparlas en dos conjuntos que, lejos de oponerse, se integran en un montaje especular de deformación. El primer grupo lo constituyen las que denomino «fotografías presentables», aquellas en las cuales figura el general ruso Iván Cherniakovski, los padres muertos de las hermanas Garmendia y el poeta Julio Stein en sus diversas incursiones guerrilleras. El segundo grupo, o de las «fotografías desconocidas», es producto de la cámara de Wieder y en ellas aparecen otros muertos, cuerpos de mujeres mutiladas que aparentemente aún vivían al momento de ser captadas por el objetivo. Para tratar la relación entre fotografía y literatura no es suficiente recurrir a los aportes de Roland Barthes, los trabajos de Walter Benjamin y Susan Sontag dedicados al papel y relevancia de la fotografía en las sociedades del siglo pasado, ya que si bien son fundamentales para comprender el rol desempeñado por las imágenes dentro del relato, no conceden, cuando menos en los materiales consultados, ninguna reflexión a la forma en que se «construye» la imagen fotográfica en el texto literario, a esta puesta en equivalencia entre un objeto (real o inexistente) y su descripción verbal. Para adentrarse en el papel que juegan las fotografías en *Estrella distante* no es suficiente «aprehenderlas» en su posible referencialidad o explicarlas a través de lo dicho de las fotografías en general; al formar parte de una obra literaria, de un texto concebido como artístico, es imposible dejar

de lado su configuración verbal, su puesta en escena mediante la *écfrasis*, un «modo de descripción-narración» interesante y complejo.

Capítulo 3. «El personaje aniquilado». Dos son las partes en las que se organiza este último apartado, aunque sin implicarse en una sucesión cronológica, sino en la puesta en diálogo de dos aproximaciones distintas a las cuales recorro para tratar de responder una pregunta surgida del interior mismo de *Estrella distante*: ¿quién es Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder? Parecería sencillo recopilar los datos dados sobre este personaje a lo largo de todo el relato, sin embargo la compleja construcción de la situación narrativa, la reiterada «sustracción de información» y la contraposición entre el narrador y las fuentes a las que recurre hacen complicado encontrar elementos «confiables» a los cuales apelar para delinear una «identidad».

Al ensayar el análisis e interpretación del proceso constitutivo de uno de los personajes centrales de *Estrella distante* no pretendo ofrecer una respuesta acabada, sino realizar un acercamiento que me permita comprender cómo se configura un relato que emplea la memoria como fuente privilegiada de información y que a través de ese constante recurrir busca representar literariamente la interacción entre recuerdo y olvido. Asimismo, al hablar de la «identidad del personaje» tengo presente que la noción de identidad, por nombrarla de alguna manera, es sumamente compleja y problemática, y que ha sido y es abordada no sólo desde diversas perspectivas, sino también por distintas disciplinas, de tal forma que es necesario precisar lo que entiendo por identidad para vincularla con la construcción de un personaje de un relato de ficción.

Por otra parte, no es suficiente acotar la noción de identidad para «aplicarla» en un relato, esto implicaría dar por sentado que un ser humano y un personaje son iguales, y que lo dicho respecto al primero es extensivo al segundo. De esta manera, para hablar de la

identidad del personaje se impone un tercer elemento que permita vincular personaje e identidad a través de la mediación operada por la narración: los estudios sobre la identidad narrativa desarrollados por Paul Ricoeur, en los que se basa en la configuración de la trama propuesta por Aristóteles para interpretar la experiencia temporal de una vida. Me es claro que toda la teoría de Ricoeur elaborada en torno a la identidad narrativa no es un método, ni puede aplicarse de forma indiscriminada a una obra literaria, pero al estar tan estrechamente relacionada con la narración (tanto histórica como de ficción) posibilita la comprensión de la identidad del personaje más allá de las descripciones estructurales de la narratología.

CAPÍTULO 1

Memoria, historia y narración

No tienen con qué escribir. ¿Olvidas la memoria, tú, memorioso patán? Puede que no dispongan de un cabo de lápiz, de un trozo de carbonilla. Pueden no tener luz ni aire. Tienen memoria. Memoria igual a la tuya.

Augusto Roa Bastos

Como un primer acercamiento al análisis e interpretación de la novela tratada en el presente estudio, resulta conveniente ensayar el deslinde de una serie de nociones fundamentales para comprender la propuesta de lectura que hago sobre *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. La pertinencia del deslinde planteado a continuación proviene de una inquietud surgida durante el proceso de investigación, la cual me llevó a constatar que en la teoría y crítica literarias opera una equiparación casi total entre las nociones de «memoria» e «Historia»⁶. La no diferenciación entre ambas formas de lidiar con el pasado, en sí mismas plurales y entregadas a distintos desarrollos y propósitos, produce una homogenización de los relatos cuyos eventos están circunscritos a un marco histórico concreto bajo la categoría de «novela histórica», para designar las producciones del siglo XIX y principios del XX, y «nueva novela histórica», «metaficción historiográfica» o «novela histórica posmoderna»⁷ para referirse a los relatos con «tema histórico» publicados en su mayoría después de 1950.

⁶ Al escribir Historia me refiero a la disciplina dedicada al estudio e interpretación de los vestigios del pasado, opto por la mayúscula frente a historia, que se desprende de la taxonomía elaborada por Genette con respecto a los relatos de ficción, y que también incluye el discurso y la situación narrativa.

⁷ Cabe aclarar que las tres formas de nombrar a este tipo de novelas provienen de distintos teóricos cuyos enfoques no siempre son compatibles; más adelante desarrollaré brevemente a qué se refiere cada término.

Posteriormente a la aclaración de lo que entiendo por memoria e Historia resulta necesario referir brevemente algunos de los problemas y características de la novela histórica en sus distintas modalidades. A pesar de que no pretendo centrarme en este tipo de narraciones, es imprescindible tenerlas a la vista para establecer un punto de comparación entre éstas y las llamadas «ficciones de memoria», categoría aún no explorada con profundidad, pero sumamente sugerente para tratar de comprender otra de las posibles relaciones entre narración literaria y hechos del pasado que no cabe dentro de las diversas modalidades de la novela histórica.

Finalmente, se vuelve fundamental problematizar qué tan adecuado es suscribir la tesis de algunos críticos que insertan la novela *Estrella distante* dentro de la nueva novela histórica, para adoptar el término latinoamericano. Si bien es cierto que la trama de esta obra está situada en un periodo concreto del pasado chileno, la propia presentación de los asideros temporales, la construcción del relato a través de diversas fuentes y la estrecha relación entre la voz que narra y lo ocurrido ponen en duda la pertinencia de equiparar lo que a mi parecer representa un ejercicio de memoria con una supuesta revisión de la Historia. El deslinde de las nociones antes señaladas y la puesta en duda de una clasificación dada por hecho permiten el desarrollo de una lectura que sitúa la novela de Bolaño dentro de las ficciones de memoria. En este primer capítulo sólo esbozaré los rasgos globales de un género posible fincado en la representación del quehacer de la memoria; en los capítulos subsiguientes ahondaré en algunos de los elementos que considero relevantes para establecer una relación más estrecha entre la novela de Bolaño y el género propuesto.

Pareciera que al tratar el tema de la memoria resulta inevitable mencionar la confesión final de Funes al narrador sin nombre que se encarga de evocar y contar la existencia y el despropósito de un individuo capaz de recordarlo todo: «Mi memoria, señor,

es como vaciadero de basuras»⁸, acepta Ireneo unos momentos antes del alba. Producto de un accidente, la memoria de Funes desconoce la fatiga, el exceso y el aburrimiento; al mismo tiempo, es incapaz de generalizar, de permitirse abstracciones, en suma, de pensar. Al igual que en «Los inmortales», el giro propuesto por Borges nos permite concebir el absurdo de la desmesura en ciertas aspiraciones humanas: tanto la vida como la memoria infinitas no sólo escapan a la capacidad de comprensión basada en la finitud, sino que de ser viables estarían vinculadas a la postración: cualquier tentativa de acción llevaría implícita la posibilidad de hacerse en un futuro sin fin, o de no hacerse debido a la magnitud de la tarea o a su inutilidad.

Si bien en «Funes el memorioso» Borges lleva al extremo la capacidad de recordar, en el «mundo real» se han documentado casos de memorias prodigiosas. Quizá el más impresionante de ellos sea el estudiado por el psicólogo ruso Alexander Luria, quien a partir de 1920 y durante casi treinta años consignó una serie de entrevistas y pruebas realizadas al paciente S., cuyo nombre era Solomón Shereshevski, capaz de recordar discursos enteros que hubiera escuchado una sola vez. Las pruebas ideadas por Luria consistían en la memorización de formulas matemáticas, poemas, listas de palabras ordenadas al azar, en las que S. lograba recordar casi todo debido a una fuerte predisposición sinestésica que le permitía relacionar sonidos con sensaciones y números con imágenes concretas. La sinestesia de S. era tan extrema que desarrollaba métodos mnemotécnicos casi espontáneamente, los cuales producían una serie de asociaciones incontrolables que hicieron de la vida de Shereshevski un auténtico e insoportable fluir de la memoria. A pesar de su gran capacidad para retener información, S. no era capaz de

⁸ Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», p. 131

recordar conceptos abstractos ni ciertos rostros a los que calificaba de generales o cambiantes, además de que no poseía una inteligencia sobresaliente⁹.

La pasión por la memoria no es privativa del siglo XX; la mítica creación de la mnemotecnia cuenta que el poeta Simonides de Ceos descubrió su potencial para recordar después del derrumbe de un palacio en el que él estaba presente. Al salir de la estancia para atender el llamado de un par de jóvenes, quizá Cástor y Pólux, Simonides se salvó de morir aplastado por los escombros, su calidad de sobreviviente se vio engrandecida cuando pudo identificar los cuerpos irreconocibles de los demás comensales sólo por el lugar que ocupaban en el palacio. Tiempo después, Simonides aplicó la relación entre objetos y espacio al aprendizaje eficaz y veloz de los discursos, bastaba vincular ciertas palabras con determinados lugares para lograr recordar todo lo que debía pronunciarse sin la ayuda del soporte escrito. La mnemotecnia o arte de la memoria rescató doblemente a Simonides de Ceos del olvido, pues le permitió recordar sus discursos y lo sustrajo de la devastación del tiempo al colocarlo como el padre de una técnica útil, aunque sumamente complicada.

La gran diferencia que existe entre la memoria de Simonides, por un lado, y las de Funes y S., por el otro, consiste no sólo en la habilidad para seleccionar aquello que se desea recordar, sino también en la gracia de olvidar. Usualmente la memoria encontraba su opuesto en el olvido, parecía indudable que ambas nociones designaban actos contrarios imposibles de conciliar; pese a la aparente oposición, tanto la desaparición como la conservación del recuerdo forman parte de la memoria, ambas son acciones que pueden realizarse, en cierta medida, deliberadamente¹⁰. En una de las innumerables reflexiones

⁹ Iván Izquierdo, *El arte de olvidar*, p. 119-121

¹⁰ A lo largo de su libro dedicado al recuerdo y el olvido en la constitución de la memoria, Iván Izquierdo enfatiza que no sólo existen tácticas para incrementar la capacidad de recordar, sino que también es posible desarrollar ciertos «ejercicios» orientados a olvidar, principalmente aquello que resulta desagradable o

sobre la memoria hechas por el narrador de *En busca del tiempo perdido*, éste nos recuerda que «una memoria sin fallos no mueve precisamente a estudiar los fenómenos de la memoria»¹¹, es decir, al igual que la enfermedad descubre los mecanismos del cuerpo, al igual que el insomnio permite apreciar las bondades del sueño, los tropiezos en los intentos por recordar iluminan la unión indisoluble entre conservar y olvidar.

No obstante, los vínculos que establece la memoria con el pasado son mucho más complejos y vastos que la simple preservación u olvido de ciertos sucesos; las intermitencias de la mente, y también las del afecto, han sido descritas con una precisión indudable en la siguiente frase de Proust: «nuestra memoria y nuestro corazón no son tan grandes para poder ser fieles»¹². La fidelidad de la memoria, tal como lo enseñó Simonides, requiere del ejercicio constante para fundamentar y expandir sus alcances. Pese a todos los intentos por construir un recuerdo «fiel a los hechos», es claro que la memoria puede reprimir, falsear, confundir o crear evocaciones, siempre dependiendo del momento presente en que se realice la indagación de lo ya acontecido. Las relaciones que establece la memoria con el pasado están determinadas, en gran medida, por la situación presente de quien o quienes recuerdan; asimismo, no puede soslayarse la importancia de los vínculos existentes entre memoria e imaginación. Si la conservación y el olvido forman parte de la memoria, también es posible distinguir entre el recuerdo buscado y el encontrado. De acuerdo con Paul Ricoeur, los griegos designaban como *mneme* al recuerdo que aparece en la mente y como *anamnesis* al recuerdo producto de la búsqueda o rememoración.

traumático. Al olvido que ocurre de forma natural Izquierdo lo denomina «extinción espontánea», en contraposición a la «extinción provocada» que resulta de una intención deliberada por perder o minimizar ciertos recuerdos. *Vid.* Iván Izquierdo, *op. cit.*, p. 112-132.

¹¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Sodoma y Gomorra*, p. 70

¹² Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*, p. 658

«Acordarse es, o tener un recuerdo, o ir en su búsqueda, y si se trata de ir en su búsqueda acordarse es *hacer algo*»¹³.

En una de las primeras diferencias que pueden destacarse con respecto a la Historia, la memoria siempre está anclada en la existencia, en la vida de individuos en solitario o de comunidades conformadas por personas que guardan una relación semejante con el pasado. Para Pierre Nora «la memoria es vida, siempre cargada por grupos vivos y, en este sentido, está en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todos los usos y manipulaciones, susceptible de largas latencias y de repentinas revitalizaciones»¹⁴; la evidente inestabilidad de la memoria la ha convertido no sólo en el bastión de los grupos que luchan por reivindicar su lugar en el presente a través de la reformulación de un pasado que los reconozca, también ha dado lugar a una nueva forma de violencia que consiste, entre otras cosas, tanto en la deformación deliberada del recuerdo como en la imposición del olvido, es decir, «la supresión de la memoria»¹⁵.

La relación entre memoria y vida propicia una forma particular de interacción con el tiempo, es aquí donde radica otra de las diferencias con la Historia; si bien ambas tienden un puente del presente hacia el pasado, «la memoria no opera con base en la irreversibilidad del tiempo: va y viene, salta de un espacio tiempo a otro, se bifurca y vuelve sobre sus

¹³ Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, p. 86. Al hablar de los dos posibles tipos de recuerdo viene a la mente la clasificación proustiana de «memoria voluntaria» y «memoria involuntaria», ésta última es la más valiosa para el escritor francés y a ella me referiré brevemente en el siguiente capítulo de este trabajo.

¹⁴ Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux», p. XXIV, citado por César González Ochoa, «Memoria y formas urbanas», p. 209

¹⁵ En *Los abusos de la memoria y Memoria del mal, tentación del bien* Tzvetan Todorov desarrolla lo que llama «la supresión de la memoria», aunque se limita a los mecanismos impuestos por los regímenes totalitarios nazi y soviético, muchas de sus observaciones pueden hacerse extensivas a situaciones de otros países. Más adelante retomaré este punto y su papel y representación en *Estrella distante*.

pasos una y otra vez, involucrando en ello formas variadas de tiempo»¹⁶. En este sentido, cabe mencionar que en la Historia existe una separación entre quien la lee y quienes participaron en lo ocurrido, mientras que en la memoria debe persistir un sentimiento de continuidad del que recuerda; la continuidad de la memoria la convierte en una fuente de recuerdos que fundamentan los vínculos entre individuos y grupos no sólo en el presente, sino también a lo largo del tiempo. Hay tantas memorias como grupos vivos y un individuo es capaz de participar de distintas memorias de acuerdo al número de filiaciones y afiliaciones que posea.

Por otra parte, el papel de la memoria en la conformación de la identidad ha suscitado el cuestionamiento de la individualidad o colectividad de la construcción del recuerdo; para Todorov «la memoria, en el sentido de huellas mnésicas, es siempre y sólo individual; la memoria colectiva no es una memoria sino un discurso que se mueve en el espacio público»¹⁷, de esta forma se vuelve fundamental distinguir entre el proceso mental individual y la sociabilización del recuerdo a través de la palabra. Sin embargo, no es posible ignorar que el intercambio verbal cotidiano y las acciones de los otros permiten o impiden que un individuo pueda recordar; para Maurice Halbwachs la memoria individual está supeditada a la memoria social o colectiva, los marcos sociales de la memoria circunscriben los límites de lo recordable, sin que ello implique una imposición deliberada, pues también es dable que los recuerdos individuales modifiquen la memoria colectiva. Más que descartar la existencia de uno u otro tipo de memoria, es posible concebir la

¹⁶ Françoise Perus, *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, p. 24

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien*, p. 158

coexistencia de la memoria individual y la colectiva, lo cual no supone la unificación pacífica de ambas formas¹⁸.

Al apuntar algunas de las características de la noción de memoria he buscado destacar sus complejidades inherentes, pero también sus diferencias, con respecto a una idea general de lo que puede concebirse por Historia; es importante enfatizar que la Historia entendida como disciplina ha conocido distintas realizaciones a lo largo de su devenir y que si bien no es imposible dar cuenta de ellas, el hacerlo excede los límites de esta investigación. A continuación presentaré algunas características específicas que permitan perfilar una noción de Historia más clara y estable, lo cual contribuye a ampliar el espectro de relaciones y diferencias entre memoria e Historia, además de avanzar algunos de los puntos que conducen a la problemática de la novela histórica y la ficción de memoria.

Al interior mismo de la noción general de Historia resulta fundamental precisar algunos términos relacionados entre sí que muchas veces se dan por equivalentes aunque designen objetos distintos. En «Teoría literaria y escrito histórico», trabajo elaborado con el firme propósito de esclarecer su posición frente a la Historia como disciplina y también ensayar una defensa en contra de sus detractores, Hayden White establece una serie de distinciones básicas «entre la realidad pasada, que es el objeto de estudio del historiador; la historiografía, que es el discurso escrito por el historiador acerca de ese objeto; y la filosofía de la historia, que es el estudio de las posibles relaciones que se dan entre dicho objeto y el citado discurso»¹⁹; distinguir entre «realidad pasada» e «historiografía» es tan importante como rechazar la supuesta equivalencia entre «realidad pasada», «historiografía» e «historia». Los hechos ocurridos en el pasado se conciben como el objeto

¹⁸ César González Ochoa, *op. cit.*, p. 205-207

¹⁹ Hayden White, «Teoría literaria y escrito histórico», p. 232

de estudio de la Historia, para acceder a ellos el historiador se vale de procedimientos de investigación destinados a proporcionar información sobre un pasado sólo aprehensible a través de los vestigios materiales existentes en el presente de la indagación; la información obtenida es verbalizada a través del discurso historiográfico, en sí mismo diverso y relacionado con otro tipo de discursos, pero anclado en el proceso y los resultados de la investigación, además de estar comprometido con la búsqueda de una verdad relativa en la medida en que está sometida a revisión.

Todorov propone que la investigación llevada a cabo por el historiador tiene como objetivo el «establecimiento de los hechos», para lo cual se recurre a una selección voluntaria de los vestigios materiales conservados, tanto expresamente como por obra del azar, a partir de los cuales se constituye un archivo mudo que requiere la «construcción del sentido» a través de un discurso que posibilite la comprensión del pasado. Sin embargo, la construcción del sentido no sólo depende del archivo, el pasado es rescatado para su «puesta en servicio» a favor de una necesidad del presente²⁰: «Lo que distingue a los historiadores de tantos otros productores de discurso es, ciertamente, la exigencia básica de verdad y, por lo tanto, también la escrupulosa recolección de informaciones; pero esta orientación no excluye en absoluto la puesta en servicio de su saber»²¹.

Es la utilización del pasado lo que da lugar a distintas prácticas orientadas por finalidades diversas, dentro de ellas Todorov identifica tres tendencias generales que sirven para destacar algunos de los usos más comunes del pasado. La primera de ellas es llevada a cabo por el *testigo* que a través de la organización de sus propios recuerdos trata de dotar de sentido a su vida y construirse una identidad; la labor del testigo está circunscrita a su

²⁰ Vid. Tzvetan Todorov, *Memoria del mal, tentación del bien*, p. 146-152

²¹ *Ídem*, p. 154

propia individualidad, al interés propio por constituir una imagen acorde a sus inquietudes actuales. En segundo lugar está el *historiador*, cuyo objetivo es la restitución y el análisis del pasado en busca de una verdad impersonal destinada al espacio público; el historiador recurre a vestigios materiales con la intención de interpretar un pasado que le atañe pero que no es el suyo propio, no está limitado a sus recuerdos o a los de los grupos a los que pertenezca, sino que es mucho más amplio y complejo. Finalmente aparece el *conmemorador*, quien movido por el interés personal produce un discurso concebido como una verdad irrefutable, la mayoría de las veces conformado por los elementos aportados por testigos e historiadores, pero sin estar sometido a revisión; la conmemoración se desarrolla en las escuelas, los medios de comunicación, la vida política, etcétera²².

Historia y conmemoración se oponen en la medida en que la primera complica el conocimiento del pasado, mientras la segunda lo simplifica «puesto que su objetivo más frecuente es procurarnos ídolos para venerar y enemigos para aborrecer»²³. La conmemoración es una adaptación del pasado a las necesidades del presente que propone un desarrollo lineal y aproblemático del devenir temporal, su finalidad es sacralizar algunos acontecimientos del pasado que permitan acciones en la actualidad. Por otro lado, el testigo aparece más vinculado a la memoria que a la Historia, aunque sus motivos sean individuales no niegan la posibilidad de formular un testimonio que se enfrente a lo dicho por el discurso histórico. A pesar de lo cuestionable que resulta la descripción general de los usos del pasado ejercidos por testigos, historiadores y conmemoradores, es esencial destacar que están relacionados de manera compleja en una interacción persistente determinada por las necesidades del presente. Asimismo, los «tipos generales» apuntados

²² *Ídem*, p.155-158

²³ *Ídem*, p. 159

por Todorov son útiles para destacar varias de las diferencias entre memoria e Historia, además de que posibilitan el establecimiento de una equivalencia entre conmemoración e «historia oficial», noción ambigua a pesar de su presencia constante tanto en los ensayos de autores de novela histórica como en sus teóricos.

No obstante la aparente desaparición de las fronteras entre memoria e Historia, hay que tener en mente la fuerza subjetiva y singular de la primera en contraste con la búsqueda de objetividad y generalidad de la segunda: la memoria, vulnerable a diversos usos y deformaciones, tiende a la sacralización del pasado; la Historia, como ejercicio del intelecto, desacraliza la memoria al construir la representación de un pasado irrecuperable. La memoria depende de la acción conjunta del recuerdo y el olvido, mientras la Historia recurre a distintos procesos de investigación sustentados en vestigios materiales para lograr una interpretación. La falibilidad de la Historia en ningún caso descarta el establecimiento de verdades sometidas a revisión; los soslayos de la memoria se deben, en todo caso, a las intermitencias de la mente. Memoria e Historia no se oponen, quizá se complementen, mas no hay que dejar de lado que ambas tienen objetivos distintos que pueden llegar a cruzarse, pero no a confundirse.

Si bien los límites entre memoria e Historia se sostienen en su fragilidad, las relaciones que ha establecido la literatura con ambas formas de tratar el pasado parecieran constituir un intento reiterado de borrar fronteras²⁴. Por otro lado, la no diferenciación entre memoria e Historia ha desembocado en el uso generalizado de la clasificación «novela

²⁴ Para el desarrollo de la problemática en torno a la novela histórica y su relación con la Historia recurro principalmente a: Fernando Aínsa, «Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana», *La invención del pasado. La novela histórica de la posmodernidad*, p. 111-121; Ute Seydel, «Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones», *Escritos*, número 25, p. 49-85, y Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*; en relación a la confusión entre Historia e historiografía y a la subsecuente puesta en equivalencia entre ficción e Historia recurriré a *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, de Françoise Perus.

histórica» en un intento por organizar los relatos circunscritos a un momento histórico determinado. El estudio de la novela histórica como género narrativo²⁵ establece dos momentos en el devenir de este tipo de relatos, el primero de ellos corresponde a su origen e institucionalización en el siglo XIX y a partir de las obras de Walter Scott; el segundo, aún más problemático e impreciso, pareciera iniciar a mediados del siglo pasado. De esta forma se tiene una «novela histórica clásica» cuyos rasgos fundamentales aparecen en la mayoría de las manifestaciones concretas del género, cuando dichos rasgos comienzan a cuestionarse e incluso a transformarse inicia la «nueva novela histórica»; sin embargo, la transición no es tan sencilla como pareciera, ni las diferencias son tantas como para suponer una ruptura total entre ambos momentos. Aunado al problema de la definición del género en su devenir temporal, está el de su relación con la Historia y el discurso historiográfico.

En el último capítulo de su libro sobre novela histórica contemporánea, Begoña Pulido señala una de las limitaciones constantes cuando se trata no sólo de caracterizar este género narrativo, sino también de valorar su relevancia desde criterios que escapan a lo estético; la referencialidad, y aunada a ella el valor de verdad, se presenta más que como un rasgo constitutivo desde la poética, como un requisito que determina la pertinencia o no de leer novelas históricas para aprender Historia, pues se parte del supuesto de que al narrar sucesos verdaderos ocurridos en el pasado, estos relatos tienen la obligación de presentar

²⁵ En uno de los acercamientos más claros y abarcadores a la cuestión de los géneros literarios, Claudio Guillén propone pensarlos desde diferentes perspectivas que proporcionen mayores elementos que permitan más que una definición una descripción abierta; las seis perspectivas formuladas son: la histórica, que concibe la transformación de los géneros a lo largo del tiempo; la sociológica, vinculada a la concepción de la literatura como una institución integrada por componentes «considerados como complejos sociales establecidos y determinantes»; la pragmática, en la cual se toma en cuenta al lector y el contrato de lectura; la estructural, que concibe al género como integrante de un todo e inmerso en interrelaciones con otros géneros; la conceptual, en la cual se presenta al género como una idea-tipo que contenga los rasgos predominantes de un conjunto de obra; y finalmente la comparativa, que explora la pertinencia de extrapolar las clasificaciones surgidas con respecto a una literatura (concretamente la europea) a otras manifestaciones literarias. Claudio Guillén, «Los géneros: genología», p. 137-145.

los hechos tal y como fueron, con lo cual se elimina la diferencia entre los textos literarios (concebidos como artísticos) y los de Historia (productos de una investigación específica). Cabe señalar que la primacía de la referencialidad da lugar a la confusión entre verdad y verosimilitud, de ahí que se exija a la novela histórica que finque su verosimilitud en la verdad de los hechos referidos (en el desorden empírico de los sucesos) y no en la lógica narrativa (la necesidad compositiva en el arreglo de acontecimientos)²⁶.

La novela histórica clásica se asume como la «representación *verdadera*, históricamente exacta, de los hechos del pasado, lo cual explica que la narración esté a cargo de una figura (narrador-historiador, testigo) que pueda proporcionar las pruebas de la veracidad»²⁷; la presentación de la verdad como fin último es una característica limitada sólo a la etapa clásica de este tipo de narraciones y no es un rasgo constitutivo del género debido a que a lo largo de su devenir ha experimentado diversas transformaciones. A pesar de las complicaciones inherentes a la definición de un género, Begoña Pulido señala que la novela histórica tiene como objetivo la representación de la Historia a través de un ejercicio de desciframiento del pasado (acontecimientos y personalidades), por lo que siempre ofrece una interpretación valorativa; de esta manera, en las ficciones históricas se presentan como personajes figuras históricas y hechos del pasado reputados como históricos y conocidos por una comunidad. Otra de las características de este género es el apoyo documental, es decir, la investigación realizada por el novelista para dotar de información a su relato; el manejo de los documentos depende de cada autor y su presencia no se refleja necesariamente en la obra, aunque sí le da soporte²⁸.

²⁶ Vid. Jaques Rancière, «De las modalidades de la ficción», p. 269-275

²⁷ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 212

²⁸ *Ídem*, p. 216

Al replantear la relación existente entre la novela histórica clásica y el discurso historiográfico es posible señalar los diversos papeles que este género cumplió en Europa y Estados Unidos, por un lado, y en América Latina, por el otro. Se da por hecho su relevancia en la construcción de identidades nacionales, pero se olvida que los distintos estados en la investigación histórica y en la historiografía repercutieron no sólo en el rol desempeñado por estos relatos al interior de los grupos sociales en los que surgían y eran leídos (no siempre los mismos), sino también en sus características escriturales, es decir, en su poética. Mientras en Europa y Estados Unidos el relativamente profundo desarrollo del quehacer histórico dotaba a los novelistas de elementos a los cuales remitirse para validar sus obras, en América Latina los escritores frecuentemente se desempeñaban como novelistas e historiadores, difundiendo en sus ficciones históricas más que su lectura de la Historia, los resultados de una investigación profunda, con lo cual el discurso literario y el historiográfico aparecían mucho menos diferenciados. Aunado a lo anterior, la restitución del pasado emprendida por los novelistas europeos se extendía hasta la Edad Media con el propósito de mostrar una continuidad y encontrar un origen antiguo que validara la identidad de la comunidad; por el contrario, «en la novela histórica latinoamericana no hay posibilidad para esa continuidad, es más bien la ruptura frente al pasado colonial (opresor) lo que se quiere destacar desde el presente inaugural de la independencia. El pasado indígena tampoco es el lugar para encontrar un modelo identitario»²⁹. Más que una identidad fincada en el origen se busca una sustentada en la legitimidad del ser independiente, no se trabaja en la identificación con el otro del pasado, sino en la diferenciación con los otros del presente.

²⁹ *Ídem*, p. 247

Para concluir con esta breve revisión de las generalidades de la novela histórica clásica hay que señalar que sus cambios se agudizan en la segunda mitad del XIX, con lo que también se descarta la aparente novedad de muchas de las características de la novela histórica posmoderna, algunas de ellas con más de un siglo de antigüedad. La figura del narrador omnisciente cede su puesto al narrador-personaje, lo que incrementa el grado de la subjetividad en el acto de narrar; las extensas descripciones de la «realidad referida» empiezan a intercalarse con una creciente caracterización de la psicología de los personajes; finalmente, los comentarios del narrador, limitados al discurso doxal, se integran a la narración a través de la multiplicación de las focalizaciones que permite la inclusión de distintos puntos de vista referidos a un mismo suceso, además de que se explicita el carácter de «construcción» del pasado narrado. Muchas de las características mencionadas se tomarán como novedades introducidas al género por la novela histórica de fines del siglo XX, aunque ya estaban presentes en su etapa clásica.

La ficción literaria escrita después de la segunda mitad del siglo XX que se ocupa de temas históricos ha recibido distintos nombres: llamada «nueva novela histórica» por los críticos latinoamericanos, y «novela histórica posmoderna» o «metaficción historiográfica» por los críticos norteamericanos, pone en duda no sólo el valor de lo que se concibe como la «historia oficial», sino también el de los métodos historiográficos empleados para llevar a cabo la construcción de la Historia. Las distintas denominaciones que recibe la ficción histórica dependen tanto del estudio del género en particular, como de la adherencia o no de los teóricos a la posmodernidad y, con ello, a sus problemáticas inherentes. En la introducción a su libro sobre novela histórica y posmodernidad, Karl Kohut llama la atención sobre la pertinencia de establecer una diferencia básica entre «posmodernismo», que refiere al movimiento literario que sigue al modernismo, y «posmodernidad»,

relacionado con la época posterior a la modernidad; asimismo, enfatiza que buena parte de las teorías de la posmodernidad provienen del ámbito de las ciencias sociales y han extendido sus resultados a otras áreas, lo cual ejemplifica con la definición de Lyotard sobre las sociedades en la era postindustrial³⁰.

En lo referente a literatura y posmodernidad, Kohut apunta dos de las líneas fundamentales de discusión: en la primera de ellas se plantea el problema del papel de la literatura en el contexto de las sociedades posmodernas; en la segunda se analiza la literatura con las herramientas-conceptos posmodernos, lo cual ocasionalmente conduce a la clasificación de las manifestaciones literarias de acuerdo con una serie de esquemas preconcebidos que sólo deben «encontrarse» en las obras concretas. Esta segunda línea es la que más me interesa destacar debido a que en ella se encuentran propuestos los principales debates que han enfrentado a los teóricos latinoamericanos no sólo de la novela histórica, sino de la literatura en general. Debido a la amplitud de la problemática, he de limitarme a exponer tan solo lo relativo a la ficción histórica, para con ello dar paso a lo que entiendo por ficción de memoria y su relación con la novela *Estrella distante*.

En las obras teóricas consultadas para sustentar mi aproximación a la novela histórica, existe la constante discusión sobre las distintas nomenclaturas dadas al género; al revisar las caracterizaciones de Aínsa y Menton, como representantes de la teoría literaria latinoamericana, y de Hutcheon y McHale, ambos teóricos de la literatura posmoderna, se evidencian las limitaciones de ambos planteamientos, e incluso la arbitrariedad no sólo de hacer extensiva acríticamente la teoría de los norteamericanos a otras manifestaciones literarias, sino también los excesos cometidos en nombre de un latinoamericanismo que se

³⁰ Vid. Karl Kohut, «Introducción. La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad», p. 9-14

asume sólo en sus diferencias con respecto a Europa y Estados Unidos, minimizando los efectos positivos del intercambio a través del diálogo crítico.

Quizá sea el trabajo de Fernando Aínsa «Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana» de los más influyentes al asumir la dificultad de teorizar la «nueva novela histórica» sin recurrir a los planteamientos de la posmodernidad. A pesar del invaluable aporte de este trabajo, uno de sus problemas más evidentes es el sustentar sus argumentos en una aparente revisión de la separación entre Historia y literatura desde los tiempos de Aristóteles; dicha indagación lo lleva a postular el estatismo y frialdad de la Historia en la formación de lo que ahora entendemos como identidades nacionales, frente a los recursos ilimitados de la literatura en la búsqueda del mismo objetivo de unificación de colectividades, de tal forma que *La Biblia*, *La Ilíada*, *La Odisea* y *El Mío Cid*, por mencionar sólo algunas de las obras citadas por Aínsa, forjaron con más efectividad «la imagen de pueblos y naciones europeas»³¹ que otro tipo de textos, por ejemplo los históricos. El asunto de fondo es que las obras enumeradas no fueron concebidas como literarias en el momento de su creación, en gran medida debido a que las nociones de mito, religión, Historia y literatura o no existían o se relacionaban de forma distinta a la surgida desde el XIX y transformada hasta nuestros días. Por otro lado, es evidente que el papel que jugaron dichas obras en las sociedades en las que surgieron no puede equipararse al desempeñado por *Hombres de maíz*, *Canaima* o *Yo, el supremo* en Latinoamérica; suponer las mismas relaciones implica dar por hecho una recepción de lo literario similar a la de lo mítico o religioso, lo cual no puede sostenerse si se toma sólo en cuenta a los grupos letrados.

³¹ Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 112

Uno de los argumentos más empleados por la teoría de la ficción histórica contemporánea es dar por hecho que la literatura puede hacer lo que la Historia no hace. Para Aínsa, «la literatura tolera las contradicciones, la riqueza y polivalencia en que se traduce la complejidad social y psicológica de pueblos e individuos, lo que no siempre sucede en el ensayo histórico»³², la pregunta que surge es ¿a qué tipo de discurso historiográfico se refiere?, ¿a la Historia *événementielle*, centrada en figuras y acontecimientos?, y de ser así, ¿no existen acaso otras formas de *hacer historia*?³³. Dentro de esta misma concepción monolítica de la Historia, se propone como una característica indudable de la nueva novela histórica «la vocación subversiva de la ficción en relación a la historia oficial»³⁴, aunque nunca se precisa qué se entiende por Historia oficial y mucho menos, como señala Ute Seydel, se le confronta con la versión propuesta por la ficción histórica³⁵.

En su revisión de la teoría de la novela histórica latinoamericana, Ute Seydel cuestiona la intención de muchos teóricos por apartarse del debate posmoderno, pues desde su perspectiva es fundamental vincular ambos acercamientos para contar con más recursos que permitan enfrentar una problemática tan compleja como es este tipo de narraciones. Asimismo, destaca que las aproximaciones teóricas emprendidas por Aínsa y Menton, principalmente, resultan restrictivas en la medida en que proponen una serie de rasgos fundamentales, nueve el primero y seis el segundo, para considerar si una obra pertenece o no a la nueva novela histórica; además, otro de los problemas consiste en partir de un corpus, amplio aunque limitado frente a la totalidad de obras, para elaborar las líneas

³² *Ídem*, p. 113

³³ «Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado de consignar únicamente las gestas de los reyes. Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron», Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, p. 9.

³⁴ Fernando Aínsa, *op. cit.*, p. 115

³⁵ Ute Seydel, *op. cit.*, p. 77

globales del género, descartando aquellas novelas que no tengan una de las características supuestamente infaltables³⁶.

Al valorar el concepto de «novela histórica posmoderna» propuesto por Brian McHale³⁷, Ute Seydel destaca tres de las estrategias señaladas por el teórico: «la historia apócrifa, el anacronismo creativo y la imaginación creadora»³⁸. La primera de ellas no sólo reinterpreta lo presentado por el discurso historiográfico, sino que se orienta a la desmitificación de las figuras y los sucesos presentando una «visión alternativa» que además trata las «zonas oscuras» del pasado a las que no puede accederse a través del estudio documental. Asimismo, la escritura de una Historia apócrifa permite dar voz a los grupos marginados por un discurso historiográfico particular, con lo cual se multiplican no sólo las perspectivas sobre un mismo acontecimiento, sino también se amplía el número de participantes y su particular forma de enfrentar las consecuencias de dicho suceso. Por su parte, los anacronismos crean una tensión entre el momento pasado y el presente al incluir elementos de un tiempo (ideas, objetos, inventos tecnológicos) en otro al cual no pertenecen; los anacronismos son una forma de evidenciar el carácter ficcional del relato, de afirmar su pertenencia al ámbito de la literatura a pesar de tratar temas históricos. Con respecto a la imaginación creadora no se dice nada en concreto, pero ésta puede entenderse como la libertad que tiene el escritor frente a los materiales históricos para desarrollar «historias alternativas» en cuando menos dos sentidos: alternativas frente a la Historia oficial e historias en tanto que cuentan literariamente sucesos del pasado.

³⁶ *Ídem*, p. 53-62. En esta parte de su trabajo, Ute Seydel problematiza las propuestas de los teóricos latinoamericanos, estableciendo las relaciones entre la nueva novela histórica y la narrativa del *boom* para enfatizar que mucho de lo dicho con respecto a la primera está íntimamente ligado con las propuestas de narradores como Fuentes, García Márquez o Vargas Llosa, por mencionar sólo algunos, que no necesariamente «reescriben la historia» en todas sus obras.

³⁷ *Vid.* Brian McHale, «Real, compared to what? », p. 84-94

³⁸ Ute Seydel, *op. cit.*, p. 65

En cuanto a la «metaficción historiográfica» propuesta por Linda Hutcheon, Seydel señala que desde esta perspectiva son tres los elementos que la conforman: primero, revisión e integración de las historias que han permanecido fuera de la Historia oficial, con lo cual se otorga voz a grupos marginales; segundo, se apropia de la «verdad histórica» para relativizarla en la medida en que sólo expresa una de las múltiples perspectivas existentes de lo ocurrido; tercero, se enfatiza que la labor del escritor es un trabajo de relectura y recuperación de otros textos³⁹. Las metaficciones historiográficas no sólo hacen evidente la complejidad de las relaciones entre el texto literario y la Historia, también exploran el papel de las narrativas en la construcción de nociones de individuos en el tiempo. Al finalizar su revisión de las tres perspectivas generales, Ute Seydel enfatiza la coincidencia fundamental en la construcción discursiva de la realidad, es decir, en la toma de conciencia de que la realidad (pasada o presente) no habla por sí misma, y en que la verdad histórica monolítica ha cedido frente a las distintas interpretaciones que se dan sobre un mismo hecho. Por otra parte, señala la limitación de teóricos, críticos y novelistas en la no definición de lo que entienden por Historia oficial, además de que no se confronta el discurso de ésta con lo que ellos proponen⁴⁰.

En sus consideraciones sobre lo que denomina «novela histórica contemporánea», Begoña Pulido afirma que las distintas aproximaciones a este tipo de relatos son positivas en la medida en que ayudan a comprender su complejidad; sin embargo, el principal problema que señala es el dar por hecho la novedad de muchas de las características mencionadas por los críticos sin tomar en cuenta el desarrollo del género a lo largo de su devenir durante casi dos siglos. A pesar de estar centrado en tres novelas latinoamericanas

³⁹ *Ídem*, p. 72

⁴⁰ *Ídem*, p. 77

escritas en la segunda mitad del siglo XX⁴¹, el libro de Pulido Herráez presenta un extenso estudio de la novela histórica en todas sus etapas, apuntando sus diferentes realizaciones en diversas partes del mundo y examinando las relaciones de estas narraciones tanto con otras obras literarias como con los distintos discursos historiográficos con los que conviven. Al historiar los problemas del género, se hace evidente que un estudio que parta de un cuadro de características no puede dar cuenta de todos los elementos presentes en las obras concretas, por esa razón se propone una lectura que parta desde la poética individual de cada novela⁴² para «integrar y vincular elementos de tipo formal, si lo queremos llamar así, con aspectos de contenido, de las ideas o visiones que propone la obra»⁴³.

El estudio desde la poética permite ir más allá de la mera referencialidad de las novelas históricas para determinar si son o no son nuevas, postmodernas o metaficcionales; pone el acento en que las ficciones históricas de la segunda mitad del siglo pasado, y también algunas anteriores, cuestionan la poética de la Historia⁴⁴, es decir, su proceso de escritura. Al romper con una poética netamente referencial, o realista según la autora, la novela histórica contemporánea propone formas distintas de relacionarse con el pasado, el presente y el futuro, no ya desde la construcción de «imágenes comunes» (representaciones generales), sino desde un cuestionamiento constante de esas imágenes orientado a presentar una realidad de diferencias profundas más allá de la banalización de lo heterogéneo. La

⁴¹ *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez, *La campaña*, de Carlos Fuentes y *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas.

⁴² Para Todorov la «poética» designa, de manera general, a la teoría de la literatura, a las elecciones de un autor en la elaboración de sus obras (tema, estilo, composición, etcétera), y a las reglas prácticas de cierta escuela, corriente o género literario. Al hablar de poéticas de cada novela me refiero a la segunda acepción de las esbozadas por Todorov, sin embargo no es posible soslayar que las elecciones de un autor siempre están en correlación con las «posibilidades» que el discurso literario y otro tipo de discursos ofrecen. *Vid.* Tzvetan Todorov, «Poética», p. 98-103.

⁴³ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 38

⁴⁴ Entiendo por «poética de la Historia» el proceso de escritura de la misma en correlación con el trabajo de investigación necesario para lograr una interpretación del pasado.

novela histórica no es mejor que la Historia, más democrática o justa, es una aproximación distinta al pasado con intenciones y recursos diferentes. De esta forma, la aparente postura revisionista de muchos autores y teóricos de estas narraciones no tiene como fin reescribir la Historia diciendo literariamente lo que el discurso historiográfico no puede decir, sino tender un puente con el pasado basado en convenciones genéricas que parten y se transforman desde la literatura hacia otro tipo de discursos. No hay que olvidar que la novela histórica es, antes que nada, un discurso literario⁴⁵.

Con base en lo anterior y teniendo en cuenta las limitaciones de una enumeración de características con respecto a un género literario, puede decirse que la novela histórica escrita después de la segunda mitad del siglo pasado se asume explícitamente como ficción al contener elementos fantásticos, grotescos, anacrónicos (en relación al momento representado) y metaficcionales; no trata de completar la Historia, sino que emplea de forma libre materiales tomados de la investigación historiográfica; carece de una intención didáctica o educativa; la temporalidad representada admite la copresencia de temporalidades distintas e incluso conflictivas; finalmente, los comentarios del narrador no sólo llaman la atención sobre la ficción relatada, también hacen evidente su desconfianza hacia las fuentes consultadas y hacia el paradigma referencial realista⁴⁶. Si bien la lista precedente no puede dar cuenta de las distintas variaciones presentes en todas las obras, sí constituye un modelo abstracto frente al cual situar las «ficciones de memoria» como un tipo de narraciones que establecen una relación particular con el pasado y con otro tipo de

⁴⁵ Entiendo la noción de «discurso» desde la perspectiva de Bajtín: «Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denomino *géneros discursivos*». El discurso literario forma parte de los llamados géneros discursivos secundarios (complejos) que asimilan y reelaboran diversos géneros discursivos primarios y se caracterizan, entre otras cosas, por perder su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, además de ser acontecimientos artísticos y no sucesos de la vida cotidiana. *Vid.* Mijail Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», p. 248-255.

⁴⁶ Begoña Pulido Herráez, *op. cit.*, p. 250-261

géneros literarios y discursivos. En la última de las reflexiones que Begoña Pulido dedica a la novela histórica contemporánea, llama la atención sobre el incremento de las narraciones en primera persona, forma narrativa que no aparece en ninguno de los relatos que constituyen su corpus; también afirma la necesidad de profundizar en el estudio de las poéticas de «este otro sector de obras que parecen sostener que el origen del conocimiento histórico está en el recuerdo, en la memoria»⁴⁷, quizá la línea de investigación planteada por la autora permita perfilar no sólo semejanzas entre las distintas maneras de lidiar con el pasado, sino también diferencias fundamentales que apunten hacia un género distinto.

Como ha podido observarse, numerosos estudios documentan las diferencias entre la novela histórica contemporánea y la novela histórica tradicional, pero pocos de ellos reparan en la estrecha relación que existe entre esta aparentemente nueva forma de contar la Historia y los relatos cuyas poéticas se construyen en torno a la memoria. El deslinde de las nociones de memoria e Historia y la breve revisión del desarrollo de la ficción histórica en sus distintas etapas, marcan el punto de inicio para perfilar el papel del recuerdo y el olvido en la constitución de ciertos relatos que han sido caracterizados como ficciones de memoria. En uno de sus artículos dedicados a teorizar estas narraciones, Birgit Neumann⁴⁸ esboza las líneas generales de un enfoque que parte de los llamados *Cultural Memory Studies* para dar cuenta de los relatos que tratan la representación literaria de los procesos de memoria. Siguiendo a la autora, la memoria y el acto de recordar han sido un tema importante en literatura puesto que en numerosas obras se evidencia la preocupación por la presencia del pasado en el presente, las relaciones entre ambos tiempos y las múltiples

⁴⁷ *Ídem*, p. 264

⁴⁸ *Vid.* Birgit Neumann, «The Literary Representation of Memory», p. 333-343

maneras en que la memoria actúa en la formación de la identidad⁴⁹. En las ficciones de memoria es posible aludir a dos tipos generales de ficción: el primero de ellos designa las historias individuales o colectivas que se cuentan sobre el pasado para responder la pregunta ¿quién soy?, en este caso Neumann las denomina ficciones en la medida en que están relacionadas con la imaginación para reconstruir un pasado que responda a necesidades presentes; el segundo alude a las narraciones literarias o no referenciales, las cuales se asumen dentro de una tradición literaria como obras artísticas antes que como otro tipo de discurso⁵⁰. La distinción operada por la autora se debe a que *fiction* se refiere a cualquier construcción en y por el lenguaje, mientras que en la tradición grecolatina las distintas reelaboraciones de «ficción» coinciden en vincularla al quehacer literario, al mundo del «como si» aristotélico⁵¹.

En las ficciones de memoria literarias, a las cuales me abocaré en lo sucesivo, el proceso de recuerdo es evocado a partir de una «mimesis de memoria» en la cual ciertas formas narrativas (analepsis, narración homodiegética, entre otras) representan el trabajo de la memoria. Al hablar de una mimesis no significa una imitación de recuerdos ya existentes, sino de la producción en el acto discursivo del pasado que se pretende relatar. La representación literaria de la memoria está prefigurada por la manera de recordar de los grupos vivos, los llamados marcos de memoria descritos por Halbwachs, pero al interior de la obra se crean nuevos modelos en relación con los ya dados. Las distintas «fases» de la mimesis de memoria están estrechamente relacionadas a la triple mimesis de Ricoeur, en la cual, de manera sumamente general, se pasa de un tiempo prefigurado a uno configurado a

⁴⁹ Debido a la bastedad de una noción como «identidad», cabe aclarar que en el tercer capítulo de esta tesis la abordaré desde la perspectiva de Paul Ricoeur, es decir, desde la «identidad narrativa».

⁵⁰ *Ídem*, p. 334

⁵¹ *Vid.* Françoise Perus, *op. cit.*, p. 32-40

través de la trama que finalmente es refigurado en la lectura⁵²; la refiguración de la mimesis de memoria puede modificar la forma en que los lectores entienden el pasado y, por lo tanto, transformar los marcos de memoria dentro de los que surge.

De acuerdo con Birgit Neumann, las ficciones de memoria son contadas por un narrador que mira su pasado tratando de darle un significado desde un punto de vista presente; de esta manera, el recurso narrativo más usual en la representación literaria de la memoria es la retrospectión o analepsis, la cual permite relatar en el presente de la narración sucesos que ocurrieron con anterioridad. Relacionado con esto, en las ficciones de memoria se da la copresencia de distintas temporalidades en las que el pasado y el presente se mezclan en múltiples y complejas maneras. La serie de analepsis que conforman el relato pueden estar organizadas cronológicamente en un intento por rellenar el lapso que existe entre el evento pasado, tomado como el punto de partida del proceso de memoria, y el momento presente en el que se empieza a recordar. Sin embargo, en algunas ficciones de memoria contemporáneas las analepsis no se presentan de forma cronológica en un intento por representar la experiencia subjetiva del tiempo⁵³.

La dificultad para apropiarse del pasado usualmente se evidencia a través de lo que Booth llamó «narrador no fidedigno», las incongruencias, ambigüedades y contradicciones de los eventos contados se deben a las propias limitaciones del narrador y muestran que en la ficciones de memoria aparecen los procesos de selección, apropiación y falsificación de recuerdos con la intención de formar un pasado útil para el momento actual. La trama de estos relatos tiende a presentar distintas versiones sobre un mismo hecho, con lo cual se constituyen distintos mundos posibles. Otro de los recursos de las ficciones de memoria es

⁵² Vid. Paul Ricoeur, «Tiempo y narración. La triple “mimesis”», p. 113-168

⁵³ Birgit Neumann, *op. cit.*, p. 336

la manera en que se describe el espacio, edificaciones o parte de ellas, como sótanos y áticos, que representan de manera visual ciertos recuerdos o la manera de acceder a ellos: usualmente, un espacio ordenado indica una fácil aprehensión del pasado, mientras que un espacio desordenado sugiere que aprehender el pasado es difícil o incluso imposible.

La estructura temporal del relato a base de analepsis, la conflictiva situación narrativa y la relación entre la memoria y el espacio son tan sólo algunas de las formas literarias que permiten aproximarse a las ficciones de memoria. El gran problema de estos relatos es la estrecha relación que guardan con la ficción histórica contemporánea y también con otro tipo de narraciones como autobiografías, pseudoautobiografías y testimonios. La poética de las autobiografías y pseudoautobiografías generalmente está organizada para mostrar el desarrollo de una vida de manera lineal, aunque ello no excluye ciertas dudas en cuanto a la veracidad de lo contado. El testimonio, por su parte, se asume como el relato de un testigo y frecuentemente implica la denuncia de alguna injusticia; el valor del testimonio radica en que quien cuenta demuestra su presencia en el suceso que narra y debe ser confiable para que exista credibilidad sobre su historia, de no existir esta confianza es posible recurrir a otro testimonio⁵⁴; además, el testimonio implica la transcripción de las declaraciones del informante a partir de ciertas libertades compositivas⁵⁵. Sin duda, deslindar las ficciones de memoria literarias de las narraciones mencionadas es un trabajo que excede los alcances de esta tesis, pues para lograr una caracterización de las semejanzas y diferencias entre las distintas maneras de narrar el recuerdo sería necesario perfilar un breve estudio genérico que tuviera en cuenta, cuando menos, las seis perspectivas señaladas por Claudio Guillén para problematizar las

⁵⁴ Jorge Mendoza García, «Las formas del recuerdo. La memoria narrativa», p. 7

⁵⁵ Martin Lienhard, *La voz y su huella*, p. 300

complejas interacciones de narraciones que parten de un mismo origen en torno a la memoria, pero que recurren a distintos elementos en su intención por comunicar el pasado. A pesar de esta limitación, no puede soslayarse que las ficciones de memoria literarias deben concebirse como obras artísticas cuya estructuración no depende de la referencialidad de los recuerdos narrados ni tampoco de su veracidad; por otra parte, quizás el testimonio y la autobiografía pertenezcan a la ficción de memoria no literaria, lo cual constituye una diferencia esencial entre ambos grupos, vinculados en su origen pero no en su estructuración discursiva.

Con base en la revisión de las nociones de memoria e Historia y tomando como punto de partida las características generales de las ficciones históricas contemporáneas y de las ficciones de memoria, puedo abordar el aspecto final del presente capítulo: problematizar la inscripción de la novela *Estrella distante* dentro del género novela histórica. En los capítulos posteriores ahondaré en su relación con la narración del recuerdo a partir del empleo de fotografías y la constitución de una inestable identidad narrativa.

Publicada en 1996, *Estrella distante* de Roberto Bolaño es la reelaboración de la «ficha biográfica» final de *La literatura nazi en América*, una suerte de diccionario de autores latinoamericanos constituido por 30 entradas en las cuales se esboza una biografía sucinta y se mencionan las obras más importantes de escritores caracterizados como nazis debido a sus posturas éticas y políticas. En un artículo en el que apunta las características de la por él nombrada «ficción reflexiva» y sus lazos con la novela histórica, José de Piérola⁵⁶ hace hincapié en que tanto la novela de Bolaño como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, reconstruyen la Historia de un periodo de sus respectivos países. Con base en

⁵⁶ José de Piérola, «El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», p. 241-258

la lectura de Lukács, referentes a la novela histórica clásica, Hutcheon y Eco, Piérola extrapola una serie de caracterizaciones surgidas en una época y contexto de la ficción histórica hacia la narrativa latinoamericana y española posterior a las dictaduras. En un intento por deslindarse de las problemáticas del posmodernismo, esboza el término «ficciones reflexivas» para agrupar a todas aquellas narraciones que propongan, por un lado, una reflexión estética en cuanto a las convenciones narrativas y, por el otro, las obras que cuestionan lo que se da por sentado en busca de una reflexión ética. En el ámbito de lo ético-estético ubica su forma de aproximarse a los relatos y pone como ejemplos paradigmáticos del cuestionamiento ético a la «novela histórica» (sic) del Quijote y del estético, a *Tristram Shandy*, aunque sin profundizar en las razones por las que ambas obras participan en su propuesta de organización.

En lo que respecta a *Estrella distante*, Piérola comienza agrupando a los personajes de acuerdo a su filiación más fuerte: Carlos Wieder-Alberto Ruiz-Tagle es quien privilegia «su visión estética por sobre su compromiso ético»⁵⁷, mientras que Juan Stein prefiere el compromiso ético y político por encima de su labor creativa; el resto de los personajes se mueven dentro de estos extremos y es la puesta en evidencia del campo ético-estético lo que posibilita la reconstrucción de la Historia. Las preguntas que no obtienen respuesta son qué se entiende por Historia y de qué manera puede realizarse su reconstrucción. Al tratar sobre los recursos en la construcción del relato, el crítico señala el uso de conjeturas, el apelar a la memoria individual, la interpretación de los hechos y la necesidad de recurrir al archivo como los elementos fundamentales en la reelaboración de la Historia⁵⁸. Es evidente que desde su perspectiva no existe una diferencia entre Historia y memoria en la medida en

⁵⁷ *Ídem*, p. 247

⁵⁸ *Ídem*, p. 249

que la segunda ocupa el lugar de la primera al considerarla como la única forma de acceso al pasado. Al enfatizar que los hechos no se establecen como pruebas de verdad sino como objetos de interpretación, se pierde de vista que esta certeza forma parte tanto del discurso literario como de las distintas formas de historiografía surgidas a lo largo del siglo XX, la supuesta novedad de la duda se desvanece al relacionarla con el quehacer de la Historia.

Quizá la necesidad del archivo y el empleo de conjeturas mencionados por Piérola sean los elementos que permiten reforzar mi propuesta de lectura de esta novela para llevarla al terreno de las ficciones de memoria. Aunada a la estructura analéptica de la obra, la constante referencia a que lo narrado se basa en conjeturas señala no la imposibilidad de conocer el pasado, sino una ausencia de seguridad que relativiza todo conocimiento de lo ya sucedido en la medida en que la mayoría de las huellas existentes se encuentran en la memoria, sólo algunas pocas constituyen vestigios materiales caracterizados por su conformación anárquica, más obra del azar que de un método de búsqueda. En cuanto al archivo, el crítico señala que no es nada nuevo que la novela histórica recurra a él e incluso haga mención explícita de su uso; el asunto de fondo es que el archivo de *Estrella distante* no precede a la investigación, se conforma deliberadamente por Bibiano O’Ryan, aunque no sea él quien busque dotarlo de sentido. En el capítulo siguiente de la tesis abordaré con mayor profundidad el problema de la constitución y uso del archivo, principalmente las fotografías que lo conforman y las que sólo se intuyen; por ahora basta decir que su relevancia depende de los vestigios materiales que lo integran, de la memoria que los recuerda y del interés presente que intenta ordenarlos para comprender lo que en el pasado ni siquiera fue intuido; asimismo, el archivo representado en la ficción no puede equipararse al «archivo real» que literatos e historiadores consultan en su investigación.

En la conclusión de su artículo, José de Piérola suscribe la tesis general de que la novela histórica contemporánea desarrolla una visión alternativa del pasado al mismo tiempo que evidencia que la Historia oficial es obra de una construcción y de sucesivas reconstrucciones⁵⁹, con lo cual no se despeja ninguna de las posibles reticencias a considerar *Estrella distante* dentro de este grupo, en gran medida debido a la escasa relevancia concedida por el mismo crítico a la poética de estas narraciones y a la excesiva superficialidad con la que se refiere a la Historia, la memoria y la reflexión suscitada por las novelas de Bolaño y Cercas.

En contraste con el artículo de Piérola, el escrito de María Luisa Fischer «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño» tiene como propósito indagar la relación entre literatura y memoria para responder a las preguntas de «cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los reelabora desde la literatura»⁶⁰. Aunque no es explícito en el desarrollo de su exposición, Fischer no se refiere a la Historia como disciplina de estudio, sino a las historias potenciales que pueden contarse en cualquier momento; historias individuales que no están orientadas a rectificar lo que cierto discurso historiográfico ha dicho, sino guiadas por la posibilidad de que a través «de reconstruir en la palabra una memoria de los hechos, sea posible *descubrir o inventar* aquella comunidad que se ha desbandado después del desastre»⁶¹. Los sucesos referidos evidencian las limitaciones de la memoria para lidiar con un pasado múltiple, diverso y escurridizo que no puede fijarse a través de la verbalización o la escritura; descubrir o inventar una comunidad

⁵⁹ *Ídem*, p. 256

⁶⁰ María Luisa Fischer, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», p. 147

⁶¹ *Ídem*, p. 148. Las cursivas son mías.

de origen es buscar un punto de partida que dé las orientaciones básicas de una vida que pareciera cobrar sentido hasta que es narrada.

Pese a su estimulante inicio y a las preguntas planteadas como guía de desarrollo, la crítica de Fischer no aborda de forma directa el problema de memoria y literatura, sino que se detiene en las diversas reconstrucciones biográficas presentes en la novela, en la construcción y posible interpretación de las tres «historias de vida» más sobresalientes y en la frustración final al constatar que el personaje Wieder-Ruiz-Tagle no ha podido ser descifrado y permanece en ausencia. Lo que resulta sumamente interesante de su artículo, es el señalar ciertos aspectos, como los ya mencionados, que en otros estudios pasan desapercibidos; al recalcar el papel de la memoria y su no contraposición con la Historia, la autora evidencia las distintas formas de interpretar el pasado, cada una de ellas válida de acuerdo a su origen y fines. Asimismo, al proponer una lectura que no dependa únicamente del contexto, de la veracidad con que Bolaño ha reelaborado los hechos del pasado, se hace hincapié en que lo que se está leyendo no es un texto histórico, ni una autobiografía y mucho menos un testimonio, es una novela, una forma literaria con una estructura particular en diálogo constante con otros discurso, pero no subordinada a ellos. Como conclusión a su artículo, Fischer subraya que la escritura de esta historia indudablemente parte desde un enfoque particular, quizá restringido, pero netamente literario.⁶²

Los trabajos de Piérola y Fischer, cada uno por su parte, se enfocan en la forma en que los sucesos ocurridos en el pasado son relatados desde un presente; la reconstrucción narrativa del pasado no se hace desde la perspectiva del historiador, sino desde la del testigo, pero lejos de proporcionar un testimonio de lo ocurrido, se crea una narración literaria anclada en la representación del funcionamiento de la memoria a través de los

⁶² *Ídem*, p. 161

vaivenes del recuerdo y de la dificultad de aprehender un pasado del cual ya no es posible hablar en la medida en que todos los que lo conocieron han muerto o desaparecido. Al proponer que *Estrella distante* es una ficción de memoria tomo en cuenta sus diferencias con la novela histórica contemporánea, la estrecha relación que guarda con la caracterización proporcionada por Neumann y la propia poética de la obra.

CAPÍTULO 2

Fotografías: espejos dotados de memoria

La humanidad también ha inventado en su extravío crepuscular, es decir, en el siglo XIX, el símbolo del recuerdo; ha inventado lo que hubiera parecido imposible; ha inventado un espejo dotado de memoria. Ha inventado la fotografía.

Autor desconocido, citado por Walter Benjamin

En las incomparables páginas de «Las intermitencias del corazón», incluidas en el capítulo inicial de la segunda parte de *Sodoma y Gomorra*, Marcel experimenta en solitario su segunda visita a Balbec, la pequeña villa a orillas del mar que recorriera por vez primera al lado de su abuela. Aunque el reconocimiento de su muerte permanece acechando sin manifestarse como una fuerza devastadora, Marcel empieza a sentir los indicios de la ausencia de madame Amédée en los salones del Gran Hotel, en los paseos por los alrededores de la villa, en los manzanos en flor que ella no alcanzó a mirar. El recuerdo, largo tiempo silenciado, cobra de pronto las dimensiones brutales que permiten *recobrar* las vivencias pasadas sólo significadas a través de la memoria. Inclinado para descalzarse, Marcel toca un botón de su zapato y un impulso desconocido cubre sus ojos de lágrimas y su pecho de sollozos; la agitación del viaje convoca el auxilio de la abuela del mismo modo que un año antes: «Acababa de ver, en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela [...] mi verdadera abuela, cuya realidad viva encontraba ahora por primera vez desde los Champs-Élysées, donde sufrió el

ataque»⁶³. Ataque que para Marcel y el médico que la atendió significó más una molestia que un motivo de preocupación; sólo después de doce meses, inundado por la atmósfera de Balbec, cobra conciencia de la verdadera dimensión de la muerte de su abuela.

De entre las múltiples líneas de fuga presentes en el capítulo, muchas de ellas destinadas a ponderar el peso de la ausencia de la abuela, es posible seguir los avatares de un objeto que constata con más vehemencia que cualquier otro su desaparición: la fotografía que Saint-Loup hizo a madame Amédée a petición suya, con la consigna de que su nieto no se enterara. La abuela pidió el retrato al joven marqués después de confesarle a Françoise, su antigua sirvienta, «Si me pasara algo, habría que tener un retrato mío. Nunca me hice ninguno»⁶⁴. La petición, en sí misma trivial, adquiere su verdadero sentido con la muerte: a través de su presencia vicaria, la fotografía constituye el único vestigio visible y palpable de la abuela; al no ser un objeto asociado, como sus libros de madame de Sévigné, sino uno que la representa, el retrato contiene tanto la afirmación de su vida, como lo contundente de su muerte. A decir de Susan Sontag, la relación entre la fotografía y la realidad no es sólo la de ofrecer una interpretación, como en el caso general de la pintura, sino la de «un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria»⁶⁵. Con la imagen en sus manos, Marcel recuerda la sesión fotográfica en la que se obstinó por mostrar su desprecio frente a lo que supuso una pueril coquetería de su abuela: «con su sombrero de grandes alas, en una favorecedora media luz, no supe contener unas palabras impacientes y molestas que —lo noté en una contracción de su cara— la hirieron»⁶⁶. Tiempo después, Françoise le revela que el sombrero y la media luz estaban

⁶³ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Sodoma y Gomorra*, p. 195

⁶⁴ *Ídem*, p. 218

⁶⁵ Susan Sontag, «El mundo de la imagen», p. 150

⁶⁶ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 198

pensados para mitigar los estragos que la enfermedad había hecho en su rostro; si bien los cuidados y la «ambientación» realizados por madame Amédée podían ocultar sus dolencias a los ojos de su nieto, esos mismos esmeros eran leídos como una afrenta por su hija. En torno al rostro arreglado y en pose, persiste un aire sombrío y trágico que Marcel es incapaz de ver, pero que es lo único que su madre mira cuando ve el retrato: «aquella fotografía en la que veía, más que una fotografía de su madre, la de su enfermedad, la de una ofensa que esta enfermedad hacía al rostro brutalmente ultrajado de la abuela»⁶⁷.

Las reflexiones desarrolladas en torno a la fotografía y sus vínculos con el recuerdo en *Sodoma y Gomorra* no se extienden más allá de este capítulo; indudablemente, la fotografía de madame Amédée, que su nieto lleva consigo en el viaje a Balbec, no contiene todos los elementos para dar paso al fluir del pasado; por otro lado, el contacto con el botón del calzado es en sí mismo superior en lo que respecta a recobrar lo ya acontecido. Pareciera ser que los «restos de memoria» contenidos en la imagen, cuya aprehensión e interpretación depende de quien los mire, deben ubicarse dentro de un contexto de experiencia más amplio que el de la *memoria voluntaria*. En contraste con lo anterior, al tocar su bota Marcel no espera que la «presencia-ausencia» de su abuela surja de pronto, pero la situación casi idéntica a la del primer viaje (la fatiga, la soledad, el olor del Gran Hotel, etcétera) proporciona los elementos necesarios para que la *memoria involuntaria* traiga del pasado su caudal de impresiones. La evocación de recuerdos que suscita la fotografía es parcial en la medida que sólo implica sensaciones visuales, omitiendo la textura, el olor y la esencia de las cosas, de aquí que Sontag pueda afirmar que las fotografías no son «tanto un instrumento de la memoria como su invención o su

⁶⁷ *Idem*, p. 222

reemplazo»⁶⁸, sin duda es una aseveración que merece matizarse, pero no deja de ser interesante la relación que se afirma entre el pasado, la memoria y las fotografías.

A pesar de que para Proust las fotografías no son capaces de despertar la verdadera memoria, el vínculo entre éstas y el recuerdo pareciera ser indudable. En la parte final de su libro dedicado a la fotografía, Susan Sontag recoge una serie de citas provenientes de diversos autores, evidentemente la colección presentada no es sólo un homenaje a la hebra por Walter Benjamin en sus acercamientos al tema, sino que además funge como una suerte de actualización en la cual el mismo Benjamin aparece como autoridad citada. El juego de las citas, practicado vorazmente por el filósofo alemán y teorizado con cierto desencanto por la autora norteamericana, constituye un muestrario finito de una (pre)ocupación infinita: la fotografía es sólo una de las innumerables piezas que conforman el rompecabezas *benjaminiano*. De las citas recogidas por Sontag me gustaría detenerme en una, cuya extensión desmedida obstaculiza su *reproducción*, pero no su comentario. El fragmento referido⁶⁹ proviene de una novela de Agatha Christie en la que el infalible Hércules Poirot le pregunta a un interlocutor sin nombre la razón por la cual la gente guarda fotografías. Frente al titubeo de su escucha, incapaz de seguir los razonamientos del detective, Poirot esgrime tres razones generales para explicar el acopio de imágenes: la primera de ellas es el *recuerdo* de la propia juventud y belleza, de esta manera las fotografías atestiguan que la devastación corporal es obra del tiempo; la segunda razón es el *sentimentalismo*, lo cual conduce a preservar retratos de los otros, de los hijos ya adultos, de los padres muertos; finalmente, la tercera categoría está vinculada al *odio*, a través de las

⁶⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 160

⁶⁹ *Vid.* Susan Sontag, «Breve antología de citas (homenaje a W. B.)», p. 190-191

fotografías se tiene presente la imagen de quien nos ha injuriado, de forma tal que el archivar estas imágenes está motivado por el deseo de venganza.

Recuerdo, sentimentalismo y odio, categorías demasiado generales y arbitrarias, vinculadas al pasado a través de los distintos usos que puede dársele al relacionarlo con ciertas imágenes. A pesar de lo objetable de las clasificación esbozada por Poirrot, que habré de retomar más adelante, es indispensable subrayar la forma en que las fotografías cobran un significado además de por la imagen que muestran, por las variables interpretativas y de uso que adquieren en un presente: al igual que la memoria, el valor de las fotografías depende tanto del «recuerdo contenido» como de su empleo. En su al parecer indudable constatación de lo ya sucedido, la fotografía pareciera ser, desde sus lejanos inicios en el siglo XIX, el medio y objeto ideal para contener el inexorable avance del tiempo, y no sólo eso, la multiplicación de las fotografías hace posible, dentro de ciertos límites, «superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo»⁷⁰. Si en sus orígenes los debates en torno al valor artístico de la fotografía la condenaron a ser una técnica mimética nada creativa, nunca se puso en duda que lo fotografiado correspondiera a un fragmento preexistente de la realidad. Así como madame Amédée busca trascenderse a sí misma mediante la imagen hecha por Saint-Loup, la devoción por los retratos antiguos pareciera constatar que esa trascendencia es posible en la medida que permite la «presentización» no de las personas o acontecimientos en sí, sino de su capa más superficial capturada por una cámara. La paradoja insuperable radica en la extraña convivencia del «valor de culto» y el «valor de exhibición» suscitada en la recepción de las imágenes de los antepasados; el valor de culto es explicado por Benjamin como el que reside en la dependencia de los objetos artísticos de los rituales en los que surgen, este tipo de objetos debía estar presente en las

⁷⁰ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», p. 42

ceremonias o lugares sagrados, pero no necesariamente tenían que ser visibles debido a que su importancia radicaba en su servicio al culto y no en su singularidad; paulatinamente, los objetos artísticos han ido separándose de los rituales y con ello ha aumentado su posibilidad de ser visibles, potenciando su valor de exhibición. Los distintos métodos de reproducción técnica facilitan la independencia de los objetos con respecto a lo sagrado y los dotan de una mayor movilidad; las fotografías se inscriben dentro de los artefactos cuya exhibición pareciera ser una disposición natural, pero en los retratos más íntimos y personales «el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto a los seres queridos, lejanos o desaparecidos»⁷¹. En algunas ocasiones, basta con que una fotografía muestre en sí misma los estragos del tiempo para despertar en el observador una cierta admiración más cercana a la devoción que a la apreciación artística.

Al iniciar el segundo capítulo de este trabajo con la mención de una fotografía proustiana, no sólo busqué dar cuenta de la ya larga relación entre este tipo de imágenes y la literatura, que incluso podría extenderse hasta Balzac, sino también del vínculo casi indudable entre la imagen fotográfica, el pasado y la memoria. Si bien Benjamin, Sontag y Barthes reflexionan en torno a las imágenes presentes en el «mundo real», sus trabajos resultan fundamentales para adentrarse en un tipo de representación distinto al producido por la cámara; los tres pensadores abundan en el papel de la fotografía tanto en la vida como en el arte, ámbito este último en el que es imposible sustraerse a los conflictos entre pintura y fotografía y lo que significó la invención de ésta última con respecto a la primera; sin embargo, no conceden, cuando menos en los materiales consultados, ninguna reflexión a la forma en que se «construye» la imagen fotográfica en el texto literario, a esta puesta en equivalencia entre un objeto (real o inexistente) y su descripción verbal. Para adentrarse en

⁷¹ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 106

el papel que juegan las fotografías en *Estrella distante* no es suficiente «aprehenderlas» en su posible referencialidad o explicarlas a través de lo dicho de las fotografías en general; al formar parte de una obra literaria, de un texto concebido como artístico, es imposible dejar de lado su configuración verbal, su puesta en escena mediante la *écfrasis*, un «modo de descripción-narración» sumamente interesante y complejo.

Es necesario destacar que en la *écfrasis*, entendida de manera general como «la representación verbal de un objeto plástico»⁷², no hay una distinción entre la descripción de una imagen pictórica y una fotográfica, debido en gran medida a que en la teoría se han desarrollado con mayor amplitud las relaciones literatura-pintura y literatura-escultura, haciendo extensivos sus postulados a la fotografía que «aparece» en una obra literaria. En la teoría *ecfrástica* la descripción de un objeto no es en sí misma una copia del objeto, sino su representación empleando materiales distintos, verbales en su totalidad. «El lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad e iconicidad. [...] el lenguaje no es un sistema de representación, sino de mediación en el proceso de la representación»⁷³. En el mecanismo en el que se ve inserto, el lenguaje se dirige a sí mismo, a quien lo produce y a quien lo recibe, en una triple interrelación que no puede eliminarse. Ahora bien, la representación en general, y la *ecfrástica* en particular, tiene dos dimensiones, la primera de ellas es *transitiva* en la medida que hace que la representación represente algo; la segunda es *reflexiva*, pues la representación se presenta como que representa algo⁷⁴: en la transitividad, la *écfrasis* busca la *transparencia* al remitir o referir hacia una realidad material (preexistente o inexistente); en la reflexividad opera una *opacidad* que no excluye la *transparencia*, el lenguaje llama la atención sobre sí mismo y

⁷² Luz Aurora Pimentel, «Écfrasis y lecturas iconotextuales», p. 205

⁷³ Luz Aurora Pimentel, «Écfrasis: la representación verbal de un objeto», p. 111

⁷⁴ Vid. Roger Chartier, «Al borde del acantilado», p. 95-96

sobre lo que construye, hay una doble visibilidad en la cual las palabras se muestran al desvelar lo representado.

La realidad material o referente de la écfrasis guarda una relación particular con su descripción, pues al ser el punto de partida de la misma, también está filtrada por los elementos que la descripción retoma y hace visibles. Es frecuente que al contrastar la écfrasis con su referente sólo se vean los detalles descritos y se dejen de lado aquellos no retomados por la escritura. «De tal modo que en toda representación hay siempre un juego de alteridad entre el texto y su “otro”, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él, al que sin embargo se refiere constantemente; una alteridad sobre la que funda su identidad»⁷⁵. Este juego entre la representación verbal y la representación visual da lugar a una forma particular de intertextualidad (presencia de un texto en otro)⁷⁶ denominada intermedialidad, en la cual se interrelacionan cuando menos dos medios de significación y de representación⁷⁷.

Otro de los aspectos de la écfrasis es que puede remitir tanto a objetos plásticos existentes como a ficticios. De esta manera es posible esbozar una clasificación de los distintos tipos de écfrasis: el primero de ellos es la *écfrasis referencial*, en la cual el objeto plástico tiene una existencia independiente a su puesta en escena verbal; el segundo es la *écfrasis nocional*, en la que el objeto representado no existe más allá del lenguaje; finalmente, en la *écfrasis referencial genérica* se remite a un objeto plástico inexistente,

⁷⁵ Luz Aurora Pimentel, «Écfrasis: la representación verbal de un objeto», p. 113

⁷⁶ Para Genette existen varios tipos de relaciones textuales, las cuales implican la puesta en relación de un texto, de manera evidente o secreta, con otros textos. La transtextualidad es la designación genérica que comprende, entre otras, la intertextualidad y la architextualidad; en la primera existe la copresencia entre dos o más textos, de forma tal que un texto representa de forma evidente a otro (citas, plagio, alusión); en la segunda existe una relación de filiación genérica, un texto recoge una serie de características usuales que pueden pertenecer a un género literario o a un tipo de discurso. *Vid.* Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, «Intertextualidad», p. 217-219

⁷⁷ *Vid.* Luz Aurora Pimentel, «Écfrasis y lecturas iconotextuales», p. 206

pero en el que se depositan las cualidades o estilo propios de un artista, es decir, la descripción efrástica recrea una obra ficticia acorde a las obras reales elaboradas por un creador⁷⁸. Este último tipo de éfrasis es el que resultará más provechoso para comprender la construcción descriptiva de las fotografías representadas en *Estrella distante*, las cuales no remiten a un objeto concreto, sino que apelan a una serie de características o rasgos comunes de ciertos «géneros fotográficos».

Al igual que la teoría de los géneros literarios cuenta con distintas perspectivas en torno a una misma problemática, la de los géneros fotográficos es aún más incierta debido a que el único punto en común de los diversos acercamientos es el de la representación de ciertos temas, aunque no existe un criterio estable de qué se entiende como tema⁷⁹. El principal uso de la división genérica es la clasificación de las imágenes fotográficas, ya sea en archivos fotográficos, como en los concursos convocados por diversas instituciones, principalmente revistas especializadas. De esta forma, género y tema se emplean prácticamente como sinónimos y su acepción está centrada en mayor medida en la naturaleza de lo representado que en la representación misma; puede decirse que los géneros fotográficos se dividen en relación al objeto captado por la cámara, de tal manera que es factible hablar del género retrato, el género deportes, el género animales, el género paisaje, etcétera. Sin embargo, la teoría de los géneros fotográficos también toma en cuenta los elementos inherentes a la representación misma, es decir, los aspectos que no dependen de lo retratado sino del acto de fotografiar, lo cual da lugar a una subdivisión de las escenas, las primeras corresponden a las «escenas preparadas», que dependen por entero del

⁷⁸ *Ídem*, p. 207

⁷⁹ Para la breve revisión de este apartado me referiré principalmente al artículo «Los géneros fotográficos» de Joaquín Perea.

fotógrafo, y las «escenas encontradas», mucho más cercanas al fotoperiodismo y a ciertos géneros fotográficos vinculados a la vida cotidiana (fotografía de ceremonias, por ejemplo).

Además de los temas y los tipos de escena, existen ciertas características asociadas a cada género que permiten perfilarlos con mayor exactitud; dentro de dichas características destacan la presencia o no de personas, elementos compositivos tales como iluminación, encuadre y perspectiva, entre otros. Así pues, si los géneros fotográficos dependen en gran medida del objeto captado (lo representado), también lo son de los aspectos propiamente técnicos, de forma tal que puede suponerse la existencia de constantes variables inherentes a cada género, algunas de ellas sólo perceptibles para los profesionales de la fotografía, pero otras conocidas por todos o casi todos los que participan en torno a la creación de este tipo de imágenes (por ejemplo, mirar la cámara cuando se hace un retrato).

De acuerdo con lo anterior y tomando en cuenta las particularidades de la écfrasis referencial genérica, cuando se trata de la descripción de fotografías se puede remitir a la obra particular de algún fotógrafo reconocido, aunque también puede apelarse a los elementos comunes de los géneros fotográficos más frecuentes en la vida cotidiana, tales como retratos, fotografías familiares, de animales e incluso el fotoperiodismo. Evidentemente dichos elementos no son estructuras inmutables, sino constantes variables que aparecen de distintas maneras y que configuran un cierto horizonte de lo que se espera en determinadas fotografías. Como ejemplo de elementos constantes retomados por la écfrasis, en la descripción del retrato de madame Amédée no abundan los datos que permitan una reconstrucción puntual de la imagen posible representada a través de la palabra, sabemos que la abuela usa un sombrero de ala ancha y que está inmersa en una luz tenue, ambos elementos explícitamente elegidos para matizar, cuando menos en el retrato, los estragos causados por la enfermedad; se desconoce la posición de las manos, la postura

de la cabeza, incluso el encuadre elegido por Saint-Loup. A pesar de todos estos vacíos, los elementos que sí aparecen funcionan como los puntos mínimos para armar una figura acorde con las convenciones del retrato y con los requerimientos propios del relato; jamás sabremos si la amada abuela de Marcel está sentada o de pie, ni tampoco conoceremos el resto de sus vestimentas, sin embargo no dudamos en concebir su rostro fijo frente a la cámara, oculto y visible al mismo tiempo, lo suficientemente amplio como para permitir las distintas lecturas hechas por Marcel y su madre. El retrato descrito retoma los elementos que permiten vincularlo a cierto género fotográfico, pero sólo los que resultan «útiles» para el desarrollo del relato, no es casual que sólo se nombren el sombrero y la luz, ambos elegidos para (en)cubrir lo que después será evidente.

La fotografía, el «espejo dotado de memoria», *refleja* y fija un pasado que sólo es posible aprehender a través del recuerdo, el contacto con los vestigios materiales y la escritura (a decir de Proust y otros autores); sin embargo, el pasado inmerso en la fotografía no puede ser revivido, permanece rígido en su calidad de imagen inmóvil y se suma al presente sin integrarse de manera suficiente al momento actual, sino como un rastro de objetos desaparecidos o, cuando menos, transformados. En este sentido, el vínculo entre la fotografía y el pasado contiene un eslabón brutal: de acuerdo con Roland Barthes, existe una relación entre la fotografía y la muerte, la imagen fotográfica reproduce mecánicamente lo que jamás se repetirá existencialmente; de esta forma, la fotografía constata la ausencia de lo ya sido, singulariza en la atemporalidad un tiempo muerto sostenido en la materialidad de la imagen impresa⁸⁰. La presencia vicaria contenida en la imagen, más que confirmar la existencia de algo, afirma su inexistencia, parcial o total, en el presente; es parcial en el caso de que lo fotografiado, aunque distinto, persista; es total

⁸⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 72

cuando lo único que permanece es la fotografía. Las imágenes de edificios demolidos, de avenidas que no existen más, de animales que se llevaron con ellos el afecto de nuestra infancia, las fotografías de los muertos que miramos de vez en cuando, todas ellas, y muchas más, conllevan en su trato con la muerte el valor cultural del que habla Benjamin.

Memoria, fotografía y muerte aparecen unidas en un vínculo indisoluble evidenciado a profundidad en *Estrella distante*. La referencia constante a fotografías dentro de la novela permite agruparlas en dos conjuntos que lejos de oponerse se integran en un montaje especular de deformación; el primer grupo lo constituyen las que denomino «fotografías presentables», aquellas en las cuales figuran algunos de los personajes o sus antepasados, tales como el general ruso Iván Cherniakovski, los padres muertos de las hermanas Garmendia, el poeta Julio Stein en sus diversas incursiones guerrilleras, además de las distintas imágenes publicadas en periódicos. El segundo grupo o de las «fotografías desconocidas» es producto de la cámara de Wieder y en ellas aparecen otros muertos, cuerpos de mujeres mutiladas que aparentemente aún vivían al momento de ser captadas por el objetivo.

Frente a la écfrasis de los distintos tipos fotográficos mencionados, aparecen insertas en la novela tres historias de vida, tres «instantáneas verbales» que funcionan a modo de islotes narrativos integrados, pero independientes del flujo general del relato que constituye *Estrella distante*. Narraciones que aparecen como un contrapunto de historias completas, aunque conjeturales, frente a una historia sin principio ni fin, narrada desde la suposición, la invención de situaciones probables y la construcción de un archivo que se presenta como producto de un intento individual no sólo de recordar lo ocurrido, sino también de buscar una posible interpretación que jamás servirá para comprender nada. Las instantáneas verbales recogen en un par de páginas y de forma consecutiva las vidas de

Julio Stein, Diego Soto y Lorenzo, todos ellos poetas que enfrentaron la dictadura de modo distinto, aunque los tres encontraron su término en el punto final de la muerte. Si bien estas historias de vida no están constituidas por medio de la éfrasis, su desarrollo lineal, compacto y pleno de certezas, permite verlas como totalidades cerradas, casi como «imágenes fotográficas» que recogen la vida entera de un personaje⁸¹.

La relevancia de las fotografías presentables se inscribe en una doble función, por un lado enfatizan la importancia del pasado y el recuerdo dentro de la novela, y por el otro actúan como la contraposición evidente de las fotografías desconocidas: las primeras buscan preservar del olvido, mientras las segundas imponen el olvido para poder existir. Dentro de las fotografías presentables, la primera en aparecer dentro del relato es la de los padres muertos de las hermanas Garmendia; pocos días después del golpe militar, el personaje-narrador de la obra, cuyo nombre se ignora aunque algunos críticos le atribuyan el de «Bolaño», habla con las hermanas, Angélica y Verónica, ellas lo invitan a su departamento para despedirse porque al día siguiente viajarán al interior del país en un intento por escapar de la violencia, es en esta visita en la que él puede mirar la fotografía:

Sus padres, un matrimonio de pintores, *habían muerto* antes de que las gemelas cumplieran quince años, *creo* que en un accidente de tráfico. Una vez vi una foto de ellos: él era moreno y enjuto, de grandes pómulos salientes y con una expresión de tristeza y perplejidad que sólo tienen los nacidos al sur del Bío-Bío; ella era o parecía más alta que él, un poco gordita, con una sonrisa dulce y confiada.⁸²

La fotografía que conservan las Garmendia no es lo único que dejaron sus padres, también les heredaron una casa de tres pisos y la educación que las haría sobresalir de entre

⁸¹ Aunque no desarrollaré en este capítulo el análisis de las tres «historias de vida» insertas en *Estrella distante*, las menciono porque constituyen verdaderos «islotes narrativos» o «instantáneas verbales» cerradas y finitas que resumen en pocas páginas la vida entera de varios personajes; en el siguiente capítulo abordaré estas historias de vida en contraposición a la azarosa narración destinada a Ruiz-Tagle/Wieder, pues así como hay una relación entre las fotografías presentables y las desconocidas, también existe un vínculo entre la presentación narrativa de los tres poetas frente a la del «artista» del régimen.

⁸² Roberto Bolaño, *Estrella distante*, p. 28. En adelante sólo indicaré las páginas entre paréntesis al final de la cita. Las cursivas son mías.

todos los aspirantes a poetas de los círculos que frecuentaban. Sin embargo, el retrato constituye un elemento esencial para ubicar a las hermanas dentro de una continuidad temporal que inicia con los padres, continua con ellas y termina en la casa del interior: la imagen refuerza la pertenencia de las Garmendia a un pasado que las excede al ser anterior a ellas, pero también al persistir en la memoria del narrador cuando ambas hayan desaparecido. Es importante destacar que en la écfrasis de la foto en realidad no se describe el objeto, su tamaño, textura, si es en blanco y negro o a color, características básicas que permanecen ausentes; la descripción se centra en lo representado y tampoco se abunda en los datos precisos, la complexión de los padres y su expresión facial sirven para enfatizar más la connotación que la denotación: a la figura enjuta del padre corresponde un carácter triste y perplejo, a la de la madre, más corpulenta, le toca cierta jovial seguridad.

A pesar de que es claro que los padres de las hermanas han muerto hace algunos años, alrededor de cinco, no se sabe cuál fue la causa del fallecimiento; el «creo» introducido por el narrador es uno más de la larga lista de esta novela hecha a base de conjeturas y suposiciones, al destacarlo no sólo busco vincularlo al narrador no fidedigno teorizado por Booth y retomado por Neumann con respecto a las ficciones de memoria, sino también ligarlo con una presunción inmediatamente posterior que reconstruye narrativamente otras muertes, las de las propias Angélica y Verónica. Después de aquella visita, las hermanas salen de la capital y de la vida del narrador, el cual nunca las volverá a ver; sin embargo, eso no impide que cuente, con más habilidad que certeza, la forma en que las Garmendia desaparecen del mundo.

A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas. [...] Se fueron, pues, a Nacimiento, y se encerraron en la casa y un buen día, digamos dos semanas después o un mes después (aunque no creo que pasara tanto tiempo), aparece Alberto Ruiz-Tagle. (p. 29, cursivas mías.)

La serie de conjeturas se hilvanan para referir la irrupción brutal del personaje central de la novela: Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, aunque en páginas anteriores se le menciona frecuentemente y empieza a caracterizarse como el eje de toda la narración, es hasta este momento que el singular *habitué* de los talleres literarios, el misterioso joven admirado por la mujeres, muestra su doble faz al iniciar, quizá continuar, la serie de asesinatos cuyo montaje final culminará en la exhibición pública y decomiso de las fotografías desconocidas.

La segunda de las imágenes presentables ni siquiera es descrita, tiempo después del viaje de las hermanas, el narrador se reúne con su amigo Bibiano O’Ryan y la Gorda Posadas, estudiante de medicina y poeta aficionada, ella les cuenta su último encuentro con Ruiz-Tagle, la manera extraña en que sucedieron las cosas y la honda impresión que le causó visitarlo en su departamento y escuchar que las Garmendia y la Villagrán, otra poeta, estaban muertas. El comportamiento agresivo de Alberto y las confesiones increíbles infundieron en la Gorda Posadas un temor nunca antes experimentado, sólo evidente para sus dos amigos, que la encontraron «más asustada de lo que nunca había estado en su vida».

Dos días después la Gorda llamó a Bibiano y le dijo que Alberto Ruiz-Tagle era Carlos Wieder. Lo había reconocido por la foto del *Mercurio*. Cosa bastante improbable, como me hizo notar Bibiano, semanas o meses después, puesto que *la foto era borrosa y poco fiable*. [...] ella cree reconocer a Ruiz-Tagle por la *postura*. (p. 51-52, cursivas mías.)

La primera imagen asociada con Ruiz-Tagle/Wieder se convertirá en el modelo de las siguientes, todas ellas inciertas y casi siempre vistas en periódicos. Asimismo, la unificación de los nombres en un solo personaje es una más de las conjeturas que irán nutriendo la configuración descriptiva y narrativa del mismo; frente a una fotografía de pésima calidad, algo que ni siquiera es un rasgo físico se toma como punto de partida para conformar la afirmación que se irá reforzando a lo largo de la novela. En contraste con la

imagen anterior, la descripción mínima no repara en lo representado, sino en el objeto mismo: la fotografía es borrosa, poco fiable y es de suponer que en blanco y negro, puesto que aparece en un periódico de principios de los setentas. Al no detallar la imagen se escamotean los elementos necesarios que validen la identificación planteada por la Posadas, de tal manera que todo depende de su «séptimo sentido» y no de datos concretos. Esta fotografía también marca el inicio de la conformación del archivo de imágenes, cartas, publicaciones, películas y juegos de guerra empleados para, en un futuro posterior a lo narrado hasta este punto, dar con el paradero de Wieder. El responsable del archivo es Bibiano O’Ryan, transformado en un dependiente de zapatería con distintas obsesiones: «Mientras tanto no olvidaba a Carlos Wieder y juntaba todo lo que aparecía sobre él o sobre su obra con la pasión y la dedicación de un filatelista» (p. 52-53).

Las siguientes fotografías presentables están ligadas a la vida de Juan Stein, director de un taller de poesía decisivo para el narrador y sus compañeros; a pesar de aparecer inmersas en la instantánea verbal dedicada al poeta *tallerista*, de una de ellas se desprende una historia entera, aparentemente ajena al flujo de *Estrella distante*, aunque en realidad resulte «premonitoria» con respecto a una de las vidas posibles de Stein. En el tiempo de la diégesis, el narrador y sus compañeros conocen las fotografías mucho antes de que empiece el conflicto armado, pero discursivamente son mencionadas después. El narrador y Bibiano visitaron en varias ocasiones la casa de Juan y quedan sorprendidos no por la cantidad de libros, sino por la de mapas: «Tenía muchos mapas, como suelen tenerlos aquellos que desean fervientemente viajar y aún no han salido de su país» (p. 58). Colgadas en la pared, a lado de los mapas, hay dos fotografías en blanco y negro:

En una se veía a un hombre y a una mujer sentados a la puerta de su casa. El hombre se parecía a Juan Stein, el pelo rubio pajizo y los ojos azules rodeados por unas ojeras

profundas. Eran, nos dijo, su padre y su madre. La otra era un retrato —un retrato oficial— de un general del Ejército Rojo llamado Iván Cherniakovski. (p. 59)

La descripción de la fotografía de los padres de Stein es aún más breve que la de los Garmendia, incluso se omiten los detalles respectivos a la madre del poeta; sin embargo, el énfasis puesto en que la imagen es en blanco y negro no es obstáculo para describir el color del cabello y los ojos del padre, quizá intuido más a partir del contacto con el hijo que del retrato mismo. Cabe destacar las «similitudes» existentes entre las fotografías de los padres del poeta y de las hermanas, aunque en ambas aparece el padre y la madre, es notorio que la descripción se inclina por el primero, llegando incluso a obviar a la segunda; ambas proporcionan un pasado mucho más amplio que la vida misma del personaje, la diferencia radical es que los padres de las Garmendia han muerto, mientras que la madre de Stein aún vive, lejana en la distancia pero no en el tiempo, quizás a ello se deba la ausencia de detalles con respecto a su imagen.

Los vínculos con el pasado de Juan Stein no se «limitan» a sus padres, se extienden hacia un mítico familiar sólo aprehensible a través del retrato oficial que pende de la pared. La imagen del general no es descrita (sólo se dice que es en blanco y negro), sino narrada; el narrador y Bibiano cuestionan a Stein sobre la identidad del personaje retratado, éste les responde diciendo que Cherniakovski fue el mejor general de la Segunda Guerra Mundial, naturalmente talentoso, amado y respetado por sus hombres y el más joven de los generales rusos, además de ser el único de los altos mandos muerto en la primera línea de combate. Los muchachos le increpan, en broma, sobre cómo es posible que un trotskista redomado se hubiera rebajado a pedir a la embajada soviética la fotografía del general; Stein no entiende la broma y responde que fue su madre quien hizo el trámite: «Fue ella quien la pidió a la embajada, muchos años atrás, en calidad de pariente directa del héroe. Cuando él se marchó

de su casa para venir a estudiar a Concepción, la madre le dio la foto sin decirle nada más» (p. 60). Stein es sobrino directo de Cherniakovski, un increíble héroe ruso ganador de casi todas las batallas, implacable estratega capaz de concebir los planes más complejos, extraños y eficaces y, además, de realizarlos. La biografía del general es una serie de penurias superadas por la inteligencia, el valor y la disciplina; sin embargo, Cherniakovski murió a los treintaiséis años, solo y en medio de una carretera.

En la imagen de Iván Cherniakovski convergen la descripción y la narración para desplegar la fotografía, llevarla del estatismo y su vínculo con un solo momento, al dinamismo de una historia vertiginosa de batallas, condecoraciones y muertes heroicas. A diferencia de las fotografías de los padres, tanto de las Garmendia como de Stein, el retrato del general ruso no sólo está anclado en el pasado, su presencia se reactualiza al dar pie a un relato casi mítico y al concebirse como una suerte de profecía sobre el futuro del propio Juan Stein: las hazañas gloriosas del antepasado serán emuladas, en otras situaciones, por el descendiente que adquiere, en cierta medida, una ubicuidad documentada mediante fotografías reproducidas en periódicos. Tiempo después de iniciado el golpe militar, Stein desaparece misteriosamente y tanto el narrador como Bibiano dan por hecho que fue asesinado, les resulta obvio que un individuo estrechamente vinculado a la izquierda sea blanco de los golpistas. A sabiendas de que no estará ahí, ambos jóvenes deciden visitar la casa de Juan en un último intento por averiguar su paradero; el temor de que alguien vigile la casa los disuade de actuar directamente, hasta que se dan cuenta que no corren ningún peligro y deciden tocar a la puerta. A pesar de los hechos, esperan que la casa sea la misma, con los mapas y las fotografías colgando de las paredes; sin embargo, una joven ama de casa y un par de niños son los nuevos residentes, ella no sabe nada del inquilino anterior y sólo les sugiere que investiguen con la inmobiliaria. Días después de esa visita, el narrador

se marcha de Chile para siempre, sellando con su exilio la desintegración del grupo de amigos y consolidando la imposibilidad de volver atrás, al tiempo anterior a la fractura.

El resto de las fotografías presentables deja atrás la intimidad para insertarse en el espacio de lo público: todas son imágenes aparecidas en periódicos, en ellas fueron retratados personajes conocidos, pero en situaciones tan ajenas a su cotidianidad y con una calidad fotográfica tan mala que es imposible saber, con certeza, si en realidad se trata de quien se piensa o son sólo los deseos (la *postura*) del narrador y otros personajes los que validan la identificación. En el inicio de su exilio, el narrador recibe una breve carta de su amigo Bibiano, acompañada por un recorte de un diario de Santiago: «El recorte hacía alusión a varios “terroristas chilenos” que habían entrado a Nicaragua por Costa Rica con las tropas del Frente Sandinista. Uno de ellos era Juan Stein» (p. 66). La noticia remitida por O’Ryan es la primera que aparece sobre uno de los posibles destinos de Stein, quien se transforma en una suerte de héroe latinoamericano presente en casi todas las luchas libradas en favor de la libertad y la democracia, aunque más adelante se verá que si bien no hay dudas sobre el pasado heroico de Cherniakovski, la vida del *tallerista* se pierde en los vaivenes del deseo y la incertidumbre.

Las imágenes que conforman el grupo de las fotografías presentables comparten un conjunto de características que permiten su asociación y contraposición frente a las otras imágenes de *Estrella distante*. A pesar de estar descritas de manera breve, todos y cada uno de los elementos mencionados están orientados a cumplir una función dentro del relato; si se privilegia, en mayor medida, la imagen contenida por sobre su materialidad (el soporte de papel) se debe a que en la narración es más importante lo representado que el objeto de la representación, aunque cabe aclarar que también puede suceder lo contrario, en el caso de la imagen de Wieder reproducida en un periódico, la descripción no se centra en la

figura del militar y lo que lo rodea, sino en la mala calidad del papel y otros elementos materiales, lo cual imposibilita cualquier identificación que no dé lugar a dudas. Quizá convenga apuntar desde este momento que la imagen de Wieder se encuentra a caballo entre las fotografías presentables y las desconocidas, pues si bien se inscribe dentro del espacio público al ser vista en un medio masivo, su propia configuración efrástica la hace opaca a la visión, está y no expuesta a los ojos de los otros personajes, y también de los lectores.

En contraste con la imagen de Wieder, las fotografías de los padres de las hermanas Garmendia, de los de Stein y la de Cherniakovski se ofrecen a la vista, son visibles y públicas sin perder sus rasgos de intimidad familiar, el valor cultural las coloca, de cierta manera, en el lugar central de la casa en la que se encuentran. Estas fotografías no sólo constatan un suceso (como las que aparecen en los periódicos), sino que tienden a sacralizarlo al obviar a través de su presencia vicaria la irremediable desaparición de lo representado. Al igual que la imagen de madame Amédée, estos retratos constituyen los vestigios de los familiares ausentes en la muerte o la lejanía y dotan de un pasado a sus descendientes, los cuales, hay que destacarlo, sólo aparecerán en una fotografía cuando se encuentren fuera del relato: Verónica y Angélica serán «materia fotográfica» de las imágenes que *documentan* su tortura y deceso; la desaparición de Juan Stein estará signada en un itinerario libertador de retratos, notas periodísticas y cartas. Las fotografías presentables de *Estrella distante* suscriben los vínculos entre fotografía, pasado, memoria y, también, muerte; asimismo, pueden colocarse dentro de la categoría *sentimentalismo* esbozada en la disertación de Poirot, lo que llama la atención es que no existe ninguna imagen descrita que quepa dentro de la de *recuerdo*, pareciera que lo que busca preservarse no es al individuo en solitario, sino al individuo en contacto e interacción con los demás.

Frente a las fotografías presentables aparecen las fotografías desconocidas, a las cuales se les dedica casi la totalidad del sexto capítulo de la novela, que puede dividirse en dos partes: la primera de ellas está centrada en la exhibición aérea realizada por Wieder; la segunda trata por entero la narración de la manera en que las fotografías fueron montadas y las *consecuencias* de su exposición. La distinción de ambas partes no sólo depende de lo relatado, sino también de la situación narrativa de cada una de ellas: en la primera el narrador se vale de diversas fuentes y de su propia experiencia para contar un suceso conocido por muchos de los personajes de la diégesis, de forma tal que su narración pareciera no dar lugar a dudas. Por el contrario, en la segunda parte el narrador recurre al libro *Con la soga al cuello* de Julio César Muñoz Cano, teniente y asistente a la exposición, publicado años después del momento narrado, pero antes del de la narración; a pesar de la supuesta fuente, resulta evidente que el relato está hecho de conjeturas y suposiciones, todas ellas orientadas a narrar un momento secreto, que incluso se intentó borrar de la Historia y la memoria.

Después de cosechar algunos triunfos en la escritura de poemas en el aire, Carlos Wieder empieza a gozar del cobijo del régimen que lo promueve como su artista predilecto, por esta razón se le pide una nueva exhibición aérea, a la cual asistirán los militares de mayor rango y otras personalidades. Sin embargo, el día previsto para que Wieder escribiera sus poemas, el cielo está cubierto de nubes y las condiciones climáticas no son favorables para este tipo de espectáculo, en una de las acrobacias «el avión tomó altura y desapareció en la barriga de una inmensa nube gris que se desplazaba lentamente sobre la ciudad como si guiara a las nubes negras de la tormenta» (p. 88), en esta descripción se hace evidente el papel que juega Wieder dentro del relato: una especie de líder al mando de un escuadrón de muerte. En resumen, la exhibición es todo un fracaso, aunque el «artista»

se niega a aceptar la imposibilidad de su acto y lo lleva a cabo incluso en contra de las instrucciones que le ordenaban aterrizar de inmediato. Al concluir esta parte del relato, el narrador hace una extraña confesión que relativiza, quizá invalida, todo lo contado:

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la fuerza aérea chilena no llevaran a sus mujeres. [...] Tal vez ese día ni siquiera llovió sobre Santiago [...] *Pero tal vez todo ocurrió de otra manera.* Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes. (p. 92, cursivas mías.)

A pesar de que se menciona la propia experiencia como la fuente del recuerdo e incluso se hace énfasis en que hay otros capaces de contar lo ocurrido, la *confesión* final del narrador pone en jaque todo lo contado, lo desautoriza al sumarlo a la ya bastante amplia red de conjeturas constitutivas de la novela. En contraste con el descrédito de esta parte, la que corresponde a la narración de la exposición fotográfica no ofrece ninguna duda: «La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica» (p. 92), frente a la desautorización de la narración anterior, la contundencia con que se presenta la segunda parte resalta por ser una de las pocas afirmaciones que el narrador se permite para validar su papel como productor del relato y, al mismo tiempo, para ofrecerlo a modo de verdad irrefutable. Sin embargo, en esta parte del capítulo el narrador más que presentarnos los sucesos, proporciona un «resumen» de lo ocurrido a partir de su lectura del ya citado libro de Muñoz Cano, al cual se referirá de forma constante en un intento de dotar de mayor validez a su relato⁸³.

⁸³ Aunque no sea éste el espacio adecuado para desarrollarlo, vale la pena mencionar el valor de verdad que adquiere la escritura frente a la narración oral. La primera parte del capítulo depende de lo que el propio narrador puede contar y de lo que otros saben, pero el único soporte es la memoria y su vía de comunicación es el discurso oral que desemboca en una escritura dudosa; en contraste, la segunda parte depende de un documento escrito e impreso, puesto que es un libro, lo que de cierta manera lo hace «más verdadero». En «Las suturas homogeneizadoras: los discursos de la armonía imposible», segundo capítulo de *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar repasa la dinámica de la representación e interacción de lo oral y lo escrito dentro de tres novelas latinoamericanas de los siglos XVIII y XIX, llama la atención que a pesar del tiempo transcurrido, la valoración que aparece en *Estrella distante* sea igual a la de dichos relatos, es decir, que lo escrito sea concebido como más confiable, verdadero e importante que lo oral.

A la par de la exhibición aérea, Wieder prepara su exposición fotográfica en el departamento de uno de sus conocidos; al ser cuestionado sobre la naturaleza de las imágenes, él sólo responde que «se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos» (p. 87), además le pide al dueño que nadie entre a la habitación donde se montan las fotografías hasta la fecha señalada. Los invitados al evento son militares jóvenes (y medianamente cultos), tres periodistas, dos artistas plásticos, un poeta entrado en años, una joven de sociedad y el padre de Wieder. La exposición tiene lugar el mismo día que la exhibición aérea y pareciera ser que esta última prefigura el desenlace funesto de la primera; los asistentes comienzan a llegar a las nueve de la noche, la mayoría de ellos están un poco bebidos para cuando inicia la muestra, justo a la media noche. Wieder pide silencio y subido en una silla les anuncia que lo que están a punto de presenciar marca el inicio del nuevo arte, les ordena que se formen para entrar «uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones» (p. 93).

Antes de empezar con el análisis de las fotografías y de los efectos que causan en los espectadores, conviene detenerse en el espacio de la exposición:

La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco que realzara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. [...] *El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias.* (p. 94, cursivas mías.)

La breve descripción del espacio permite hacerse una idea de cómo está distribuido y organizado, más adelante se menciona la presencia de una cama y de otros elementos propios de una habitación. No hay nada «anormal» o fuera de lugar, y quizá a esto se deba que la transgresión, la violencia que irrumpe con las fotografías resulte mucho más dura e incomprensible. En la construcción narrativa del espacio, ciertos elementos como puertas, ventanas y muros funcionan como el límite y su característica fundamental es la

impenetrabilidad, al dividir el espacio también establecen una separación entre los componentes que constituyen cada subespacio, ya sea en buenos y malos, conocidos y desconocidos, vivos y muertos. De esta manera, la diferencia entre los subespacios implica que cada uno posee una organización interna distinta⁸⁴. La descripción de la habitación y de la casa en general está orientada a configurar un espacio seguro, positivo, opuesto a cualquier forma de agresión, sin embargo las fotografías logran ingresar al sitio de la estabilidad de la misma manera que Ruiz-Tagle/Wieder es capaz de moverse en ambos mundos, el de la tranquilidad (como poeta en formación) y el de la violencia (como torturador experto).

En páginas anteriores se narró la forma en que Ruiz-Tagle entró a la casa de las Garmendia, después de la velada todos se van a dormir, excepto Alberto que se «convierte» en Carlos Wieder y degüella de un tajo a la tía de las hermanas para luego dirigirse a la entrada de la casa y franquear el paso de un grupo de hombres: «*Y detrás de ellos entra la noche [...] Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres [...]*» (p. 33, cursivas mías). El personaje de los dos nombres, frente al narrador que no posee ninguno, puede moverse en distintos subespacios y llevarse con él lo que le plazca: de la casa de las Garmendia tomó la vida de tres mujeres, a la casa de su huésped introduce la muerte a través de algunos cientos de fotografías.

La primera en entrar a la habitación es Tatiana von Beck, la única mujer del grupo, y en menos de un minuto sale «pálida y desencajada» y abandona el departamento apresuradamente; el segundo en entrar es un capitán, profesor de Wieder en la academia, y no vuelve a salir. El resto de los invitados, aún en fila, empiezan a ponerse nerviosos;

⁸⁴ Vid. Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, p. 281-282

Muñoz Cano, autor del libro citado por el narrador, comenta que «en aquel momento tuvo la sensación de que estaba a la intemperie, bajo la noche oscura y a pleno campo, al menos las voces sonaban así» (p. 96); el espacio interior comienza a tornarse ajeno y hostil, de nuevo irrumpe la noche y el exterior, fracturando con su presencia el límite que implica la casa. Finalmente, el padre del «artista» y el dueño del lugar se abren paso para entrar al cuarto, éste último sale casi inmediatamente y, a partir de ese momento, el resto de los asistentes irrumpe en la habitación.

Según Muñoz Cano, en algunas fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. [...] Las mujeres parecían maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados [...] Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...) un plan. (p. 97)

Al relatar la parte medular de la exposición fotográfica, el narrador no se «enfrenta» a la historia cara a cara, a través del rodeo de la cita explícita («según Muñoz Cano»), repetida en varias ocasiones, pareciera ceder la palabra (escrita) al testigo del suceso; la copresencia de ambas voces, lejos de aportar una mayor objetividad a la descripción de las imágenes, refuerza la función mediadora del narrador al enfatizar que las observaciones hechas con respecto a las imágenes corresponden al exmilitar:

Las [fotografías] que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, *pero un infierno vacío*. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. *Una epifanía de la locura*. En otros grupos de fotos *predomina un tono elegíaco* (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). (p. 97, cursivas mías.)

La écfrosis de las fotografías contempla, de forma general, tanto su materialidad («son de mala calidad») como la imagen representada; sin embargo, contrariamente a lo que sucede con la imagen de Wieder que aparece en el periódico y permite inferir que él y Ruiz-Tagle son la misma persona, las fotografías de las mujeres no producen una identificación arbitraria, sino una plenamente certera que posibilita la afirmación de Muñoz

Cano acerca de que las Garmendia «formaban parte» de la exposición. Asimismo, las mujeres retratadas son sustraídas al tiempo a través de la cámara, pero no para resguardarlas del olvido, sino para entregarlas a la muerte. Si en un primer momento la fotografía preservaba lo singular, después volvió singular aquello que retenía en imagen; el grupo de las fotografías desconocidas, además de constatar la ausencia de lo ya sido, exige su destrucción para poder existir, de esta manera podría suponerse una inversión en la relación que existe entre fotografía y muerte planteada por Barthes: la fotografía, en este caso, no funciona únicamente como un sucedáneo de lo desaparecido, documenta que su presencia sólo es posible mediante la destrucción de aquello que contiene en imagen.

La organización de las fotografías, someramente descrita, permite suponer que responden a un plan, quizá a una historia, aunque no se sepa de qué tipo puede ser. Al transformarlas en objetos para la cámara, Wieder busca ejercer sobre las mujeres retratadas un dominio que se extiende más allá de la materia de los cuerpos, busca adquirirlas para conformar una colección y, con ello, ejercer un control⁸⁵. De acuerdo con Susan Sontag, la fotografía permite distintos tipos de adquisición de lo retratado; el primero de ellos radica en lo que ella llama la «adquisición subrogada», frente a la verdadera posesión de una persona o cosa querida, la fotografía brinda la posibilidad de tener su imagen como contención a la ausencia total; el segundo implica una relación de consumo con los acontecimientos, tanto de la experiencia personal como de la ajena; finalmente, el tercero genera la adquisición de imágenes no como experiencia, sino como información

⁸⁵ Quizá podría hablarse de dos distintos tipos de violencia, el primero de ellos es la ejercido de forma directa sobre las mujeres al torturarlas, asesinarlas y desaparecer sus cuerpos; el segundo implica su exhibición como materiales para la fotografía, objetos dispuestos en una composición supuestamente artística, con lo cual el conflicto entre lo ético y lo estético se resuelve a favor de este último.

intercambiable. Los tres tipos no se excluyen, se interrelacionan y es probable que una misma imagen pueda incluirse dentro de uno o más de ellos.

Por otra parte, la adquisición permite distintas formas de clasificación y almacenamiento, que van desde los álbumes fotográficos, hasta los distintos usos de la fotografía en astronomía, investigación policiaca, historia del arte, entre otras. Al ordenar y guardar fotografías se ejerce un control sobre lo retratado, se le ubica dentro de una casilla particular y con ello se imponen ciertas connotaciones en detrimento de otras. «Las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o seducen»⁸⁶, aunque también pueden incriminar, disgustar, provocar la ira, entre otras tantas reacciones más. La colección es para Wieder el ejemplo más acabado del «nuevo arte chileno», mientras que para los asistentes a la exposición es motivo de asco, de llanto, de temor o de una total incompreensión.

La descripción de Muñoz Cano que asocia ciertas fotografías con el infierno, la locura y un tono elegiaco trata de expresar lo indecible; más que buscar conferir un sentido preciso a lo dicho por el exmilitar, lo que resulta evidente es la imposibilidad para poner en palabras lo que ha experimentado al enfrentar las imágenes. María Luisa Fischer llama la atención sobre el efecto devastador que tiene la exposición sobre los asistentes, para hacerlo retoma el siguiente fragmento de la novela: «[Dice Muñoz Cano] Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas» (p. 98), y afirma que «el horror representado en las fotografías y el miedo provocan la pérdida de la conciencia (por eso están “como sonámbulos”) y de la

⁸⁶ Susan Sontag, «El mundo de la imagen», p 157

capacidad intelectual (están “como idiotas”)⁸⁷, quizá la pérdida más grande, también señalada por la autora, sea la fractura de la identidad del grupo, por eso se miran sin reconocerse, son iguales y distintos.

Horas antes del amanecer llegan al departamento tres militares y un civil pertenecientes al servicio de inteligencia, se dirigen de inmediato a la habitación y, a puerta cerrada, recriminan a Wieder su insensatez al haber montado la exposición.

Más tarde los de Inteligencia se marcharon tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos, que les facilitó el dueño del departamento, cargadas con las fotos de la exposición. Bueno, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y *olviden* todo lo de esta noche. (p. 100-101, cursivas mías.)

Las únicas «pruebas» que constatan los crímenes de Wieder son requisadas por los militares; además de la desaparición de los materiales se impone a los asistentes el deber de olvidar lo poco o mucho que hubieran visto, de esta manera se impone un doble control del pasado: se eliminan los vestigios y se obliga al olvido, de forma tal que tanto la Historia como la memoria son manipuladas por los redactores de la verdad oficial. No se aclara si Wieder será o no arrestado, el final de la velada, y del capítulo, termina con la última visión directa que alguien tiene del «artista del régimen»:

Muñoz Cano nunca más vio a Wieder. *Su última imagen de él, sin embargo, es indeleble: un living grande y desordenado, botellas, platos, ceniceros llenos, un grupo de gente pálida y cansada, y Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sosteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno.* (p. 102-103, cursivas mías.)

La descripción de la escena, una imagen casi fotográfica, suspende el tiempo en el gerundio de las dos acciones mencionadas que parecieran proyectarse a la eternidad. El espacio no se configura en torno a un objeto, sino alrededor de un personaje que aún en su inmovilidad continúa haciendo algo. El caos y desorden de los objetos y el cansancio y la palidez del resto de los personajes contrastan con el «perfecto estado» de Wieder, situado

⁸⁷ María Luisa Fischer, *op. cit.*, p. 152

junto al límite de la ventana mientras mira el otro espacio al que pertenece, el paisaje nocturno que salió contenido en tres cajas de zapatos y ahora se extiende más allá de los muros, los muebles y las luces del departamento. El periplo de las fotografías tomadas por Wieder no puede terminar en el interior del espacio seguro, debe continuar su trasiego hasta desaparecer en la oscuridad previa al amanecer («entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz»). A partir de esta última escena y casi hasta el final de la novela, nadie más volverá a ver a Wieder, sólo Bibiano, el narrador y el detective Abel Romero serán capaces de ir recolectando los objetos que permitan formar un archivo para reconstruir el itinerario de la huida de Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder.

La totalidad de las fotografías «presentes» en *Estrella distante*, los distintos grados de extensión y desarrollo de su écfrasis y las funciones que desempeñan dentro de la novela hacen necesario un análisis e interpretación que no sólo tenga en cuenta lo representado, sino la manera en que se construye verbalmente la imagen fotográfica para comprender que los objetos captados por la cámara se integran al flujo narrativo al ser elementos esenciales que aportan en un breve desarrollo una gran cantidad de información. Por otra parte, al realizar una lectura que inscribe esta novela dentro de las ficciones de memoria me resulta indudable que la abundante presencia de fotografías, vinculadas de diversas formas al pasado, apoya mi argumentación desarrollada en el capítulo anterior de este trabajo. Si bien las precisiones sobre las diferencias entre Historia y memoria, así como las concernientes a la novela histórica frente a las ficciones de memoria han sido fundamentales para deslindar *Estrella distante* de una supuesta pertenencia genérica dada sin más, ha sido necesario detenerse en ciertos elementos que refuercen mi lectura y para ello he elegido las fotografías por ser los más evidentes en sus vínculos con el pasado tanto al interior de la novela como en el «mundo real».

CAPÍTULO 3

El personaje aniquilado

La memoria de la violencia pasada alimenta la violencia presente: ése es el mecanismo de la venganza.

Tzvetan Todorov

Para Antonio Candido el estudio de la obra literaria implica dos momentos, el primero de ellos puede ser definido como «analítico» y consiste en el desmenuzamiento «casi científico» de los elementos presentes en el texto; el segundo es el momento «crítico», en él «se indaga sobre la validez de la obra y su función como síntesis y proyección de la experiencia humana»⁸⁸. Las dos etapas sugeridas por el brasileño se inscriben en ese largo reclamo por liberar la crítica literaria de los límites del dominio estructuralista; si bien es cierto que el acercamiento propuesto por esta «metodología de análisis» dejó de lado aspectos fundamentales, la historicidad del fenómeno literario por ejemplo, también lo es el hecho innegable de su aporte a la constitución de la crítica como una labor menos *ancilar* que creadora, un discurso no subordinado ni subordinante, sino un ejercicio de libertad orientado por las preguntas que despiertan en los lectores al enfrentar uno de los incontables elementos que constituyen nuestro mundo: la literatura.

Tomando como base la distinción señalada por Candido, dos son las partes en las que se organiza este último capítulo, aunque ellas no se implican en una sucesión cronológica, sino en la puesta en diálogo de dos aproximaciones distintas a las cuales recurro para tratar

⁸⁸ Antonio Candido, “La literatura y la formación del hombre”, p. 536

de responder una pregunta surgida del interior mismo de *Estrella distante*: ¿quién es Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder? Parecería sencillo recopilar los datos dados sobre este personaje a lo largo de todo el relato, sin embargo la compleja construcción de la situación narrativa, la reiterada «sustracción de información» y la contraposición entre el narrador y las fuentes a las que recurre hacen sumamente complicado encontrar elementos «confiables» a los cuales apelar para delinear una «identidad».

Al ensayar el análisis e interpretación del proceso constitutivo de uno de los personajes centrales de *Estrella distante* no pretendo ofrecer una respuesta acabada, sino realizar un acercamiento que me permita comprender cómo se configura un relato que emplea la memoria como fuente privilegiada de información y que a través de ese constante recurrir, busca representar literariamente la interacción entre recuerdo y olvido. Asimismo, al hablar de la «identidad del personaje» tengo presente que la noción de identidad, por nombrarla de alguna manera, es compleja y problemática, y que ha sido y es abordada no sólo desde diversas perspectivas, sino también por distintas disciplinas, de tal forma que es necesario precisar lo que entiendo por identidad para vincularla con la construcción de un personaje de un relato de ficción.

Por otra parte, no es suficiente acotar la noción de identidad para «aplicarla» en un relato, esto implicaría dar por sentado que un ser humano y un personaje son iguales, y que lo dicho respecto al primero es extensivo al segundo. De esta manera, para hablar de la identidad del personaje se impone un tercer elemento que permita vincular personaje e identidad a través de la mediación operada por la narración, dicho elemento consiste en los estudios sobre la identidad narrativa desarrollados por Paul Ricoeur, en los cuales se toma como base la configuración de la trama propuesta por Aristóteles para interpretar la experiencia temporal de una vida. Me es claro que toda la teoría de Ricoeur elaborada en

torno a la identidad narrativa no es un método, ni puede aplicarse de forma indiscriminada a una obra literaria, pero al estar tan estrechamente relacionada con la narración (tanto histórica como de ficción) posibilita la comprensión de la identidad del personaje más allá de las descripciones estructurales de la narratología.

De esta manera, el diálogo propuesto por mi trabajo parte de la teoría de las ficciones de memoria, cuyo fundamento es eminentemente narratológico, y los estudios sobre la constitución de la identidad narrativa realizados por Ricoeur; el análisis narratológico me permitirá identificar los elementos estructurales y su participación en torno al relato, con base en los cuales podré perfilar una aproximación que muestre a Ruiz-Tagle/Wieder a través de la problemática construcción de su identidad narrativa hecha de supuestos, silencios y contradicciones. El acercamiento desde los trabajos del filósofo francés posibilita la inscripción del análisis narratológico dentro de un espacio más amplio que tiene en cuenta la construcción de la trama, el manejo del tiempo y, en última instancia, la capacidad de narrar a través de los vínculos entre memoria y literatura.

La noción de identidad, al igual que las de Historia y memoria, cuenta con una amplia bibliografía constituida desde diversas perspectivas y distintas disciplinas; la psicología, la sociología y la economía, por mencionar algunas, han contribuido a la problematización y puesta en duda de una noción aparentemente transparente, haciendo evidentes sus contradicciones, supuestos y transformaciones. Al hablar de la fragmentación de la identidad o de su descentramiento, Stuart Hall propone una revisión general de la noción de identidad a lo largo del tiempo, que no del espacio⁸⁹, para enfatizar que su supuesta estabilidad inamovible nunca lo fue realmente. Plantea tres diferentes concepciones de la identidad: la primera es la del sujeto de la Ilustración, la segunda la del

⁸⁹ Evidentemente, Stuart Hall enfoca su estudio al ámbito europeo y, en menor medida, norteamericano.

sujeto sociológico y la tercera la del sujeto posmoderno (que es el que más le interesa). Hall subraya que su clasificación es de una generalidad abrumadora, pero también enfatiza que no pretende agotar el tema, sino sólo proporcionar las líneas que le permitan desarrollar su estudio, el cual está centrado más que en la identidad del sujeto posmoderno, en la serie de discursos, representaciones y acciones que conforman la identidad de una nación en las últimas décadas del siglo pasado.

De acuerdo con Hall, el sujeto de la ilustración se basaba en una concepción del ser humano como perfectamente individual, racional, consciente y capaz de actuar, cuyo «centro» existía desde el nacimiento del sujeto y se desarrollaba junto con él permaneciendo esencialmente igual. De esta manera, puede decirse que «el centro esencial de la persona es su identidad»⁹⁰. Por otro lado, desde la perspectiva del sujeto sociológico no es posible hablar de un centro esencial autónomo y autosuficiente, sino conformado a través de la interacción con los otros; el sujeto aún tiene un centro esencial que es su «verdadero yo», pero ya no permanece aislado, sino que se forma y modifica a través del diálogo continuo con el mundo exterior y las posibilidades de identificación que ofrece. Al alinearse con cierta identidad, el sujeto sociológico internaliza sus significados y valores para inscribirse en determinado lugar del mundo social y cultural. El centro esencial se modifica debido a una serie de identificaciones abiertas, variables y problemáticas.

Finalmente, para el sujeto posmoderno ya no existe ningún centro esencial, no hay nada permanente que pueda constituir la base de su identidad, la cual ni siquiera puede definirse biológicamente, sino sólo a través de su «historia de vida». El sujeto posmoderno asume distintas identidades en diversos momentos de su vida sin la posibilidad de unificarlas en torno a un centro. «Si sentimos que tenemos una identidad unificada desde el

⁹⁰ Stuart Hall, «The Question of Cultural Identity», p. 597

nacimiento hasta la muerte, es sólo porque construimos una historia comfortable o “una narrativa de uno mismo” acerca de nosotros»⁹¹. A pesar de lo sugerente que resulte la noción de identidad del sujeto posmoderno, Stuart Hall no repara en una posible paradoja: al afirmar que se elijen diferentes identidades a lo largo de la vida, pareciera suscribir que las identidades «existen» libremente y es posible «adquirirlas» de acuerdo a los intereses y posibilidades. De esta manera, la identidad estaría constituida por diversas identidades, con lo cual no se puede arribar a ninguna definición por relativa que ésta sea.

Los tres tipos generales de identidad propuestos por Hall permiten vislumbrar tanto los avatares de un concepto como de aquello que designa; si, teóricamente, la identidad del sujeto ilustrado designaba algo perfectamente estable y comprensible, tanto la del sujeto sociológico como la del posmoderno se enfrentan a la realidad de modo diferente, buscando dentro de la aparente homogeneidad los elementos que perfilan la diferencia, lo inestable, lo histórico. Sin embargo, la clasificación implica una serie de supuestos que no deben darse por sentados; al emplear una serie de adjetivos (ilustrado, sociológico y posmoderno) es posible que la diferencia entre cada tipo de identidad no pueda sostenerse más allá de ciertos límites, concretamente los territoriales: Europa Occidental y Estados Unidos, con lo cual o se deja de lado la mayor parte del mundo o se imponen criterios locales a escala global.

Frente a las posibles definiciones con base en un sistema de categorías preestablecidas, Jonathan Culler trata de clasificar las distintas aproximaciones a la identidad tomando en cuenta los diversos elementos considerados por cada perspectiva. Para este teórico la pregunta esencial es «¿Qué es ese “yo” que soy yo —persona, agente o

⁹¹ *Ídem*, p. 598. Llama la atención la aparente coincidencia entre la perspectiva de Hall y Ricoeur en torno al papel de la narración en la elaboración de la historia de vida, la cual puede dotar de cierto orden y sentido a los acontecimientos vividos, separados en el tiempo, pero vinculados mediante el *mythos*.

actor, sujeto— y qué lo hace ser lo que es?», las respuestas lejos de ofrecerse de inmediato, subdividen la cuestión inicial: «en primer lugar, ¿el yo es algo dado o algo construido?; y en segundo lugar, ¿debe concebirse en términos individuales o sociales?». A partir de estas interrogantes, Culler desarrolla una serie de combinaciones que agrupan, sin adjetivarlas, algunas de las «corrientes de pensamiento»⁹² más generales ocupadas en el estudio de la identidad. La primera «opta por lo dado y lo individual», de lo que se desprende que el yo (la identidad) es algo único e interior, sin relación con las acciones que puedan realizarse. La segunda «combina lo dado y lo social», de forma tal que el yo original es determinado por su entorno social (género, nacionalidad, nivel económico, etcétera). La tercera «se decanta por lo individual y lo construido», argumentando que el yo se realiza a través de sus actos. Finalmente, «la combinación de lo social y lo construido» sostiene que las acciones que constituyen al yo están circunscritas por la situación social⁹³.

A pesar de la generalidad de lo expuesto por Culler, al no ejemplificar de forma concreta cada una de las corrientes de pensamiento, suscribe la hipótesis de que todos los desarrollos posteriores en torno a la noción y problemática de la identidad parten de un punto en común, pero lo abordan de acuerdo con sus propias categorías y con un fin (¿político?) específico. Al concluir su rápida introducción al tema, Culler centra su exposición en la relación existente entre literatura e identidad; siguiendo su argumentación, la narrativa, principalmente, explora la forma en que los personajes se definen a sí mismos y son definidos por los sucesos ocurridos en su pasado. «Las obras literarias ofrecen una variedad de modelos implícitos del modo en que se forma la identidad. En algunas narraciones la identidad la determina ante todo la cuna [...] En otras los personajes varían

⁹² Jonathan Culler, «Identidad, identificación y sujeto», p. 131

⁹³ *Vid. Ídem*, p. 132

de acuerdo con su cambio de fortuna, o bien la identidad se basa en rasgos de su personalidad que se revelan a lo largo de las tribulaciones de la vida»⁹⁴.

De acuerdo con este teórico, la novelística occidental reafirma la idea de un yo esencial al insinuar que la identidad es el resultado del enfrentamiento entre el yo y el mundo, «pero posteriormente esta identidad se postula como la base, incluso la causa de tales acciones»⁹⁵. Es claro que esta afirmación no puede hacerse extensiva a toda la narrativa occidental, sino sólo a un corpus específico producido con mayor abundancia hasta mediados del siglo pasado. Algo que quizá resulte menos cuestionable es el papel desempeñado por la literatura en la construcción identitaria de los lectores, pues permite que se experimente vicariamente lo que sucede con los personajes, ya sea a través de la identificación o, incluso, el rechazo⁹⁶. Aunque Culler no lo afirma explícitamente, parece suscribir la postura de que la identidad es producto de la interacción social y lo construido; por otra lado, las identificaciones no sólo desempeñan un papel en la identidad de un individuo, sino también en la de un grupo: «a los miembros de colectivos históricamente oprimidos o marginados, las narraciones les posibilitan la identificación con un colectivo potencial y colaboran en la creación del grupo mostrando quién o qué está en su mano ser»⁹⁷.

De esta forma y desde sus propias perspectivas, tanto Stuart Hall como Jonathan Culler coinciden en concebir la identidad no como algo dado y estable, sino adquirido y mutable. Por su parte, Antonio Cornejo Polar coincide en varios puntos con los teóricos anteriores, pero sus indagaciones se orientan con mayor fuerza hacia la identidad del sujeto

⁹⁴ *Ídem*, p. 133

⁹⁵ *Ídem*, p. 135

⁹⁶ La forma en que incide la experiencia de lectura en la identidad del lector ha sido explorada en algunos trabajos de la teoría de la recepción y constituye el punto central de la tercera etapa de la mimesis entendida desde Ricoeur, es decir, la *refiguración*.

⁹⁷ *Ídem*, p. 139

que surge en sociedades colonizadas en el pasado, concretamente Perú, aunque algunos de sus postulados pueden hacerse extensivos a Latinoamérica. De acuerdo con este crítico y teórico, el concepto moderno de sujeto tiene sus raíces en el pensamiento romántico: «un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente como para poder regresar siempre sobre sí mismo»⁹⁸, de tal manera que al discutir la posibilidad de una identidad llena de contradicciones lo que se debate es más que una circunstancia real y concreta, la concepción romántica del yo. Asimismo, en América Latina la discusión sobre la identidad del sujeto se remonta a la conquista, época en la que los debates sobre la condición del indio giraban alrededor de tres posibilidades identitarias: animal, salvaje u hombre. «En más de un sentido, la condición colonial consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan»⁹⁹.

La apuesta de Cornejo Polar consiste en desmontar la noción de identidad latinoamericana como unidad (representada por el mestizaje), pero no con base en las propuestas elaboradas desde las teorías circunscritas a la posmodernidad, sino tomando como punto de partida la fractura inicial ocurrida durante la conquista y reafirmada en la época colonial y en buena parte del periodo independiente: «quiero zafarme del imperativo de definir en bloque, de una vez y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada [...] quiero escapar del legado romántico —o más genéricamente, moderno— que nos exige ser lo que no somos: sujetos fuertes, sólidos y estables»¹⁰⁰. Al apostar por una identidad *heterogénea*, Cornejo Polar tiene claro que no se trata de «festejar» la fragmentación o de suscribir la imposibilidad de conocer, sino de

⁹⁸ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, p. 12

⁹⁹ *Ídem*, p. 13

¹⁰⁰ *Ídem*, p. 14

lidar con una realidad que no puede limitarse a concepciones que fueron formuladas para otro tipo de sociedades y cuya implementación acrítica implica continuar con la negación del sujeto latinoamericano. Frente a la «imagen monolítica del sujeto moderno» el crítico peruano opone la ausencia de una identidad clara y distinta que no surge en la posmodernidad¹⁰¹, sino que se extiende a lo largo de la historia misma de Latinoamérica.

Por otra parte, el *sujeto heterogéneo* no se construye sólo en relación con la historia, sino «en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo»¹⁰², relación que se da a través de múltiples acciones, dentro de las cuales están las construcciones discursivas de lo real. De acuerdo con Cornejo Polar, la realidad no habla por sí misma, pero eso no significa que no exista; de igual forma, el sujeto propone un mundo objetivo constituido por objetos independientes a él mismo, «pero que sólo existen como el sujeto los dice», de modo que la realidad «es una ríspida encrucijada entre lo que es y el modo según el cual el sujeto la construye»¹⁰³. Al problematizar y rechazar tanto las concepciones moderna y posmoderna del sujeto y la identidad, Cornejo Polar marca un deslinde que le permite concentrarse en América Latina, pero sin negar la posibilidad y necesidad de mantener un diálogo con perspectivas teóricas provenientes de otras partes del mundo; deslinde sumamente pertinente en la medida en que posibilita pensar la noción de identidad tomando como base la compleja realidad del subcontinente y aceptar que la diversidad no puede eliminarse en busca de la claridad, ni tampoco debe

¹⁰¹ «Lo digo irónicamente: no sé si la afirmación del sujeto heterogéneo implica una predicación pre o postmoderna, pero en cualquier caso no deja de ser curioso, y ciertamente incómodo, que se entrecruce una experiencia que viene de siglos, que tiene su origen en la opresión colonizadora y que lenta, lentísimamente, la hemos venido procesando hasta dar con la imagen de un sujeto que no le teme a su pluralidad multivalente», *ídem*, p. 15.

¹⁰² *Ídem*, p. 15

¹⁰³ *Ídem*, p. 16. Su postura crítica en contra de la negación de la realidad, puede equipararse, entre muchas otras, con la de Françoise Perus: «el actual divorcio entre un mundo que se nos aparece cada vez más extraño y nuestras formas de entenderlo (o dejar de entenderlo), no me parece poner en cuestión la existencia del mundo mismo, sino nuestras formas de pensarlo», «La crítica latinoamericanista hoy», p. 90.

conducirse hacia una simplificación que ignore los conflictos y las diferencias. El sujeto heterogéneo responde y forma parte de una realidad atravesada no sólo por múltiples elementos en convivencia no armónica, sino también por diversas temporalidades que requieren «historiar la sincronía», pues «como decía Enrique Lihn en un verso memorable, los latinoamericanos “somos contemporáneos de historias diferentes”»¹⁰⁴.

Sin duda el meteórico recorrido por las propuestas de Hall, Culler y Cornejo abre más interrogantes y matices de los que pueden desarrollarse en este trabajo; al elegirlos como el referente sobre el cual construyo una noción de identidad útil para los fines de mi investigación busco destacar los puntos de contacto, las inquietudes que surgen del horizonte de cada crítico pero que no permanecen aisladas, encerradas en la *mismidad* que niega *a priori*, sino dispuestas al intercambio pacífico o beligerante de intuiciones, posturas y opiniones. Al tratar de unirlos en una vertiente común, tampoco pretendo pasar por alto las diferencias esenciales que provienen no sólo de su formación académica, sino de su particular relación con el mundo. La teorización de Hall en torno al sujeto posmoderno se modela en su formación dentro de la academia inglesa como un emigrante jamaicano; las propuestas de Culler están ancladas no sólo en su formación y pertenencia a la academia norteamericana, sino también en sus particulares vínculos con la «teoría francesa»; finalmente, el pensamiento de Cornejo Polar se desarrolla en la problemática convivencia lingüística del área andina, aunada a su formación como intelectual alejado de los centros hegemónicos e influido por los trabajos de Bajtín, en particular por el dialogismo no únicamente «literario», sino el que surge de los intercambios verbales operados en las diferentes esferas de actividad humana, en los enunciados que refieren al enunciador, al

¹⁰⁴ Antonio Cornejo Polar, «Para una teoría de la literatura hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo», p. 12

enunciatario y al objeto mientras se inscriben dentro de la corriente de un género discursivo¹⁰⁵.

La pregunta «¿qué es ese “yo” que soy yo —persona, agente o actor, sujeto— y qué lo hace ser lo que es?» es respondida por los tres teóricos, de forma general, negando cualquier centro esencial e inmutable, sustrayendo a la identidad de las nociones estáticas y cerradas para llevarla hacia lo cambiante, lo construido con base en las relaciones con los otros y con el mundo. Podría decirse que la identidad fragmentada, heterogénea o híbrida no implica su propia negación, sino la propuesta de sustituir una *estructura* estable por un *proceso* dinámico articulado en el consenso y la contradicción. En esta misma línea, al traer a colación el trabajo de Antonio Cornejo Polar quise ser partícipe de su deslinde con respecto a la posmodernidad al afirmar que la heterogeneidad identitaria latinoamericana no está limitada a una época o periodo, tampoco depende de la subordinación a ciertas concesiones teóricas, sino que es producto de la violencia originaria que nos marca y que aún puede percibirse, entre otras, en ciertas manifestaciones culturales, particularmente la literatura, pero también la teoría y la crítica literarias.

Ahora bien, y como mencioné al inicio de este capítulo, al llevar la noción de identidad al ámbito del relato de ficción es ineludible realizar una «adaptación» que permita hablar de la «identidad del personaje». En los trabajos teóricos consultados sobre narrativa, diversos autores coinciden en aclarar, enfáticamente y desde un principio, la insostenible aunque constante equiparación entre persona y personaje. Para Todorov dicha confusión proviene de una «lectura ingenua» que olvida que «el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un “ser de papel”»¹⁰⁶. Por su parte,

¹⁰⁵ Vid. Mijail Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», p. 248-293

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov, «Personaje», p. 259

Luz Aurora Pimentel historia brevemente la asimilación entre la «entidad construida y el ser vivo» y destaca que al analizar al personaje como si fuera un ser humano se olvida que aquél «no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas»¹⁰⁷.

Sin embargo, la separación no equivale a una fractura insalvable, tanto Marchese y Forradellas como Todorov señalan que el personaje es una «representación inventiva» de la persona¹⁰⁸, con lo cual se matiza la afirmación anterior, aunque ciertamente no se aclaran mucho las cosas. Por su parte, Luz Aurora Pimentel más que concentrarse en el ser producto de la relación persona-personaje, sostiene que el vínculo entre ambos se debe a que todo actor de un relato refiere «a un mundo de acción y valores humanos», de lo cual se desprende que «es evidente la centralidad no sólo de la acción sino del *actor* [...] como el principio mismo de una constante transformación del orden de lo físico, moral, o psicológico; transformación que se opera en el tiempo». La definición del personaje no puede hacerse tomando como base su «caracterización psicológica o sociológica», con lo cual se volvería a la asimilación cuestionada; al abordar este elemento del relato «importa determinar los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen el efecto de sentido que llamamos personaje»¹⁰⁹, lo que implica pasar del análisis lingüístico (la textualidad) a la interpretación que lleve la materia verbal hacia el mundo en el que se inscribe, representa y con el cual dialoga.

Es precisamente la relación entre el relato de ficción y el mundo de acción y valores humanos lo que me permite pasar de la identidad de la persona a la identidad del personaje

¹⁰⁷ Luz Aurora Pimentel, «Mundo narrado III. La dimensión actorial del relato», p. 59. Cursivas en el original.

¹⁰⁸ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, «Personaje», p. 316

¹⁰⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 62-63. Cursivas en el original.

a través de una «lectura inversa»¹¹⁰ de la propuesta teórica de Paul Ricoeur, lectura que posibilite vincular la noción de «identidad narrativa» con la «historia de una vida» ficcional producto de la narración operada dentro de una obra literaria, en este caso de *Estrella distante*. Al hacer una breve revisión de las conclusiones del último volumen de *Tiempo y narración*, Ricoeur sostiene que es necesario retomar el problema de la identidad narrativa, «aquella identidad que el sujeto humano alcanza por la *mediación* de la función narrativa»¹¹¹, a partir de la problemática noción de *Sí-mismo*, de lo cual se desprende la diferenciación de los dos términos latinos que designan lo idéntico, es decir, entre *idem* e *ipse*: el primero (*idem*) se refiere a lo que es igual y no cambia en el tiempo (su opuesto es lo diferente); mientras el segundo (*ipse*) quiere decir propio (su opuesto es otro). A partir de esta separación, Ricoeur aclara que su «tema de estudio es la identidad para sí como ipseidad, sin juzgar de antemano el carácter inmutable o cambiante del sí mismo»¹¹², y sostiene que dicho tema ha sido investigado por diversos ámbitos: la teoría de la acción (el sí mismo como agente), la teoría de los actos de habla (el sí mismo como hablante) y la teoría de la imputación moral (el sí mismo como responsable), pero que lo que a él le interesa al abordarlo desde la dimensión narrativa es introducir «la dimensión temporal de la experiencia humana», aspecto ignorado por las perspectivas anteriores.

¹¹⁰ Al hablar de una lectura inversa quiero enfatizar que lo más relevante para mi investigación es la forma en que Ricoeur comprende la identidad narrativa de una persona al relacionarla con la poética del relato, de lo cual parte el vínculo que me permite hablar de la identidad del personaje. Tengo claro que el interés primordial del filósofo no estriba en el relato mismo, sino en su intervención en la refiguración de la identidad de la persona a través de la lectura; sin embargo, el aspecto de la refiguración identitaria excede los límites de esta tesis.

¹¹¹ Paul Ricoeur, «La identidad narrativa», p. 341. De este trabajo existen dos versiones en español: una de ellas, la primera que consulté, aparece en *Historia y narratividad*; la otra, a la que citaré de forma constante, tiene como base la traducción elaborada para dicho libro, pero cuenta con una serie de notas que aclaran el significado de ciertos términos, así como con una breve presentación, a cargo de María Antonia González y Greta Rivara, que «enlaza» esta conferencia con los tres volúmenes de *Tiempo y narración* y *Sí mismo como otro*; la versión citada aparece en el libro *Sujeto y relato*, coordinado por María Stoopen.

¹¹² *Ídem*, p. 342

Ricoeur trabaja esta dimensión temporal a través de la noción de «historia de una vida», mediante la cual el relato proporciona una dimensión lingüística al aspecto temporal, de manera tal que la historia de una vida al convertirse en una historia contada puede tratarse desde la poética del relato. El interés principal del filósofo francés es arribar a la refiguración de la identidad del *sí mismo* operada por el acto de lectura, pero para poder hacerlo primero tiene que desarrollar la identidad que la trama otorga al relato y la identidad del personaje dentro del relato, estos dos últimos puntos son los más relevantes para mi investigación y serán los que trate de aquí en adelante.

Partiendo de la afirmación aristotélica de que «es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas [...] Empero la imitación lo es de acciones. Y las acciones las hacen agentes que, por necesidad, serán tales o cuales según sus caracteres éticos»¹¹³, Ricoeur propone que el relato construye el carácter de un personaje, «que podemos llamar su identidad narrativa», al mismo tiempo que elabora la historia contada. «La identidad de la historia forja la del personaje»¹¹⁴. El personaje forjado a lo largo del tiempo diegético lo es por la trama que media entre la permanencia y el cambio, lo anterior debido a que la trama o argumento es la «peculiar disposición de las acciones» de acuerdo a la necesidad narrativa¹¹⁵, acciones separadas en el tiempo *entramadas* para elaborar el relato.

¹¹³ Aristóteles, *Poética*, 1450 a, p. 8-9

¹¹⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 344

¹¹⁵ En «De las modalidades de la ficción» Jaques Rancière explora las implicaciones de las nociones aristotélicas de mimesis y *mythos* en relación con la condena platónica a la imitación. «[La *Poética*] sustrae las formas de la mimesis poética a la sospecha platónica en torno a la consistencia y destinación de las imágenes. Proclama que el arreglo de las acciones del poema no consiste en la fabricación de un simulacro. [...] Fingir no es proponer engaños, sino elaborar estructuras inteligibles. La poesía no tiene que rendir cuenta acerca de la “verdad” de lo que dice, por cuanto, en razón misma de su principio, está hecha no de imágenes o enunciados, sino de ficciones, o sea de arreglos entre actos», p. 270. Al proponer que la mimesis pertenece e inaugura el mundo del «como sí», Aristóteles le otorga el carácter ficcional que la libera, en cierta medida, de los límites de la verdad para entregarla a los requerimientos de la verosimilitud, debido a que «lo que realmente exige el principio de verosimilitud es fidelidad, no tanto a la realidad sensible cuanto a los mecanismos por lo que ésta se rige, y esto significa que, en gran medida, la poesía es libre respecto a la naturaleza que imita», David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, p. 60.

Ahora bien, para Ricoeur es necesario indagar sobre la mediación de la trama entre la permanencia y el cambio antes de comenzar el estudio del personaje. Volviendo a Aristóteles, Ricoeur equipara su noción de concordancia con la de trama (*mythos*) del filósofo griego («la disposición de las acciones») y señala que lo que la caracteriza son tres rasgos vinculados entre sí: completud, totalidad y extensión apropiada¹¹⁶. Si la completud y la totalidad se refieren a la cantidad de acciones y a la forma de ordenarlas, la extensión implica la temporalidad: «la transición necesita desarrollarse en el tiempo. No obstante, se trata del tiempo de la obra, no del tiempo de los acontecimientos del mundo»¹¹⁷. La verosimilitud es la que rige en la elaboración de la trama otorgando un cierto orden a elementos heterogéneos para lograr una *concordancia* que vincule materiales diversos. Frente a esta concordancia, en la tragedia los cambios de fortuna (*peripecia*) constituyen la *discordancia* más importante. Para nombrar la acción que permite ligar estas dos tendencias, Ricoeur emplea el término *configuración*: «para aludir al arte de la composición que media entre la concordancia y la discordancia, y que regula la forma móvil que Aristóteles llama *mythos* y nosotros traducimos por elaboración de la trama»¹¹⁸. Si bien hasta este momento el filósofo francés ha trabajado en torno a la configuración en la tragedia, en *Tiempo y narración II* amplía esta noción al afirmar «que merecen llamarse tramas, siempre que puedan distinguirse totalidades temporales que realizan la síntesis de lo heterogéneo entre circunstancias, fines, medios, interacciones, resultados, queridos o

¹¹⁶ Aristóteles señala que «los actos parciales [que constituyen la acción imitada deben] estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte y descomponga el todo» (1451 a, p. 13), lo cual puede entenderse como la subordinación de cada una de las partes al todo que conforman, partes que son el principio, medio y fin (completud y totalidad); por otro lado, «el límite preciso en cuanto amplitud es el de tal amplitud que en ella pueda trocarse una serie de acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna» (1451 a, p. 12).

¹¹⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 346

¹¹⁸ *Ídem*, p. 347

no»¹¹⁹, con lo cual no sólo la noción de configuración puede vincularse al estudio de la novela, sino también observarse el papel que ejerce la trama en la conformación tanto de la identidad del relato como en la del personaje.

Partiendo de la ampliación hecha con respecto a la noción de configuración, Ricoeur propone estudiar la identidad del personaje en relación con la elaboración de la propia trama:

Si toda historia, en efecto, puede considerarse como una cadena de transformaciones que conducen de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de completud, de totalidad y de unidad de la trama. [...] Resulta que la identidad narrativa del personaje sólo puede ser correlativa de la concordancia discordante de la propia historia.¹²⁰

La dependencia de la identidad del personaje con respecto a la de la trama se desprende de la afirmación de Aristóteles que subordina los caracteres a las acciones; sin embargo, no debe suponerse una equivalencia caracteres-personajes, por los primeros «hay que entender el perfil psicológico de los personajes, que se concreta en su *ethos*, su comportamiento»¹²¹, de esta manera no quiere decir que las acciones sean más importantes que los personajes, sino que no es necesario conocer los pensamientos debido a que éstos serán traducidos en actos concretos. Evidentemente, lo dicho por Aristóteles es inseparable de la representación de la tragedia frente a un auditorio y de las pasiones que debe generar (temor y piedad) para producir la purificación de los sentimientos (catarsis). A pesar de que en su mayoría la narrativa en la que piensa Ricoeur no depende de la representación dramática, eso no impide que el personaje se subordine a la trama en la medida en que la identidad del primero no es algo dado y esencial, sino que se va construyendo y transformando de acuerdo a las acciones en las que se ve inmerso (acciones que también

¹¹⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 384

¹²⁰ Paul Ricoeur, «La identidad narrativa», p. 347

¹²¹ David Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 64

contemplan los pensamientos). De esta manera, la identidad narrativa del personaje puede entenderse a partir de las acciones que ejerce, acciones que no realiza en solitario, sino vinculado con otros y dentro de un mundo ficcional. El «estilo unitario» del que habla Ricoeur es lo que permanece no a pesar de las transformaciones, sino en relación con ellas; la identidad del personaje, al igual que la de la persona, no puede entenderse como un núcleo esencial, ajeno al mundo y los otros, necesariamente depende de éstos para poder existir en la dinámica mismidad-*ipseidad* configurada a través de la trama.

La noción de identidad narrativa permite concebir al personaje como un efecto de sentido mucho más complejo y problemático de lo que podría suponerse; si a través de la propuesta de Paul Ricoeur se logra vincular la noción de identidad narrativa con la de personaje, es necesario retomar algunos aspectos teorizados desde la narratología con respecto a este ineludible elemento del relato. En su ya clásico estudio sobre la novela, Bourneuf y Ouellet desarrollan las distintas perspectivas que hasta ese momento se habían realizado con respecto al estudio del personaje; pero antes de cualquier aproximación, ellos lo definen inmerso en una red de relaciones: «forma parte de una constelación y es a través de ésta que vive en nosotros con todas sus dimensiones [...] Los personajes de novela se influyen recíprocamente y se dan a conocer unos gracias a otros»¹²². La interacción existente entre los personajes ocasiona que al revelar la «personalidad» de los otros se aporte información sobre uno mismo, dependiendo de la situación, cada personaje revelará a los otros un aspecto de su propia identidad, al mismo tiempo que conocerá uno de los «rostros» de quienes lo rodean. Pero la red de relaciones también implica los objetos y

¹²² Roland Bourneuf y Réal Ouellet, «Los personajes», p. 171

lugares en los que se desenvuelve el personaje¹²³. «El universo exterior descrito por el novelista remite también a los personajes, de los que se constituye en una especie de prolongación, obstáculo o revelador»¹²⁴. La relación de los personajes entre sí y de éstos con los objetos y espacios, constituyen una red potencialmente infinita, cuyos elementos y combinaciones posibles son explorados al interior de cada relato.

Además de las múltiples relaciones, el nombre del personaje es un elemento clave para dotarlo de individualidad e identidad. «El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones»¹²⁵. El nombre puede estar *motivado* por las características morales del personaje (como la Santa de Gamboa); establecer una relación *referencial* con otro tipo de personajes (mitológicos, históricos, alegóricos, etcétera); o ser u *recipiente vacío* que el relato irá llenando conforme avance la historia. Sea cual fuere el nombre del personaje, es necesario que «tenga *estabilidad* y *recurrencia*, para poder asegurar no sólo la coherencia y legibilidad del relato, sino la identidad misma del personaje y la conservación de la información narrativa que en torno a él se va generando»¹²⁶. La estabilidad consiste en escribir el nombre siempre de la misma manera, mientras que la recurrencia estriba en que aparezca de forma constante a lo largo de la narración; al variar la escritura o al escatimar la presencia se cuestiona la identidad del personaje debido a la carencia de un nombre que pueda dar cuenta de su permanencia en relación con sus transformaciones.

¹²³ En el capítulo anterior reparé brevemente en la relación existente entre Ruiz-Tagle/Wieder y la noche, así como en su vinculación con el espacio exterior y las connotaciones de inseguridad, quizá violencia, que se desprenden de estos dos elementos.

¹²⁴ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *op. cit.*, p. 173

¹²⁵ Luz Aurora Pimentel, «La dimensión actuarial del relato», p. 63

¹²⁶ *Ídem*, p. 66

El caso de los nombres en *Estrella distante* es particularmente ilustrativo de la conflictiva construcción identitaria no sólo de Ruiz-Tagle/Wieder, sino del mismo *narrador testigo* que sólo se asume como un sujeto de enunciación (un «yo») desprovisto de cualquier otro apelativo que no sean los pronombres: es un «tú» para los otros personajes y un «yo» cuando desempeña la función de narrador. Es interesante que frente a la ausencia de un nombre del narrador testigo, equívocamente se le haya atribuido el del propio autor; sin embargo, la confusión no proviene de una lectura ingenua que dé por hecho el carácter testimonial de la obra, dejando de lado su composición literaria ficcional, sino de una suerte de traslape debido al mismo relato. Como ya lo había mencionado, *Estrella distante* es la reescritura *in extenso* del capítulo final de la «novela» *La literatura nazi en América*, en cuya última página aparece un diálogo sostenido por el narrador y el detective Romero, quien desvela el nombre de aquél con su frase de despedida: «Cuídate, Bolaño, dijo finalmente y se marchó». A pesar de todas las similitudes, de las frases transcritas por entero, en *Estrella distante* nunca se menciona el nombre del narrador. Por otra parte, los dos nombres dados a Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder son de los más estables y recurrentes dentro de la novela, aunque no son los únicos que adquiere este esquivo personaje; días antes de que la Gorda Posadas concluya, tomando como base «la postura» del retratado, que Ruiz-Tagle y Wieder son el mismo, ella, Bibiano y el narrador conversan sobre la complicada situación en la que viven y, sin saber muy bien cómo, empiezan a hablar de Wieder, pero no de sus «actos», sino de los posibles significados del nombre. Vale la pena citar, fragmentariamente, el largo párrafo dedicado a estas «disquisiciones filológicas».

Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro. [...] *Wieder*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa

«contra», «frente a», a veces «para con». Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, «anticristo»; *Widerhaken*, «gancho», «garfio»; *Wiederraten*, «disuasión»; *Widerlegung*, «apología», «refutación», *Widerlage*, «espolón»; *Widerklage*, «contraacusación», «contradenuncia»; *Widernatürlichkeit*, «monstruosidad» y «aberración». *Palabras todas que le parecían altamente reveladoras [...]* E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas. (p. 50-51, el subrayado es mío)

La posible motivación del nombre de Carlos Wieder es rastreada no sólo en los significados actuales, se recurre al alemán antiguo para indagar las fuentes que permitan establecer la evolución de una palabra y, con ella, los diversos significados que ha tenido. De las aparentemente «inofensivas» traducciones del vocablo *Wieder*, Bibiano pasa a las más «agresivas», al vincularla con otras palabras, *Wieder* puede significar, prácticamente, cualquier cosa dentro de un rango que incluye anticristo, espolón y monstruosidad. No deja de ser irónico que el narrador enfatice la actitud de Bibiano frente a sus «revelaciones» onomásticas, las cuales constituirían una suerte de presagio o profecía de los actos del artista del régimen. Las «palabras reveladoras» pronunciadas por el futuro dependiente de zapatería, más que desvelar un misterio o evidenciar las motivaciones del nombre, parodian las interpretaciones que se hacen con base en criterios supuestamente filológicos. Los diversos significados de una palabra, tomados todos del diccionario, no pueden limitar del todo el sentido que el vocablo adquirirá en su empleo discursivo. A pesar de la indagación hecha por Bibiano, el nombre de Wieder no implica una «maldad esencial», sino que serán las acciones las que signifiquen al nombre y no al contrario; los diversos significados a los que se vincula el nombre sólo pueden ser leídos como una profecía retrospectiva, una suerte de adivinación del pasado. Sin que medie explicación alguna, en la larga lista de posibilidades se desliza un vocablo que nada o muy poco tiene que ver con *Wieder*; la palabra *Weiden* no sólo es traducida, sino que se proporciona una extensa definición que contrasta con la brevedad de las anteriores; definición «doblemente dirigida», tanto al

vocablo como al nombre al que se asocia y que está constituida no por una serie de sustantivos, sino de verbos que se traducen en un conjunto de acciones concretas que, en cierta forma, pueden funcionar como la descripción de una de las múltiples facetas de Ruiz-Tagle/Wieder. La palabra más relevante de la lista elaborada por Bibiano no es ninguna de las que se relacionan con el nombre del personaje, es *Weiden* la que destaca entre las demás porque en su aparente arbitrariedad subyace una posible definición concreta.

A pesar de la importancia del nombre en la constitución de la identidad del personaje, la caracterización de éste depende de otros recursos existentes en el relato, uno de ellos es la descripción. La «identidad física» del personaje se constituye a través del «retrato» que se haga de éste, «la “imagen” física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otro personaje»¹²⁷. El personaje Ruiz-Tagle/Wieder cuenta con un extenso retrato desde el inicio de la novela, y a lo largo de las páginas aparece más información relacionada con su físico, su lenguaje y sus actos. La singularidad de los retratos hechos sobre este personaje es que siempre están mediados por la subjetividad del narrador testigo o de otros personajes, no hay una voz neutral que lo muestre de cuerpo completo.

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein [...] No hablaba demasiado. [...] dijo en alguna ocasión que era autodidacta. [...] La verdad es que no parecía autodidacta. Quiero decir: *exteriormente* no parecía autodidacta. [...] se vestía demasiado bien para no haber pisado nunca una universidad. [...] Pero fuera cual fuera el vestido de Ruiz-Tagle siempre llevaba ropas caras, de marca. En una palabra, Ruiz-Tagle era elegante [...] Los que íbamos al taller de Juan Stein dábamos por sentado que era un buen jinete. No sé por qué puesto que nunca lo vimos montar a caballo. En realidad, todas las suposiciones que podíamos hacer en torno a Ruiz-Tagle estaban determinadas por nuestros celos o tal vez nuestra envidia. Ruiz-Tagle era alto, delgado, pero fuerte y de facciones hermosas. Según Bibiano O’Ryan, era un tipo de facciones demasiado frías para ser hermosas. (p. 13, 14 y 15, cursivas en el original)

¹²⁷ *Ídem*, p. 71

De esta primera descripción pueden extraerse las características de las descripciones y afirmaciones posteriores hechas con respecto a este personaje: cada atributo enunciado es desmentido o, cuando menos, puesto en duda de inmediato. El «entonces» inicial implica que en el momento actual el nombre es distinto; dice que es autodidacta, pero su forma de vestir pone en duda que lo sea; todos suponen que es un buen jinete, pero nadie lo ha visto montar. Todas las conjeturas están explícitamente determinadas por la envidia o los celos de los demás personajes; incluso la aparente objetividad en la descripción de su estructura física es medianamente cuestionada por otro de los personajes que hace oír su voz a través de la del propio narrador. A pesar de los múltiples aspectos descritos, lo único que no se pone en duda es que Ruiz-Tagle es elegante, alto, delgado y fuerte, el resto de la información e incluso las suposiciones futuras son cuestionadas, de lo cual se desprende que no se contará con ningún «dato preciso» al cual recurrir para hablar de este personaje. En el resto de la novela ya no se describe a Ruiz-Tagle, su nombre y aspecto paulatinamente son asimilados por Carlos Wieder.

Antes de dar el «salto» de uno al otro nombre, con todo lo que ello implica, retomaré la relación señalada por Bourneuf y Ouellet entre el personaje y el espacio; sin embargo, a nivel textual no se puede hablar del espacio como tal, sino de «la “ilusión de espacio” que se produce en el lector [...] Porque, en rigor, no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal».¹²⁸ A través de Bibiano, su principal fuente de información, el narrador conoce aspectos de la vida de Ruiz-Tagle que no pudo observar; algunas veces se entera directamente por las conversaciones que sostiene con su amigo, pero otras más lo hace a través de las cartas que Bibiano le envía desde Chile. En este caso, el narrador presenta la descripción del departamento de Ruiz-Tagle con base en

¹²⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 27

una carta que recibe de O’Ryan mucho tiempo después de que ocurriera lo que le relata, de manera tal que los sucesos están mediados por el narrador y por Bibiano, además de por el tiempo y sus efectos sobre los recuerdos.

¿Qué me contó Bibiano de la casa de Ruiz-Tagle? Habló de su desnudez, sobre todo; tuvo la impresión de que la casa *estaba preparada* [...] dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios donde claramente faltaba algo [...] como si el anfitrión hubiera *amputado trozos de su vivienda* [...] La casa estaba en penumbras. El olor era espeso, como si Ruiz-Tagle hubiera preparado la noche anterior una comida muy fuerte, llena de grasa y especias. [...] lo único que sabía era que deseaba marcharse, decirle adiós a Ruiz-Tagle y no volver más a esa *casa desnuda y sangrante*. Son sus palabras. Aunque tal como la describe, la casa no podía ofrecer un aspecto más aséptico. (p. 17, 18 y 19, cursivas mías)

En este largo párrafo, el narrador aclara que la carta la escribió Bibiano cuando ya conocía buena parte de la historia de Ruiz-Tagle y que quizá a ello se deban las connotaciones sugeridas. Las frases que elige O’Ryan para describir el departamento señalan que la «falsedad» de la casa se debe a que le faltan cosas, pero lo ausente no ha sido sustraído, sino amputado; el espacio que habita Ruiz-Tagle no suscita las asociaciones comunes de la casa como lugar interior, seguro y confortable, se muestra como un espacio violentado en su construcción misma, mutilado por el individuo al que alberga. Aunado a lo anterior, la penumbra y el olor también generan repulsión en el visitante, con lo cual tanto lo tangible como lo incorpóreo aparecen connotados negativamente. La descripción del departamento de Ruiz-Tagle prefigura la de las mujeres que aparecerán en las fotografías desconocidas, no es gratuito que Bibiano quiera huir de una «casa desnuda y sangrante»: un espacio, apenas «vivo», construido en femenino. No obstante, la perturbadora carta es cuestionada por el narrador al mismo tiempo que la transcribe; la configuración de la casa dada por Bibiano, casi un cadáver, es subvertida por el narrador con un solo adjetivo: «aséptico», de forma tal que el olor, la penumbra y lo innombrable desaparecen y son sustituidos por «las paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica [...] En

fin, nada que saliera de lo corriente» (p. 19). El departamento permanece como un vacío constituido por versiones que se contraponen y se convierte en una extensión de Ruiz-Tagle porque a pesar de lo dicho no hay nada seguro¹²⁹.

De este único encuentro entre Bibiano y Alberto también se desprende una situación relevante en el relato; a pesar de la visible incomodidad de O´Ryan, de sus ganas de salir corriendo, Ruiz-Tagle continúa hablando y al parecer disfruta la situación que padece el otro. «¿De qué hablaba?, se pregunta Bibiano. Sería importante que lo recordase, pero por más esfuerzos que hago es imposible», así como el retrato ha escatimado cualquier certeza, del mismo modo que la descripción del departamento sugiere un suspenso sin desenlace, las palabras de Ruiz-Tagle son irrepetibles. A pesar de su singular capacidad para recordar los detalles, O´Ryan es incapaz de reproducir lo dicho por Alberto: no hay una voz en este personaje, la única voz que puede surgir de él es la que escucha la Posadas cuando la amenaza y le sugiere la muerte de las hermanas Garmendia, pero en esa conversación la Gorda está, sin saberlo, en presencia de Wieder.

Así pues, de Alberto Ruiz-Tagle hay muy poco, tal vez nada, a lo cual recurrir para perfilar un esbozo identitario; además de que toda la información sobre él es cuestionada, a partir del segundo capítulo de *Estrella distante* su figura comienza a desvanecerse, la última que lo ve es la Posadas y su reunión, al igual que la de Bibiano, es sumamente tensa y extraña, sólo que en ella se da la revelación que anticipa la identificación de Ruiz-Tagle/Wieder.

¹²⁹ A decir de Luz Aurora Pimentel, «el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación», «La dimensión actorial del relato», p. 79; en el caso particular de Ruiz-Tagle y su departamento, la *implicación* radica en que la *explicación* tampoco despeja las incógnitas, sino que contribuye a reforzarlas al multiplicar las interrogantes en torno no sólo al personaje, sino a los espacios que habita y los objetos con los que se relaciona.

Lo fui a ver. Quedamos a una hora y allí me presenté, puntual. La casa estaba vacía. ¿No estaba Ruiz-Tagle? Sí, dijo la Gorda, pero la casa estaba vacía, ya no quedaba ni un mueble. ¿Te mudas, Alberto?, le dije. Sí, gordita, me dijo él, ¿se nota? [...] Las Garmendia están muertas, dijo. La Villagrán también. [...] Todas las poetisas están muertas, dijo. Ésa es la verdad, gordita, y tú harías bien en creerme. (p. 48 y 49)

La desaparición de Alberto se explicita en el relato a través de las propias acciones del personaje: su «salida» de la historia implica una «mudanza» en el espacio y un cambio de nombre, con todo lo que ello conlleva. A diferencia de Bibiano, la Posadas sí puede reproducir lo dicho por Ruiz-Tagle, contarlo a sus amigos para alimentar la rueda de las conjeturas y mantener girando la incertidumbre que se apodera de ellos al enfrentarse a un sujeto enigmático; la Gorda pudo hacer que la voz de Alberto suene en su propia voz, pero O’Ryan no logró llevarlo a su escritura: incapaz de fijarlo en papel, Bibiano se dedicará a coleccionar los rastros, vestigios materiales que Wieder deja a lo largo de su vida.

La historia de vida de Ruiz-Tagle/Wieder más que una instantánea cerrada en sí misma, semeja una serie de fotografías entramadas al azar, mezcladas con imposibles realizaciones cinematográficas y trozos de textos; el «artista» y militar cobijado y castigado por el régimen pinochetista deja tras de sí una estela de objetos que sólo la tenaz vocación de Bibiano O’Ryan, en un primer momento, y la del detective Abel Romero, desde el presente del narrador, serán capaces de integrar en un rompecabezas monstruoso lleno de espacios en blanco. Rompecabezas olvidado por la historia chilena, afanada en el consenso y la integración, pero recuperado por una pequeña comunidad que busca forjar el recuerdo, la imagen completa, para dar paso a su destrucción. Es Bibiano quien recoge las primeras fotografías borrosas que muestran a Wieder después de uno de sus actos de escritura en el cielo, es él quien descubre las colaboraciones bajo seudónimo que Wieder ha hecho en diversas revistas de Latinoamérica y Europa; finalmente, es Bibiano quien pone en contacto al detective Romero con el narrador. De Bibiano O’Ryan depende la conformación del

archivo material que permite no sólo encontrar a Wieder, sino delinear su identidad a través de las diversas acciones, *discordantes* donde las haya, realizadas a lo largo de su vida.

Las incursiones literarias de Wieder por el cielo de Chile comienzan a ser narradas en el capítulo dos; después de ser apresado en los días posteriores al golpe, el narrador contempla desde el Centro La Peña la primera escritura en el aire de Carlos Wieder, aunque sin saber que es el mismo personaje a quien él conoció como Ruiz-Tagle. Los detalles de esta hazaña se despliegan a lo largo de todo el capítulo, incluso se «transcribe» lo que Wieder puso en el aire: un fragmento inicial del *Génesis* escrito en latín. Dentro de todos los detalles, surgen de nuevo las dudas del narrador no ya de lo dicho por otros, sino de su propia experiencia como testigo. «El avión se inclinó sobre un ala y volvió al centro de Concepción. DIXITQUE DEUS... FIAT LUX... ET FACTA EST LUX, leí con dificultad, o tal vez lo adiviné o lo imaginé o lo soñé» (p. 37). Los «problemas de lectura» rápidamente se transforman en diversas acciones cuya incertidumbre creciente implica el paso de la vigilia al sueño, de lo racional a lo onírico. Por otro lado, llama la atención que la misma escritura de Wieder sea efímera, que su soporte material sea el aire y su tinta el humo; el *scripta manent, verba volant* despliega en este «ejemplo» todas sus significaciones: esta frase «se acuñó en alabanza de la palabra dicha en voz alta, que tiene alas y puede volar, en comparación con la silenciosa palabra sobre la página, que está inmóvil, muerta»¹³⁰. A saber si la frase surgió a favor de lo hablado o de lo escrito, lo cierto es que sus diversos sentidos, imbricados en los intercambios discursivos en los que se presenta, la inclinan hacia los distintos pesos de la misma balanza. La *scripta* de Wieder *volant*, pero también permanece en el inestable soporte del recuerdo, confundida con las intuiciones, los sueños y las pesadillas. Si llamo la atención sobre las peculiaridades de sus incursiones literarias

¹³⁰ Alberto Manguel, *Una historia de lectura*, p. 59

iniciales, se debe a que dentro de *Estrella distante* no hay duda de que Wieder sea el responsable de tales inscripciones, de lo que no hay certeza es de las inscripciones mismas, los testimonios y las fotografías son incapaces de «comprobar» las líneas y formas de las palabras escritas: Wieder es un autor que no deja huellas, posteriormente las huellas que atestiguan su paso parecerán ser producto de nadie.

Después de la primera exhibición de poesía aérea, Carlos Wieder es llamado a repetir sus actos en diversos lugares de Chile; al mismo tiempo que su fama de poeta empieza a extenderse, surge en torno a él un aura heroica que lo transforma en un joven y talentoso escritor y en una suerte de soldado que aglutina en sí mismo todos los atributos positivos posibles. En contraste con el elusivo retrato de Ruiz-Tagle, el de Wieder es mucho más «concreto»; después de una de sus múltiples exhibiciones, diversos periodistas empiezan a construir la imagen del joven piloto a partir de algunas entrevistas hechas a algunos de sus conocidos.

De él dijeron (en algunos periódicos, en la radio) que era capaz de las mayores proezas. Nada se le podía resistir. Su instructor de la Academia declaró que se trataba de un piloto innato, avezado, con instinto [...] Ese verano, presumiblemente el del 68 [...] Wieder lo pasó sin sus padres, un adolescente valiente y tímido (según su condiscípulo) del que uno podía esperar cualquier cosa, *cualquier extravagancia, cualquier explosión*, pero que al mismo tiempo se hacía querer de las personas que lo rodeaban. Mi madre y mi abuela lo adoraban (dice su condiscípulo). (p. 43-44, cursivas mías)

Los sucesivos testimonios sobre Wieder más que reparar en su aspecto físico, proporcionan una descripción del carácter del personaje, el cual es, o pareciera ser según los propios informantes, admirable al ser producto del valor, la inteligencia y una gran habilidad para cualquier cosa. Asimismo, Wieder es sorprendente porque es capaz de realizar las más diversas acciones, lo interesante es que su «extravagancia» no es del todo positiva, debe matizarse con el afecto que despierta en los demás, lo que, de cierta manera, sugiere que las «explosiones» son toleradas sólo por el amor que se le tiene a quien las

realiza. Más adelante se ofrece información sobre otro de los aspectos de un Carlos Wieder de mayor edad y entregado a ciertas actividades censurables: «En su apreciación social, no obstante, existían puntos negros: las malas compañías, *gente oscura*, parásitos de comisarías o del hampa con los que Wieder salía en ocasiones, *siempre de noche*, a beber o encerrarse en locales de mala reputación» (p. 44, cursivas mías). Es indudable que al señalar los malos hábitos del joven poeta y sólo con base en ellos, no puede deducirse que la «personalidad» de Wieder sea totalmente perversa, o que en dichos vicios vaya implícita la maldad que después será explícita, lo interesante es rescatar las frases que puse en cursivas dentro de la transcripción: «gente oscura» y «siempre de noche» parecieran ser «atributos» del propio Wieder; lo nocturno, lo negro, aparece vinculado a este personaje y al mismo Ruiz-Tagle cuando se describe su departamento. Su presencia en la casa de las Garmendía ocurre en la noche, la exposición de las fotografías desconocidas comienza al anochecer y culmina con la llegada de los primeros rayos de luz; no es gratuito que alrededor de Wieder se entreteja la oscuridad para ocultarlo y ocultar lo que hace.

Como producto de su «bien ganada reputación», el poeta del aire recibe el espaldarazo final del crítico más importante de la literatura chilena, Nicasio Ibacache¹³¹, «anticuario católico de misa diaria», prodiga elogios a los poemas de Wieder y le sugiere prudencia frente a las tentaciones de la fama, además de una serie de lecturas

¹³¹ Dentro de las múltiples reescrituras emprendidas por Bolaño, el personaje Nicasio Ibacache se transforma en Sebastián Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile* (2000), novela que se presenta a través de un largo monólogo del sacerdote, poeta y crítico literario; todo lo que él dice, espoleado por la fiebre y la consciencia de su próxima muerte, constituye una forma de dotar de orden y sentido a su propia existencia. Frente a él hay una presencia que funge como el interlocutor silencioso y, al mismo tiempo, el instigador de las confesiones del cura. «[...] rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descredito en una sola noche relampagueante», la memoria de Urrutia Lacroix comienza por narrar los dos momentos más importantes de su vida, los únicos que merecen rescatarse del pasado vano e informe de su lejana juventud: la entrada al seminario y su ingreso a la literatura.

indispensables para convertirlo de un poeta talentoso en uno excepcional. Los elogios y recomendaciones del crítico aparecen en su columna semanal en el periódico *El mercurio*, también se incluyen dos fotografías esenciales para comprender la serie de vestigios que Wieder deja a su paso, estas dos «imágenes» no las traté en el capítulo anterior por considerar que su relevancia es mayor al vincularlas a la identidad del personaje.

La foto está tomada a cierta distancia por lo que *las facciones de Wieder son borrosas*. [...] El titular de la foto reza: *El teniente Carlos Wieder en el aeródromo de Los Muleros*. En la segunda *se observa, con más voluntad que claridad*, algunos de los versos que el poeta escribiera sobre el cielo de Los Ángeles, después de la magna composición de la bandera chilena. (p. 46, las cursivas son mías, excepto las del título de la fotografía)

Con base en la primera fotografía la Gorda Posadas concluye que Ruiz-Tagle y Wieder son el mismo, pero no lo hace tomando como referencia los rasgos físicos retratados en la imagen, sino la postura del fotografiado. El rostro del teniente es borroso debido, entre otras cosas, a que la fotografía fue tomada desde cierta distancia; en cuanto a las imágenes de su escritura, llama la atención que, al igual que los rasgos de Wieder, sean poco definidas y que se lean más por voluntad que por ser claras. En estas dos fotografías Wieder y su escritura se equiparan al ser descritos como esencialmente difusos, lejanos, quizá inaprensibles. Los vestigios y su hacedor comparten una naturaleza evanescente, una presencia signada por la ausencia de detalles, de contornos claros, de rasgos definatorios que permitan dar algo por sentado cuando de ellos se habla. La identificación hecha por la Posadas es, a todas luces, más arbitraria que certera; vale la pena enfatizar que, al final de la novela, el propio narrador tampoco estará muy seguro de lo dicho por su antigua compañera.

Como lo mencioné en el segundo capítulo, al interior de *Estrella distante* aparecen tres «instantáneas verbales» vinculadas al relato principal, pero plenas en sí mismas; constituyen una suerte de paréntesis dentro del flujo de la historia y son presentadas de

forma consecutiva en los capítulos tres y cuatro, en ellas el narrador juega a la omnipresencia y enfrenta los posibles reclamos argumentando el valor innegable de la conjetura o del informe perdido aún dispuesto en la memoria. La primera de las historias de vida, y la más larga de las tres, es la de Juan Stein, el poeta que imparte un taller de literatura; después de que el narrador recibe la carta de Bibiano en donde se habla de un grupo de terroristas chilenos que ingresaron a Nicaragua, la biografía de Stein se bifurca en dos historias posibles. La primera de ellas constituye una especie de «actualización» de la vida de su antecesor Iván Cherniakovski, las noticias sobre Stein aparecen de forma frecuente en periódicos, revistas, noticiarios y documentales de los más diversos países de Latinoamérica, gracias a ellas Bibiano y el narrador se enteran de que Stein participó como guerrillero en Nicaragua, Angola, Paraguay y Mozambique. Con la ayuda de uno de sus corresponsales, O’Ryan rastrea a Stein en la vida cultural de Managua, se le puede ver en encuentros literarios, en exposiciones de pintura e, incluso, acompañando a Ernesto Cardenal. De regreso a las armas, Juan Stein participa por un tiempo en la guerrilla guatemalteca y luego pasa a San Salvador a formar parte del FMLN, es en este lugar donde encuentra la muerte: «Al final de la batalla, en la recogida de los cadáveres, apareció un tipo rubio y alto. [...] el desconocido rubio figura con el nombre de Jacobo Sabotinski, ciudadano argentino, antiguo miembro del ERP» (p. 70).

La segunda historia comienza gracias a Bibiano, quien años después decide ir a Puerto Montt a buscar a la madre de Stein para informarle de la muerte de su hijo; sin embargo, O’Ryan no encuentra a ningún pariente de Juan y tiene que desplazarse al poblado de Llanquihue para encontrar, sin mucho esfuerzo, la casa de la viuda Stein. Al tocar la puerta, Bibiano es recibido por una joven mujer que le informa sobre la muerte de la viuda tres años antes; al conocer esa información, O’Ryan le comenta a la mujer que su

visita tenía como propósito dar la noticia de la muerte de Juan y es aquí cuando la otra vida de Stein hace su aparición.

Eso es imposible, dijo la mujer. Ella sólo tenía un hijo y éste aún estaba vivo cuando ella murió [...] ¿El hijo de la viuda ya no vive en Llanquihue? Murió el año pasado [...] ¿De qué murió? Creo que de cáncer [...] ¿Cómo se llamaba él? Juan Stein. Juanito Stein. ¿Y qué hacía? Era profesor, aunque su afición era arreglar motores [...] ¿Está enterrado en Valdivia? Me parece que sí, dijo la mujer y pareció entristecerse. (p. 72)

El inquieto de Bibiano no puede dar crédito a lo que escucha y decide ir al cementerio de Valdivia, «buscó la tumba de aquel Juan Stein, alto, rubio, pero que nunca salió de Chile, y por más que buscó no la halló» (p. 73). El final de esta vida coincide con el del capítulo, de tal manera que las interrogantes permanecen abiertas y dirigidas al lector, pues tanto el narrador como los otros personajes no volverán a tratar el asunto en lo que resta de la novela. Las dos posibles vidas de Juan Stein son contadas con certezas y datos, vestigios materiales en la primera y testimonios en la segunda, que sustentan ambas historias, el problema es que no pueden coexistir: necesariamente, una elimina a la otra. El único elemento que podría confirmar cuál de las vidas es la «verdadera», el cadáver mismo del propio Stein, es imposible de localizar.

La segunda historia de vida es la de Diego Soto, director de otro taller literario, traductor, poeta y amigo de Stein. Después de 1974 desaparece de Chile y, pasados unos meses, reaparece exiliado en la Alemania Comunista de donde pasa a Francia, país en el que logra establecerse y sobrevivir dando clases de español e inglés, además de traducir a algunos escritores latinoamericanos de principios de siglo. Soto se casa con una francesa, empieza a publicar con mayor frecuencia, da clases en la universidad, tiene dos hijos. «Fue entonces cuando recibió la invitación para asistir a un coloquio sobre Literatura y Crítica en Hispanoamérica que se realizó en Alicante» (p. 78). Como Soto odia viajar en avión decide

hacer el viaje en tren, de regreso a Francia encuentra su suerte en un andén de la estación Perpignan.

Soto, no se sabe cómo, tal vez atraído por las voces, llega a una sala apartada. Allí descubre a tres jóvenes neonazis y un bulto en el suelo. Los jóvenes patean el bulto con aplicación [...] La vagabunda, pues es una mujer, grita no me peguen más. El grito no lo escucha absolutamente nadie, sólo el escritor chileno. Tal vez a Soto se le llenan los ojos de lágrimas, lágrimas de autocompasión pues intuye que ha llegado a su destino. [...] Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen. (p. 80)

A pesar de que la noticia de la muerte de Diego Soto aparece en un periódico de Cataluña durante la época en la que el narrador vive en España, éste se entera de lo sucedido a través de una carta de Bibiano «muy extensa, casi como el informe de un detective, la última que recibí de él». De la vida y muerte de este poeta no hay dudas, sólo algunos resquicios imposibles de llenar que conducen a Soto al encuentro fatal en el andén de la estación. En contraste con la historia de Stein, la de Soto no suscita sospechas, y es, en cierta medida, la más «cerrada» de las instantáneas verbales de *Estrella distante*.

Finalmente, la última historia integrada a la novela es la de Lorenzo y aparece en el mismo capítulo que la de Diego Soto. A diferencia de los dos anteriores, el de Lorenzo es un relato que poco o casi nada tiene que ver con las otras historias de la novela; el narrador conoce la historia y aunque le gustaría contársela a Bibiano, no puede hacerlo porque no sabe a dónde escribirle. Frente a la posible gratuidad de lo contado, el narrador establece una relación de correspondencias: «Es la historia de Petra y de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein. La historia de Petra se debería contar como un cuento: Érase una vez un niño pobre de Chile...» (p. 81), de esta manera Lorenzo/Petra sería una especie de Diego Soto alternativo, del mismo modo que hay dos posibles Juan Stein, la interrogante que surge es saber cuál es «nuestro Juan Stein», el guerrillero ubicuo o el profesor solterón. Ahora bien, la historia de vida de Lorenzo es

tan increíble que la única forma de contarla es como si fuera un cuento de hadas, pero un cuento cuya serie de pruebas no conducirán a un final feliz. El niño de la historia se llama Lorenzo («creo, no estoy seguro, y he olvidado su apellido») y pierde ambos brazos después de recibir una fuerte descarga eléctrica, además de ser pobre y descubrir que es homosexual en el Chile gobernado por Pinochet, «lo cual convertía la situación en inconcebible e inenarrable». En medio de todas las adversidades decide hacerse artista, canta en las calles para poder sobrevivir; en determinado momento, decide suicidarse lanzándose al mar, pero mientras está sumergido en el agua se da cuenta que matarse es «absurdo y redundante». A partir de ese momento se dedica a pintar, bailar, escribir poemas y tocar instrumentos musicales; luego de un tiempo, con el suficiente dinero ahorrado, se marcha a Europa y se dedica a vivir como artista callejero recorriendo diversos países del continente. Alguien lo descubre en Alemania y le propone convertirse en la mascota de los Juegos paralímpicos de Barcelona, durante ese periodo Lorenzo/Lorenza/Petra ve realizados sus sueños. Tres años después, muere de sida y nadie sabe dónde.

A lo largo de las instantáneas verbales de Stein, Soto y Lorenzo, el narrador proporciona algunos datos que permiten ubicarlo dentro del mapa de la diégesis. Durante la historia de Stein, el narrador parte al exilio; mientras sucede la de Soto, él se instala en España; para cuando ocurre la de Lorenzo «yo estaba internado en el Hospital Valle Hebrón de Barcelona con el hígado hecho polvo». De acuerdo con María Luisa Fischer, los relatos insertos en la novela asumen, cuando menos, tres funciones diversas: «son un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje principal», además de las funciones señaladas «las historias de vida encuentran una completitud que deberíamos llamar poética, en el sentido de ordenarse por

contraste y condensación, como unidades móviles en un espacio textual»¹³². El periplo de los otros no sólo contiene correspondencias entre ellos mismos, también están ligados a la historia de vida del «yo» que narra y que pocas veces proporciona información directa de lo que le sucede. Aunado a lo anterior, estos relatos aparecen como una contraparte de la historia que sustenta *Estrella distante* y que tiene como protagonista a Ruiz-Tagle/Wieder. Las relaciones de contraste que se establecen entre las tres instantáneas, la historia del narrador y la del fotógrafo de la tortura permiten vislumbrar el espeso tejido con el que está constituida la trama de la novela.

Después de este paréntesis narrativo, el narrador retoma el relato de Wieder, todo el capítulo sexto está dedicado a la fallida exposición de escritura aérea y a la exhibición de las fotografías desconocidas, con las consecuencias que ya conocemos; a partir de la última noche en que fue visto esperando el amanecer, Carlos Wieder desaparece y comienza un singular, quizá extravagante, *tour de force* similar al vivido por el avatar guerrillero de Stein, pero inmerso en «empresas artísticas extrañas», algunas francamente absurdas. En el capítulo siete se desarrolla la historia de vida de Carlos Wieder posterior a su expulsión de la fuerza aérea.

[...] las noticias sobre Carlos Wieder son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece [...] Las mentes más disparatadas de su generación lo ven vagando por Santiago, Valparaíso y Concepción ejerciendo oficios disímiles y participando en empresas artísticas extrañas. *Cambia de nombre*. [...] En una revista de teatro aparece una pequeña pieza en un acto firmada por un tal Octavio Pacheco del que nadie sabe nada. (p. 103, las cursivas son mías)

El famoso poeta aviador ingresa a la clandestinidad, vaga por diversas ciudades desempeñando las actividades más diversas, pero no sólo eso: «cambia de nombre» y con ello inicia la larga cadena de pseudónimos y alias que harán casi imposible seguir sus

¹³² María Luisa Fischer, *op. cit.*, p. 157

pistas. El autor de la pieza teatral más adelante será descubierto accidentalmente por Bibiano O’Ryan en los Archivos de la Biblioteca Nacional: «allí, juntos, están las poesías aéreas de Wieder, la obra de teatro de Pacheco y textos firmados con tres o cuatro nombres más aparecidos en revistas de escasa circulación» (p. 104), revistas publicadas en diversos países de Latinoamérica que constituirán el inicio en la conformación del archivo que contiene los vestigios dejados a su paso por Wieder. Bibiano también descubre el libro *Entrevista con Juan Sauer* y comprende que el entrevistado no es otro que Carlos Wieder.

O’Ryan visita con frecuencia la Biblioteca y comprueba que el archivo aumenta con nuevas aportaciones. Temeroso de ser descubierto por Wieder, Bibiano se aposta en la Biblioteca decidido a encontrar al autor de tan diversos materiales, después de un tiempo y sin novedad alguna, investiga con un bibliotecario y descubre que el encargado de nutrir el archivo es el padre de Wieder, a quien le envía sus trabajos por correo. Los rumores sobre Carlos Wieder aumentan, se vuelven confusos, devienen inverosímiles, pero no desaparecen; se le vincula con grupos secretos, con una estafalaria ultraderechista, incluso se le atribuye la autoría de un juego de un *wargame* estratégico sobre la Guerra del Pacífico. O’Ryan rastrea todas las fuentes, se cartea con diversas personalidades no sólo del ámbito literario, sino también con investigadores, empresas extranjeras y excéntricos del primer mundo, empieza a tejer una red de corresponsales que le brinden noticias sobre cualquier aparición de Wieder, aunque con nulos resultados. Asimismo, las contribuciones literarias del ex aviador se vuelven menos frecuentes, hasta que Wieder desaparece, «aunque su ausencia física (de hecho, *siempre* ha sido una figura ausente) no pone fin a las especulaciones, a las lecturas encontradas y apasionadas que su obra suscita» (p. 113).

La desaparición de Carlos Wieder cede el paso a su *escritura*. El primero que intenta «fijar» al poeta y torturador es el crítico literario Nicasio Ibacache, quien en un libro

póstumo despliega las anécdotas y los libros predilectos de diversos autores, uno de ellos es el joven Wieder; en el espacio dedicado a él la escritura del crítico decae y pierde su estilo habitual: «Intenta comprender [...] la voz, el espíritu de Wieder, su rostro entrevisto en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa» (p. 114), la voz, el espíritu y el rostro se desvanecen y escapan de la escritura, de nuevo se menciona la noche como el tiempo/espacio de Wieder, como si su presencia no pudiera realizarse bajo la luz. A pesar del esfuerzo del crítico, el fragmento que le dedica al joven poeta se interrumpe «como si Ibacache se diera repentina cuenta de que está caminando en el vacío» (p. 115). El trabajo de Nicasio Ibacache es el primero, pero no el último de los intentos escriturales que fracasan al enfrentar el vacío, la figura ausente del poeta que pareciera sólo dejar tras de sí estelas de destrucción.

Pasado el tiempo, la idea de la muerte de Wieder empieza a adquirir fuerza y muchos concluyen en que es cierta. En los primeros años de la década de los noventa el nombre de Wieder empieza a vincularse con actividades extraliterarias del pasado: en 1992 es mencionado en un documento judicial sobre torturas y desapariciones, en 1993 se le vincula a un grupo responsable de la muerte de varios estudiantes, en 1994 un libro colectivo de reporteros chilenos lo vuelve a mencionar relacionándolo con distintas desapariciones. Aparecen otros dos libros dedicados parcialmente a este personaje, uno de ellos es el ya comentado de Muñoz Cano y el otro es el primer éxito editorial de Bibiano O’Ryan, quien en *El nuevo retorno de los brujos* trata diversos movimientos de literatura fascista surgidos en el Cono Sur¹³³. El capítulo «La exploración de los límites» está

¹³³ Es necesario señalar que este supuesto libro y todo lo dicho sobre él se vincula con otro libro de Bolaño, en *La literatura nazi en América* se presentan, a modo de diccionario, varios autores calificados de nazis o fascistas; como lo señalé en el primer capítulo, *Estrella distante* es la reescritura de la última entrada, la más extensa, de esa «novela», en la cual se aborda la vida y obra de Ramírez Hoffman, que es a Carlos Wieder lo

dedicado a Carlos Wieder y en él Bibiano pierde su tono «objetivo y mesurado», sus reflexiones vacilan y la argumentación pierde el rumbo.

Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta Ruiz-Tagle) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y *Wieder siempre se pierde*. (p. 117-118, cursivas mías)

Al igual que Ibacache, O’Ryan fracasa en su intento de aprehensión escrituraria, el personaje escapa a su mirada y a su pluma; la misma escritura se degrada en el sinsentido de la adjetivación arbitraria, en la abundancia de insultos dirigidos a una presencia que nunca se materializa. Al hablar de la inminencia del parpadeo se sugiere que la imposibilidad de mirar a Wieder radica en la incapacidad del espectador para observar el devenir, las «realizaciones consecutivas» de la identidad de un personaje que no radica en su ser, sino en sus diversas acciones esparcidas por el tiempo y el espacio. Los intentos por aprehender a Wieder pasan de lo escritural a lo judicial, durante un juicio él es señalado como el principal sospechoso de la desaparición de las hermanas Garmendia; durante el proceso es llamada a comparecer, como único testigo, a Amalia Maluenda, la empleada mapuche al servicio de las hermanas.

La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido en una larga historia de homicidios e injusticias. Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, [...] en parte es su historia, la historia de la ciudadana Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror. Así, cuando habla de Wieder, *el teniente parece ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio*. Cuando habla de las hermanas Garmendia las compara con el aire, con las buenas plantas, con cachorros de perro. (p. 119, cursivas mías)

La irrupción del testimonio oral está fuertemente tematizada a través de la voz de Amalia, ella habla en quechua y un par de sacerdotes católicos se encargan de traducir lo

que Nicasio Ibacache es a Sebastián Urrutia-Lacroix en *Nocturno de Chile*. Por otro lado, es interesante que el libro de Bibiano se presente como la reescritura ficcional de *La literatura nazi en América*, con lo cual *Estrella distante* podría suponerse como la reescritura de la misma parte de ambos libros.

que dice. Su historia está escrita en la memoria que tiene de esa noche y en la memoria de las incontables injusticias sufridas por su pueblo; para Amalia no hay una diferencia entre ambos sucesos, sino que forman parte de una misma repetición cíclica, son eslabones de una cadena infinita soportada en la memoria viva de los sobrevivientes. El discurso de Amalia, doblemente traducido al pasar del quechua al español y de lo hablado a lo escrito, está formado por elementos que remiten (literariamente) a la oralidad indígena, no son gratuitas las comparaciones que ella emplea para designar a las Garmendia o a Wieder. A pesar de los diversos elementos con los que se relacionan, las hermanas son siempre las mismas, esencialmente buenas, como el aire y las plantas, inocentes e indefensas como cachorros; en contraste, Wieder «es» muchos y siempre ajeno, violento, demoniaco. Ninguno de los juicios prospera, de manera tal que la aprehensión judicial fracasa del mismo modo que la escritural. Los párrafos finales del capítulo enfatizan la política de olvido institucional implementada en un intento por borrar el pasado de violencia. En cuanto a Wieder, «Chile lo olvida».

Bibiano O’Ryan, el detective Romero y el propio narrador conforman la minúscula comunidad afanada en traer del olvido a Ruiz-Tagle/Wieder. En el capítulo ocho el narrador reaparece y el detective Romero aparece en la historia, ambos han sido olvidados por la Historia chilena; por su parte, el narrador asume el papel de testigo directo, en lo que resta de la novela lo que relatará ya no constituye un comentario a lo dicho por otros, sino que provendrá de su propia experiencia. El personaje de Romero es bastante singular, fue un detective que se volvió famoso al resolver dos casos complicados, incluso recibió una condecoración por sus buenos servicios; desafortunadamente, tras el golpe de Estado pasó tres años en la cárcel y luego se exilió a Europa, en donde sobrevivió realizando cualquier tipo de trabajo, aunque aún seguía siendo detective. El narrador lo recuerda por su fama

pasada y lo invita a tomar un té, en ese momento se entera de que Romero anda tras la pista de Carlos Wieder y que fue Bibiano O’Ryan quien le dio su dirección pues el detective necesita la ayuda de un poeta para encontrar a otro poeta. Romero le ofrece una fuerte suma al narrador y éste acepta trabajar para él, aunque sin saber muy bien lo que tendrá que hacer.

Al igual que las pesquisas iniciadas por Bibiano tienen como base un archivo, el detective le lleva al narrador una maleta llena de revistas y le pide que las lea buscando algún indicio de Wieder; las publicaciones provienen de diversos países europeos, su calidad va desde lo profesional hasta la simple fotocopia y todas ellas, en apariencia literaria, son subvencionadas por grupos ajenos al ámbito cultural (*skinheads*, neonazis, ocultistas, etcétera). Días después, Romero le lleva tres películas pornográficas y le pide que las vea porque Wieder «está» en todas. Junto con las revistas y las películas empieza a reavivarse la presencia de Wieder en la vida del narrador, después de casi veinte años surge de nuevo a través de los vestigios materiales que atestiguan su existencia. «La presencia de Wieder entre las paredes de mi casa, no obstante, se hacía cada vez más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando» (p. 133). Al no reconocer al teniente en ninguna de las cintas, Romero asegura al narrador que Wieder está en todas ellas, pero como camarógrafo; durante su investigación, el detective descubrió que un grupo que hacía cine porno fue asesinado en Italia, las pesquisas de la policía pudieron localizar al productor, al director y al dueño de la locación, todos salieron libres al demostrar una coartada firme, el único al que no pudo localizarse fue un camarógrafo llamado R. P. English; finalmente, Romero encuentra a una actriz que trabajó con English y lo recuerda bien, pero no puede reconocerlo en la vieja fotografía de Wieder que el detective le muestra. Así pues, las películas parecieran ser una ocurrencia del detective, no hay ninguna

prueba que vincule al camarógrafo con el teniente, lo que sí hacen las cintas es introducir a otro personaje del universo narrativo de Bolaño: la actriz porno Joana Silvestri, quien aparecerá en el cuento del mismo nombre incluido en *Llamadas telefónicas*.

Después de revisar y clasificar las revistas, el narrador cree identificar a Carlos Wieder bajo el seudónimo de Jules Defoe, cuyas publicaciones aparecen en *La Gaceta Literaria de Evreux* y en la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras*¹³⁴. Con el indicio del alias, Romero desaparece dos meses hasta que localiza a Jules Defoe en una localidad de Cataluña. Juntos, el narrador y el detective, emprenden un viaje que los lleva a Blanes y de ahí a Lloret, recorren una serie de edificios y Romero le indica en cual vive Wieder, continúan caminando hasta llegar a un bar en donde el narrador debe esperar para identificar al ex oficial. La espera es larga y el narrador está cada vez más nervioso, casi a punto de salir rumbo al mar se produce el encuentro decisivo.

Entonces llegó Carlos Wieder y se sentó junto al ventanal, a tres mesas de distancia. [...] Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente estaba yo. [...] Parecía estar pasando una mala racha. Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados. No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea de Chile. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos. (p. 152-153)

Después de veinte años el personaje ausente se materializa a pocas mesas de distancia, el narrador y Wieder comparten, por primera vez en toda la novela, el mismo espacio, el mismo mundo de vejez, derrotas y fracasos. Carlos Wieder sigue siendo un tipo duro, pero es lo único que «parece ser»; toda la historia que sobre él se ha ido tramando, desde la propia experiencia del narrador, pasando por los informes de Bibiano, el libro de Muñoz Cano, el testimonio de Amalia Maluenda, hasta llegar a las revistas y las películas es negado. Wieder no parece un poeta, un ex oficial, un asesino, un piloto temerario: Carlos

¹³⁴ Todo el capítulo nueve, el más breve de la novela, está dedicado a un supuesto movimiento literario o «secta de los *escritores bárbaros*», a cuyas publicaciones Wieder contribuye formalmente.

Wieder sigue sin tener una identidad, a pesar de que el narrador lo conoció a través de los elementos que conforman el archivo de sus acciones, no las puede confrontar con el personaje que tiene enfrente. El teniente se marcha y sólo queda esperar la llegada de Romero para confirmar que Defoe y Wieder son el mismo.

Juntos nuevamente, el narrador y el detective regresan a donde habita Wieder, un edificio distinto a los demás, «tocado por una vara mágica o por una soledad más potente que la del resto»; pese a las súplicas y reconvenciones del narrador, Romero va en busca de Wieder para concluir el trabajo. Mientras lo espera, el narrador trata de imaginar a Wieder, pero no puede hacerlo o no quiere hacerlo.

Media hora después Romero regresó. Debajo del brazo *traía una carpeta con papeles*, de esas que usan los escolares y que se cierran con elásticos. Los papeles abultaban, pero no demasiado. La carpeta era verde, como los arbustos del parque, y estaba ajada. Eso era todo. *Romero no parecía distinto*. No parecía ni mejor ni peor que antes. (p. 152-156, cursivas mías)

La aprehensión narrativa de Wieder también fracasa, de forma tal que pareciera que el personaje no puede escribirse, ni juzgarse, ni, tampoco, narrarse. A pesar de los esfuerzos de Ibacache, O´Ryan, Maluenda y del narrador, Calos Wieder continúa siendo un conjunto de papeles dispuestos en desorden para ser tramados de nuevo. La historia de vida de este personaje no termina ni se cierre al final de la novela, continúa dispuesta para ser contada de nuevo, reescrita en la realidad o en la ficción. Las acciones del personaje, al igual que su nombre y su retrato, tampoco se consolidan como elementos identitarios irrefutables, son negadas como si fuera imposible vincular al agente con sus actos, como si el pasado estuviera condenado a desaparecer de la memoria misma de los grupos vivos.

Frente al relato sin tapujos de la violencia pasada, el narrador pareciera quedarse sin voz cuando del presente se trata, podría argumentarse que no puede contar porque no ha visto nada, pero la serie de conjeturas que sostienen toda la obra hace tambalear esta

suposición. Nuevamente Wieder desaparece, se transforma en una carpeta que el detective lleva bajo el brazo; mejor dicho, vuelve a ser un archivo, unos cuantos papeles que pueden llevarse de un lugar a otro. La diferencia es que ahora el archivo no atestigua la existencia del personaje, sino su destrucción. La carpeta constituye la prueba que Romero necesita para constatar que ha realizado su trabajo. El despliegue de memoria realizado en *Estrella distante* encuentra su justificación y meta en la destrucción del criminal, pero dicha eliminación debe presentarse como el opuesto de las desapariciones realizadas por Wieder; desprovisto de testigos que puedan recordar y de elementos materiales dispuestos para ser interpretados, el narrador sólo tiene el comentario lacónico del detective Romero después de consumada la venganza. No hay ninguna marca, ninguna huella capaz de atestiguar la reciente presencia de la violencia; nada en el detective evidencia que sea un agente de la destrucción. Al igual que en toda la novela y a pesar de su probable fallecimiento, Wieder continua siendo difuso, un muerto sin cuerpo que ya nadie querrá localizar.

Conclusiones

Nuestro pasado no es lo que puede registrarse en una biografía; nuestro pasado es nuestra memoria. Puede ser una memoria latente o errónea, pero no importa: ahí está. Puede mentir; pero esa mentira, entonces, ya es parte de la memoria.

Jorge Luis Borges

Al ensayar el estudio de *Estrella distante* de Roberto Bolaño busqué explorar tres líneas de fuga que parten del mismo punto y que parecieran converger en un espacio común: la primera de ellas fue la de las relaciones entre memoria y literatura, o más concretamente, entre memoria y narración literaria; la segunda estuvo centrada en el papel de las fotografías como «objetos de memoria» y su representación dentro del relato; finalmente, la tercera desarrolló el aspecto de la construcción de la identidad narrativa con base en el archivo y los recuerdos de diversos personajes. El punto de origen de las tres líneas es el de la representación literaria de la dinámica recuerdo-olvido, en tanto el espacio común en el que desembocan está constituido por la función que la memoria desempeña en la formación de un personaje y, al mismo tiempo, en la manera en que la trama se entreteje a través de la representación de los vaivenes propios de la memoria. Las vacilaciones, los supuestos, las negaciones sistemáticas y otros elementos que ponen en duda lo relatado, se presentan como los recursos literarios que permiten verbalizar el laborioso, y no siempre exitoso, trabajo de recordar los sucesos que constituyen la historia de vida individual, sin por ello dejar de lado la historia de la comunidad a la que se pertenece.

Al establecer como punto de arranque la diferencia entre las nociones de memoria e Historia no pretendí negar la posibilidad del diálogo entre ambas formas de representar en el presente lo desaparecido, tampoco suscribir alguna postura que reivindique la memoria como la única vía de acceder al pasado, ni mucho menos la más éticamente aceptable. Es indudable que tanto la memoria como la Historia constituyen dos alternativas a las cuales recurrir para hablar de una realidad ausente y silenciosa, cada una con distintas finalidades e intenciones en su interpretación y uso del pasado. Al separar las ficciones de memoria de la novela histórica busqué destacar los múltiples caminos que la literatura emplea en sus intentos por aprehender el pasado; indudablemente, se vuelve necesaria una revisión mucho más profunda sobre el vínculo entre narración y memoria, una investigación que parta de los problemas mismos del acto de narrar como una forma de acceder y dialogar con la realidad y que pueda dar cuenta no sólo de los elementos estructurales empleados para representar la memoria, sino de la tematización de ésta realizada a través de diversos recursos.

En este sentido, al cuestionar la inscripción de *Estrella distante* dentro del subgénero de novela histórica intento llamar la atención sobre el hecho indudable de que la literatura no sólo recurre a la Historia para dar cuenta del pasado, afirmar que un relato con una ubicación espacial y temporal concreta constituye una versión alterna que cuestiona la «Historia oficial», implica ignorar las distintas formas en que se realiza la investigación histórica, confundir los límites entre verosimilitud y verdad y, con ellos, los de literatura e Historia. Sin duda, la propuesta genérica de las ficciones de memoria, esbozada por Birgit Neumann, aún debe desarrollarse para ir más allá de los aspectos estructurales; sin embargo, resulta provechoso contar con una herramienta más que brinde una perspectiva distinta al trabajo realizado desde la literatura con respecto al pasado. Por otro lado, es claro

que no debe pasarse sobre la poética de la obra para realizar una lectura meramente referencial que finque sus argumentaciones en la vida del autor o en el contexto representado en el relato. Si bien los límites entre memoria, Historia y literatura parecen cada vez más difusos, ello no implica dejarlos de lado, ni esbozar generalizaciones, sino remitirse a la materia verbal de cada obra.

Dentro de los elementos presentes en *Estrella distante* que permiten vincular la novela a las ficciones de memoria, las fotografías resultan fundamentales en la tematización del recuerdo y el olvido. La imagen de las fotografías como «espejos dotados de memoria» posibilita pensarlas como objetos en los que se ha hecho mimesis del tiempo pasado, mimesis que, ciertamente, no excluye la creación. Al ser elementos constantes con una extensión y funciones variables, el análisis de las fotografías descritas en la novela estuvo centrado en dos aspectos: la construcción verbal de las fotografías y los objetos retratados, es decir, el objeto de la representación y lo representado. De esta manera, la teoría de la écfrasis me permitió estudiar ambas instancias y, con base en ello, proponer una clasificación de las fotografías de acuerdo no sólo a su configuración, sino al papel que desempeñan en la novela: las fotografías presentables y las fotografías desconocidas, aunque vale la pena aclarar que algunas imágenes se encuentran inmersas entre ambos grupos, concretamente las que se refieren a Carlos Wieder, pues a pesar de ser públicas, resultan un tanto secretas debido a que la mala calidad de la imagen repercute en que lo retratado continúe siendo poco visible.

A través de las fotografías presentables puede rastrearse con mayor claridad el vínculo entre fotografía y memoria, pues en todas ellas aparecen personajes lejanos, desaparecidos o muertos, cuya presencia sólo es posible mediante la representación hecha a través del retrato. Las fotografías de los antepasados introducen una dimensión temporal

que excede la de los propios personajes, les otorga un pasado que va más allá de ellos, además de proporcionarles una filiación que los hace miembros de una colectividad, concretamente de una familia. La fotografía de Iván Cherniakovski destaca de entre las demás porque no sólo es descrita, también es narrada, y el relato contado puede concebirse como otra más de las instantáneas verbales que se van entretrejiendo con la trama de *Estrella distante*; sin embargo, su singularidad radica en que toda la historia del militar ruso está «contenida» en el retrato que pende de la pared de Stein, además de que prefigura una de las vidas posibles de su descendiente sudamericano. La fotografía de Cherniakovski condensa en sí misma una historia de vida completa y que si bien no puede sustraerse a su relación con la muerte, pareciera ser la reivindicación del militar heroico, el «espejo moral» que refleja lo que Wieder no puede ser.

Por otra parte, las fotografías desconocidas más que ser descritas por lo que son parecieran serlo por las emociones que suscitan en los asistentes a la exposición de Wieder. Las distintas mediaciones de las que se vale el narrador para referir un suceso del cual no fue partícipe, lejos de cuestionar la veracidad de lo contado, lo ofrecen como un hecho indudable consignado en las páginas de un libro autobiográfico. La distribución de las fotografías desconocidas dentro de una habitación no está dispuesta al azar, sino planeada de forma tal que, al parecer, conforman una historia hecha de imágenes, la narración de la ignominia entramada por una multitud de fotografías de mala calidad, pero no por ello menos brutales. Las palabras empleadas por Muñoz Cano, autor del libro citado por el narrador, evidencian el fracaso del lenguaje cuando enfrenta lo inenarrable. En contraste y oposición con las fotografías presentables, las desconocidas no surgen del deseo de preservar el recuerdo a través de una imagen vicaria, son producto de una intención que privilegia supuestos valores estético por encima de los éticos; estas imágenes no constatan

la presencia-ausencia de los retratados, exigen la destrucción de lo que representan para poder existir, de tal manera que la representación elimina, mediante el asesinato, a su referente. La totalidad de las fotografías «presentes» en *Estrella distante*, los distintos grados de extensión y desarrollo de su écfrasis y las funciones que desempeñan dentro de la novela hicieron necesario un análisis e interpretación que no sólo tuviera en cuenta lo representado, sino la manera en que se construye verbalmente la imagen fotográfica para comprender que los objetos captados por la cámara se integran al flujo narrativo al ser elementos esenciales que aportan en un breve desarrollo una gran cantidad de información.

Finalmente, el rastreo de fuentes y archivos para conformar la identidad de un personaje signado por su ausencia, constituye la última parte de este trabajo. Frente al olvido institucional, la memoria de los grupos vivos demanda la apertura del recuerdo, no la reinterpretación de la Historia, sino la inclusión de elementos que habían sido ignorados o, en el peor de los casos, condenados a la desaparición. En *Estrella distante* la lucha contra el olvido no busca el rescate del mundo perdido, tampoco dar voz a las versiones marginadas de la memoria, sino establecer la relación de todo lo que se sabe de Carlos Wieder para poder dar con su paradero y, con ello, consumir un acto de venganza que pareciera ser lo único posible cuando la justicia es negada de forma sistemática. La interacción entre el olvido y el recuerdo se concretiza en las actividades de la comunidad conformada por O’Ryan, Romero y el narrador, el pequeño grupo que se afana en contrarrestar la desaparición del recuerdo a través de la conformación de un archivo cuya organización lejos de permitir la inmediata aprehensión identitaria de Ruiz-Tagle/Wieder, dispara diversas historias de personajes marcados por distintos tipos de ausencia: los exiliados, los desaparecidos, los que permanecieron a pesar de la ignominia y los muertos. De casi todos

ellos es posible encontrar fotografías o configurar retratos verbales a modo de instantáneas de una vida.

A pesar de que el archivo y los recuerdos de los personajes apuntan hacia la construcción de la identidad de Carlos Wieder, en el encuentro final que sostienen el narrador y el ex militar la serie de negaciones enunciadas por el primero respecto al segundo amenazan con desbaratar la identidad narrativa del personaje y, quizás, la trama misma de la obra. Desde la perspectiva actual del narrador, Carlos Wieder es poco menos que nada, no parece ser el agente de ninguna de las acciones que el relato le adjudica; a pesar de que sigue siendo un tipo duro, su identidad continúa siendo difusa en la medida en que los elementos que podrían conformarla pertenecen a otros tiempos y lugares. En el Wieder del presente no confluye la historia de la novela: el personaje funciona como un vacío que devora y destruye todo lo que está a su alrededor. Las negaciones sistemáticas en torno a Wieder culminan con su destrucción a manos del detective Romero, con lo cual se «transforma» en la serie de papeles reunidos en la carpeta escolar que el detective lleva bajo el brazo. La trama que constituye la historia de vida de Carlos Wieder se «desteje» en diversos hilos reunidos al azar que son transportados por el detective para que alguien más vuelva a entramarlos y cuente el relato increíble que puede narrarse de formas tan variables como las permita la memoria.

Bibliografía

Obras de Roberto Bolaño

- *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona, 1998.
- *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- *Llamadas telefónicas*, 5ª edición, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *Putas asesinas*, 2ª edición, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *Los detectives salvajes*, 9ª edición, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *2666*, 7ª edición, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *Entre paréntesis*, 2ª edición, Anagrama, Barcelona, 2006.
- *Nocturno de Chile*, 6ª edición, Anagrama, Barcelona, 2008.

Bibliografía consultada

- AÍNSA, Fernando, «Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana», en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica de la posmodernidad*, Iberoamericana, Madrid, 1997, p. 111-121.
- _____, «Del yo al nosotros: el desdoblamiento de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti». *Alpha* [online]. 2004, no. 20 [citado 2009-06-10], pp. 11-27. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200002&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2201
- AKCELRUD Durão, Fabio, «Monologismo de lo múltiple», *Dialogismo, monologismo, polifonía. Tópicos del Seminario*, 21, BUAP, México, enero-junio 2009, p. 25-46.
- ARISTÓTELES, *Poética*, versión de Juan David García Bacca, 2ª edición, UNAM, México, 2000.
- BARTHES, Roland, «La muerte del autor» [1968], *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, traducción C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987, p. 65-72. (Paidós Comunicación 28).
- _____, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, traducción Joaquín Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona, 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, edición y traducción José Muñoz Millanes, 4ª edición, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I* [1966], traducción Juan Almela, 24ª edición, Siglo XXI, México, 2007.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* [1982], traducción Andrea Morales Vidal, 17ª edición, Siglo XXI, México, 2007.

- BORGES, Jorge Luis, «Funes el memorioso», *Ficcionario*, Alianza, Madrid, 2004, p. 123-136.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1992], traducción Thomas Kauf, 4ª edición, Anagrama, Barcelona, 2005.
- BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet, *La novela*, traducción Enric Sullà, Ariel, Barcelona, 1975.
- CANDIDO, Antonio, «La literatura y la formación del hombre», *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad*, «Prólogo» de Regina Crespo, selección, edición y notas de Regina Crespo y Rodolfo Mata, UNAM, México, 2005, p. 533-552.
- COMPAGNON, Antoine, «Qu'est-ce qu'un auteur? 1. Introduction: mort et résurrection de l'auteur», <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>, consultado el 15 de septiembre de 2008.
- CORNEJO Polar, Antonio, «Para una teoría de la literatura latinoamericana: a veinte años de un debate decisivo», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXV, N° 50, Lima-Hanover, 2do. Semestre de 1999, p. 9-12.
- _____, *Escribir en el aire*, CELACP, Lima, 2003.
- CULLER, Jonathan, «Identidad, identificación y sujeto», *Breve introducción a la teoría literaria*, traducción Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2004, p. 131-144.
- ERLL, Astrid, «Cultural Memory Studies: An Introduction», *Media and Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlín, 2008, p. 1-14.
- FISCHER, María Luisa, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», *Bolaño Salvaje*, Candaya, Barcelona, 2008, p. 145-162.
- FOUCAULT, Michel, «¿Qué es un autor?» [1969], *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, traducción Corina Yturbe, selección de Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM, México, 2003, p. 347-386.
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* [1976], traducción Francisco Martín, Península, Barcelona, 2008.
- GONZÁLEZ Ochoa, César, «Memoria y formas urbanas», *Memoria y melancolía*, UNAM, México, 2008, p. 199-234.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, UNAM, México, 1992. (Cuadernos de cuadernos 2)
- HALL, Stuart, «The Question of Cultural Identity», *Modernity and Its Futures*, Stuart Hall, David Held y Tony McGrew (editores), Polity Press and The Open University, Oxford, 1992, p. 592-634.
- IZQUIERDO, Iván, *El arte de olvidar*, Edhasa, Argentina, 2008.
- JAUSS, Hans Robert, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987, p. 59-86.
- _____, «La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción», *Estética de la recepción*, Rainer Warning (editor), Visor, Madrid, 1989, p. 217-250.
- _____, «Experiencia estética y hermenéutica literaria», *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (compilador), UNAM-IIS, México, 2001, p. 73-88.
- JENNERJAHN, Ina, «Escrito en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXVIII, No. 56, Lima-Hanover, 2º semestre de 2002, p. 69-86.
- LIENHARD, Martin, *La voz y su huella*, Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2003.

- MANZONI, Celina (compiladora), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2006.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, «Personaje», *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª edición, Ariel, Barcelona, 2000, p. 316-318.
- MENDOZA García, Jorge, «Las formas del recuerdo. La memoria narrativa», *Athenea Digital*, número 6. Disponible en <http://antalya.uab.es/athenea/num6/mendoza.pdf>, consultada el 17 de enero de 2010.
- NEUMANN, Birgit, «The Literary Representation of Memory», *Media and Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlín, 2008, p. 333-343.
- PIÉROLA, José de, «El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXXIII, No. 65, Lima-Hanover, 1er semestre de 2007, p. 241-258.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª edición, UNAM- Siglo XXI, México, 2002.
- _____, *El espacio en la ficción*, México, UNAM-Siglo XXI, 2001.
- _____, «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, número IV, UNAM, México, 2003, p. 205-215.
- PERUS, Françoise, «¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?», *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos 2007*, volumen 2, UNAM, México, 2008, p. 59-65.
- _____, (compiladora), *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, UNAM-IIS, México, 2009.
- _____, «Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana», *Dialogismo, monologismo, polifonía. Tópicos del Seminario*, 21, BUAP, México, enero-junio 2009, p. 181-218.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes [1919-1927]*, traducción Pedro Salinas y José María Quiroga Plà, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- _____, *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra [1919-1927]*, traducción Consuelo Berges, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- PULIDO Herráez, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, CCYDEL-UNAM, México, 2006. (Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe 3)
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Ediciones El Andariego, Buenos Aires, 2008.
- REYES, Alfonso, *Teoría literaria*, FCE, México, 2005. (Colección Capilla Alfonsina 2)
- RICHARD, Nelly, «La problemática de la memoria y sus huellas melancólicas en la posdictadura chilena», *Memoria y melancolía*, UNAM, México, 2008, p. 235-252.
- RICOEUR, Paul, «El sí y la identidad narrativa», *Sí mismo como otro [1990]*, traducción Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1996, p. 138-172.
- _____, «La identidad narrativa», *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, «Presentación» de María Antonia González y Greta Rivara, traducción de Gabriel Aranzueque, UNAM, México, 2009, p. 339-355.
- _____, «El círculo entre narración y temporalidad», *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico [1985]*, traducción Agustín Neira, 5ª edición, Siglo XXI, México, 2004, p. 37-161.

- _____, «Las metamorfosis de la trama», *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* [1984], traducción Agustín Neira, 4ª edición, Siglo XXI, México, 2004, p. 383-419.
- SAID, Edward, *El mundo, el texto y el crítico. Ensayos selectos*, traducción Fátima Andreu, CCYDEL-UNAM, México, 2004. (Cuadernos de los Seminarios Permanentes)
- SEYDEL, Ute, «Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones», *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, número 25, enero-junio de 2002, p. 49-85.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, traducción Carlos Gardini, Debolsillo, Barcelona, 2009.
- STRATHERN, Paul, *Derrida en 90 minutos* [2000], traducción José M. Padilla Villate, Siglo XXI, México, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, traducción Miguel Salazar, Paidós, Barcelona, 2000.
- _____, *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, traducción Manuel Serrat, Ediciones Península, Barcelona, 2002.
- _____ y Oswald Ducrot, «Personaje», *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, traducción Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 2005, p. 259-264.
- VENTURA Ramos, Lorena, «La enunciación en el ensayo: subjetividad o artificio», CIALC-UNAM, en prensa. (Cuadernos de los Seminarios Permanentes)
- VIÑAS Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.
- WEINBERG, Liliana, *Umbrales del ensayo*, CCYDEL-UNAM, México, 2004. (Cuadernos de los Seminarios Permanentes)
- WEINRICH, Harald, «Para una historia literaria del lector», *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (compilador), UNAM-IIS, México, 2001, p. 199-210.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1 Memoria, historia y narración	15
Capítulo 2 Fotografías: <i>espejos dotados de memoria</i>	47
Capítulo 3 El personaje aniquilado	76
Conclusiones	118
Bibliografía	124