



AVISO LEGAL

Título: *Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI*

Autores: Pulido Herráez, Begoña; Taboada Hernández, Marco Polo; Mosqueda Rivera, Raquel; Velázquez Soto, Armando Octavio; Morales Muñoz, Brenda; Urbano, Karla; Fourez, Cathy

Colaborador: Pulido Herráez, Begoña (coordinadora)

Investigación realizada gracias al Programa de la UNAM-PAPIIT IN 404023

ISBN impreso: 978-607-587-117-2

ISBN PDF: 978-607-587-168-4

DOI: <http://doi.org/10.22201/cialc.9786075871684e.2025>

Forma sugerida de citar: Pulido, B. (coord.). (2025). *Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI*.

Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe; Ediciones Eón.

<https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2025 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- > Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- > Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- > Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- > No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- > Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.



Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI

**Begoña Pulido Herráez
(coordinadora)**



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe





**Poéticas narrativas de la memoria:
literatura latinoamericana
siglos XX y XXI**

Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI

Begoña Pulido Herráez
(coordinadora)



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe

**EDICIONES
EON**

Esta obra fue arbitrada por académicos en el sistema doble ciego con el aval del Comité Editorial del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la UNAM.

Investigación realizada gracias al programa UNAM-PAPIIT IN 404023 *Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX-XXI*, cuya responsable es la Dra. Begoña Pulido Herráez.

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.

Nombres: Pulido Herráez, Begoña, editor.

Título: Poéticas narrativas de la memoria : literatura latinoamericana siglos XX y XXI / Begoña Pulido Herráez (coordinadora).

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe : Ediciones Eón, 2025.

Identificadores: LIBRUNAM 2255902 (impreso) | LIBRUNAM 2255945 (libro electrónico) | ISBN (UNAM) (impreso) 978-607-587-117-2 | ISBN (Eón) (impreso) 978-607-8997-25-1 | ISBN (UNAM) (libro electrónico) 978-607-587-168-4 | (Eón) (libro electrónico) ISBN 978-607-8997-24-4 .

Temas: Literatura latinoamericana -- Siglo XX -- Historia y crítica. | Literatura latinoamericana -- Siglo XXI -- Historia y crítica. | Memoria en la literatura.

Clasificación: LCC PQ7081.A1.P645 2025 (impreso) | LCC PQ7081.A1 (libro electrónico) | DDC 860.9980904—dc23

Primera edición: 2025

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán, núm. 421
Colonia Xoco, Alcaldía Benito Juárez
C.P. 03330, Ciudad de México
Tel.: 55 5604 1204
administracion@edicioneseon.com.mx
www.edicioneseon.com.mx

D.R. © 2025 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán
C.P. 04510, México, Ciudad de México

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Torre II de Humanidades, 8º piso, Ciudad Universitaria,
04510, México, Ciudad de México
Correo electrónico: cialc@unam.mx
<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN: 978-607-587-117-2 UNAM (Impreso)
ISBN: 978-607-587-168-4 UNAM (PDF)
DOI: <http://doi.org/10.22201/cialc.9786075871684e.2025>
ISBN: 978-607-8997-25-1 Eón (Impreso)
ISBN: 978-607-8997-24-4 Eón (PDF)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Índice

Introducción <i>Begoña Pulido Herráez</i>	9
Formas de hacer memoria en la literatura latinoamericana <i>Begoña Pulido Herráez</i>	25
Parálisis del tiempo y persistencia de la memoria en <i>El jinete insomne</i> , de Manuel Scorza <i>Marco Polo Taboada Hernández</i>	61
Sentir el pasado: la narrativa de Nona Fernández <i>Raquel Mosqueda Rivera</i>	89
“No todo resto tiene que ser poesía”: <i>Persona</i> , de José Carlos Agüero, como archivo metafórico <i>Armando Octavio Velázquez Soto</i>	117
La recuperación de la memoria en una narrativa de filiación: <i>La resistencia</i> , de Julián Fuks <i>Brenda Morales Muñoz</i>	147
El tiempo detenido: repetición y permanencia traumática de la masacre en <i>Glaxo</i> , de Hernán Ronsino <i>Karla Urbano</i>	169
Memoria e imaginación en <i>Nocturno de Chile</i> : el mal como el inconsciente de la historia <i>Begoña Pulido Herráez</i>	193

Memorias y legados de la ficción policíaca en tres escritoras mexicanas <i>Cathy Fourez</i>	225
A modo de epílogo	269
Sobre las autoras y los autores	275

INTRODUCCIÓN

Begoña Pulido Herráez

Los trabajos que se incluyen en este libro se ubican en el marco general de los estudios sobre la memoria, un área en expansión en las últimas décadas, pues se habla de un *giro de la memoria*,¹ como años antes se habló de un giro lingüístico o de uno historiográfico, y, más contemporáneamente, del giro afectivo, del subjetivo o del icónico. Dentro de este marco memorístico general, se centra en las representaciones literarias de la memoria (lo que definimos como “poéticas de la memoria”), con la particularidad de que se pretende abordarlas desde una perspectiva histórica; es decir, que se busca mostrar la historicidad de las relaciones entre literatura y memoria, así como de las representaciones del recuerdo en la literatura latinoamericana. Esta perspectiva se desmarca de la más usual, enfocada exclusivamente en las representaciones de la “memoria de la violencia” y del “trauma” recientes (ligadas en América Latina a las dictaduras y regímenes totalitarios,

¹ Para la cuestión de los *giros* ya en el marco de los estudios latinoamericanos, véase Poblete, 2021. Además del giro de la memoria, en el libro de Poblete hay capítulos dedicados al giro transnacional, el neopopulista, el ético, el subalterno, el de los estudios culturales, el decolonial, el de los estudios indígenas, el giro performativo, el de los feminismos, el segundo giro de la deconstrucción, el giro trasatlántico, el giro afectivo, el giro hacia el género y las sexualidades, y el giro poshegemónico.

fundamentalmente, de los setenta y ochenta), con el fin de situar estas últimas en una historicidad en la que ambas, *memoria* y *violencia*, son recurrentes, al menos en una cierta línea estilística de la literatura de América Latina que vive de la apropiación de lo real, pero donde también se pueden diferenciar poéticas y momentos literarios. Es en este ángulo donde se ubica el aporte de este proyecto² a los estudios sobre la memoria.

El objetivo es analizar las representaciones de la memoria en autores y obras concretas de la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. Para ello, distinguimos una “literatura de la memoria”, donde, más allá de la presencia inherente en todo acto cognitivo y narrativo (pues está imbricada en la narración), la memoria sería un elemento central en el objeto de la representación: la poética y la forma artística se organizan en torno a ella. En esta literatura se problematiza el propio recuerdo: sus posibilidades e imposibilidades (la indecibilidad incluso), su presencia obsesiva, su necesidad, las modalidades, los traumas, las huellas, los olvidos, así como los vínculos (tensiones) con la memoria individual, la colectiva, la histórica y la cultural. Sin embargo, más allá de la memoria ligada al trauma o al necesario testimonio, derivados de los procesos postdictatoriales, uno de los objetivos es hacer visible que la memoria ha estado siempre presente en la literatura latinoamericana, ya que el pasado y la Historia son problemáticos en América Latina al haber nacido para el mundo occidental a partir de una conquista seguida de una colonización de siglos. La memoria no viaja sola en la literatura latinoamericana, viene normalmente acompañada de una historia conflictiva, problemática, siempre objeto de debate (la tensión entre ambas suele asomar en las poéticas narrativas y organizar la forma artística). Ambas, historia y memoria, son modalidades de relación con el pasado. La historiografía las separó durante mucho tiempo, pensando que la memoria era demasiado subjetiva y escurridiza para ser aprehendida de manera objetiva y distanciada; pero en el marco de su propio giro, el historiográfico, acompañado de nuevos objetos de estudio como las

² Se trata de los resultados del proyecto PAPIIT IN404023 *Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI*, financiado por la DGAPA-UNAM.

mentalidades y los *imaginarios*, la memoria irrumpió. Esta irrupción, que continúa y se expande sobre todo a partir de los años ochenta del siglo XX con los estudios sobre el Holocausto, y en América Latina con las investigaciones sobre las dictaduras y el terrorismo de Estado,³ vino acompañada de interrogantes sobre el papel del *testigo*⁴ en la memoria de los horrores, que privilegiaron (dieron relieve pero también politizaron y legitimaron, incluso pusieron de moda en la academia) el género del *testimonio* (y más ampliamente los géneros del *yo*, lo que remite a otro giro, el subjetivo, que se interroga sobre el papel de la *experiencia* y la formación y transformación de las subjetividades) y, en general, las preguntas sobre el asunto de la representación de acontecimientos y experiencias límite. En este ángulo de la problemática, encuentra un lugar importante la literatura y, en general, el arte: la memoria aparece en expresiones plásticas, escultóricas, en el arte conceptual, en el cine y el teatro, entre otros. Al consistir en otra forma de modelizar las problemáticas ya señaladas mediante un lenguaje y una forma artísticos, la literatura no solamente *cuenta, dice* (no tiene un exclusivo valor testimonial, aun cuando “lo testimonial” pueda aparecer entre los discursos que se apropia y con los que dialoga), sino que organiza de manera compleja, pone en diálogo y tensión, discursos sociales, géneros literarios o no literarios (la memoria está en la poética, en la forma artística y no es solamente una cuestión que se vierte en el contenido explícito).

³ Los estudios sobre el Holocausto plantearon una problemática que afecta a los estudios literarios y que, en general, está presente en las poéticas artísticas de la memoria, aunque sea como trasfondo: la de la indecibilidad e “irrepresentabilidad” del horror, cuestión sobre la cual se ha debatido también (véase Reati, 1992). El asunto afecta a los géneros a veces considerados como más adecuados para dar cuenta de este tipo de vivencias (autorizados o legitimados en la *experiencia* de haber vivido o haber sido testigo), como sucede con el testimonio.

⁴ El estudio de Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* (1998), fue definitivo en los debates sobre el testigo y el testimonio. En América Latina, los trabajos de John Beverly tuvieron mucha influencia en el periodo postdictatorial, aun cuando posteriormente se complejizó esta mirada que veía en el testimonio el género más adecuado para dar cuenta del horror. Véase, entre otros, Beverly y Achugar, 2002.

El crítico ruso Mijaíl Bajtín ubicó a la literatura como un género discursivo secundario (género complejo frente a los primarios, simples, de la comunicación inmediata). ¿Qué implicaciones tiene esta idea para pensar en las poéticas de la memoria? Quizá sea bueno detenerse en este planteamiento bajtiniano, con el fin de precisar en qué sentido hablamos de *poética* en este libro (pues hay varios posibles y algunos tienen un corte formalista que no compartimos, derivados en buena medida de la *Poética* de Aristóteles y, contemporáneamente, de los estudios narratológicos⁵):

Los géneros discursivos secundarios (complejos) –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periódicos, etc.– surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación, estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana (Bajtín, 1989: 250).

Mijaíl Bajtín coloca a los géneros discursivos dentro del marco de la comunicación discursiva y no los ve en su aspecto lingüístico, de ahí que distinga entre la oración como unidad de la lengua y el enunciado como unidad mínima de la comunicación. Los enunciados (una novela, por ejemplo) se caracterizan por una triple orientación: se dirigen hacia

⁵ Véase, sobre todo, la obra del crítico francés Gérard Genette (*Figures III* [1970], *Palimpsestes: la littérature au second degré* [1982], *Fiction et diction* [1991], entre otros).

su objeto (su contenido), hacia sí mismo (hacia el sujeto que lo emite: todo enunciado tiene un sujeto, por lo que está orientado y tiene un valor) y hacia la palabra del otro (todo enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona y frente a los cuales toma una actitud y un valor). La oración carece de esta triple orientación, se dirige a su objeto y el sujeto es el de la lingüística. Mediante esta triple orientación, el enunciado literario participa de la cultura, muestra una postura frente a lo real y los otros, actitud y valor que es siempre individual, ya que el enunciado tiene un sujeto; ello significa que el hablante (el escritor o el autor) no habla solo,⁶ sino que entabla una relación (un diálogo en los mejores casos) con los otros participantes de la comunicación discursiva:

[...] él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por vez primera el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, polemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados (Bajtín, 1989: 258).

⁶ Por supuesto que a veces un enunciado, una novela en primera persona, puede dar la impresión de solipsismo y de cierto narcisismo: el sujeto de la enunciación parece que habla más consigo mismo que con los otros. Algunas de las llamadas autoficciones podrían caer en esta situación; pero es bueno reparar también en que “primera persona”, “autobiografía”, “memorias”, sean o no una ficción, no necesariamente implican ausencia de diálogo. Al contrario, en el mejor de los casos, el *yo* confronta las visiones que los otros tienen sobre el mundo o sobre el mismo sujeto, sin renunciar a delimitar una subjetividad concreta como origen de las valoraciones (como perspectiva o ideología en un sentido laxo). Volviendo a Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* ([1963], 1986), el crítico ruso trabaja precisamente sobre cómo “una voz”, un monólogo formal, puede expresar también las voces de los otros y entablar distintas relaciones con ellas de formas variadas y complejas (lo que definió como la polifonía).

Del mismo modo que el sujeto del enunciado “responde” a otros enunciados anteriores al suyo (participa de la comunicación social a la que nos hemos referido), los que definen las orientaciones que va a elegir para su propio discurso (e incluso el “estilo”, la ironía por ejemplo, o formas como la sátira, la alegoría, la parodia), el oyente o el lector no es un receptor pasivo, sino que el sujeto de la enunciación lo orienta para adoptar una respuesta, si no propiamente activa en el sentido de la praxis, sí en la forma de la reflexión y del juicio (también cabe que el lector rechace la “propuesta” que se le hace desde el enunciado, si su lectura es verdaderamente activa y participativa). Todos los elementos del enunciado y de los géneros discursivos que he mencionado hasta ahora son los que definen las poéticas artísticas concretas de las obras literarias, la “forma”, que pasa a ser, de este modo, una participación y una toma de posición (vale decir, una perspectiva) en los debates sobre una problemática concreta, la que define el “objeto” al que se dirige la obra en cuestión, así como una propuesta, desde la enunciación, para que el lector participe activamente. Este es el sentido de *poética* que manejamos en los trabajos que siguen a esta introducción. Quedaría claro de qué modo, mediante el estudio de las poéticas, la literatura participa de los debates en el marco de los estudios sobre la memoria (sociológicos, históricos, psicológicos),⁷ toma posición frente a ellos y, asimismo, frente a las cuestiones de *representación* en el sentido de cómo la literatura, la forma artística, supone modos propios de participar en este debate del *cómo* de la memoria (al tiempo que hace memoria de los debates y de las formas artísticas, memoria de la literatura).

Volviendo al par historia/memoria y al llamado *boom* memorial (Huysen, 2002), “es decir, la frecuente apelación a los discursos sobre la memoria en los espacios públicos, la marea conmemorativa, la fiebre de la musealización, el uso estratégico de la consigna memorial para la construcción de ‘subjetividad’, la centralidad del tema de los estudios culturales, etc.” (Mudrovic y Rabotnikof, 2013: 17), me parece conveniente delimitar lo que implica “memoria” frente a “historia”, es

⁷ Estudios que han ido pasando por diversas etapas. Véase, para el caso del Cono Sur en particular, Michael J. Lazzara, 2021.

decir, *cuando hablamos de memoria*, estamos poniendo énfasis en determinados aspectos del pasado: la subjetividad, la afectividad, lo que interviene en las poéticas a las que hemos hecho referencia (incluso en la elección sobre la forma del narrador). Historia y memoria son dos formas de traer el pasado al presente, dos modos de relacionarse con él, de narrarlo incluso. De algún modo, la memoria siempre está en tensión implícita (¿en conflicto?) con la historia, pone en tensión el recuerdo con el “hecho histórico”. La memoria moviliza la historia y el sujeto. Si la historia privilegia el acontecimiento, los hechos, la memoria tiende a destacar el sujeto del recuerdo (la subjetividad) y con frecuencia lo que éste siente, las emociones, los afectos (que son siempre políticos, retomando a Sara Ahmed). Veyrat-Masson despliega los siguientes aspectos de la memoria, en este caso, la colectiva:

Porque la memoria es subjetiva, lo que le interesa no es tanto la verdad como sus huellas. Lejos de fomentar “*un esfuerzo hacia un mejor conocimiento*” (Bloch, 1941), de aspirar “*a la búsqueda de una línea de inteligibilidad, de una relación entre causas y efectos, ruido y sentido*” (Lacouture, 1978) como lo explica Pierre Nora (1984): ella “filtra, acumula, capitaliza y transmite; la memoria colectiva [...] borra y recompone a su antojo en función de las necesidades del momento, de las leyes del imaginario y del retorno de lo reprimido” (Veyrat-Masson, 1990: 151). [Traducción de Begoña Pulido].⁸

La historiadora Veyrat-Masson destaca en la memoria varios aspectos a tener en cuenta: la idea de las huellas que deja, su tendencia a *filtrar*,

⁸ Car la mémoire, elle, est subjective, c’est moins la vérité que les traces de celle-ci qui l’intéresse. Loin de favoriser “*un effort vers le mieux connaître*” (Bloch, 1941), de viser “*à la recherche d’une ligne d’intelligibilité, d’une relation entre causes et effets, bruit et sens*” (Lacouture, 1978) comme l’explique Pierre Nora (1984): elle “filtre, accumule, capitalise et transmet; la mémoire collective [...] efface et recompose à son gré en fonction des besoins du moment, des lois de l’imaginaire et du retour du refoulé [...]” (Veyrat-Masson, 1990: 151).

acumular, recomponer, transmitir, en función de las necesidades del presente desde el cual se recuerda (es el que define las orientaciones y la forma del recuerdo), de los imaginarios o el retorno de lo reprimido. Pero la memoria supone, asimismo, una temporalidad diferente a la de la historia, ya que los trayectos de sentido que elabora la narración de los recuerdos no son lineales; al contrario, elabora asociaciones y trayectos de sentido particulares e inéditos, pues no opera desde la irreversibilidad del tiempo de la historia, sino que salta de un tiempo-espacio a otro, es discontinua y fragmentaria, conjuga recuerdos y olvidos:

La memoria [...] es no sólo discontinua y fragmentaria, sino que, al conjugar recuerdos y olvidos, suele variar sus énfasis y sus soslayos, y en su inextricable unión con la imaginación, acostumbra también construir asociaciones y trayectos de sentido cuyos pilares no excluyen los puentes tendidos en el vacío. Por lo demás, y por consistir en una actividad re-creativa y creativa –antes que en un supuesto acopio de hechos, vivencias y representaciones que habrían de dar cuenta de un sujeto idealmente pleno–, 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 pasos una y otra vez, involucrando en ello formas variadas del tiempo (Perus, 2009: 24).

La importancia de la memoria va más allá del acopio de los hechos (el valor testimonial); éstos se entrecruzan con los sentimientos, las emociones y un cúmulo de dimensiones valorativas (subjetivas, finalmente) que se anclan en el tiempo del recuerdo (el presente). En relación con las temporalidades diferenciales que posibilita narrar desde la memoria, el lenguaje literario permite develar precisamente la existencia de distintos tiempos (más allá del tiempo homogéneo y vacío de la modernidad), así como proponer otros modos de conectar pasado, presente y futuro; de imaginar formas de acercar un horizonte de expectativas⁹

⁹ Para las categorías históricas de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas”, véase Reinhart Koselleck, quien define la expectativa como “un futuro

que la llamada crisis del tiempo parece haber alejado. ¿Es posible identificar regímenes de temporalidad de la memoria? La memoria se rebela contra la idea de un tiempo lineal, continuo y homogéneo (que suele estar en la historia); marca las discontinuidades y las rupturas, las reversiones temporales. Mario Rufer, en “Temporalidades (pos)coloniales” (2023), analiza las formas en que el pasado (colonial) pervive en el presente y cómo la noción lineal, secuencial, vacía y homogénea del tiempo de la modernidad es contingente y situada, es una modalidad de representar la experiencia temporal que se impuso como universal y soberana. Propone otros tropos, otras figuras para imaginar otras temporalidades: la repetición diferida, el anacronismo, la conexión.¹⁰ Las poéticas de la memoria se apropian de otras temporalidades que no son las del capitalismo y la modernidad (los mitos, por ejemplo) y figuran precisamente otras tensiones entre los tiempos.

Un último aspecto de la memoria que consideramos fundamental para trabajar en torno a las poéticas de la memoria es el de la relación que existe entre memoria e imaginación. La memoria es parte del conocimiento y de la acción, está presente en cada decisión que tomamos, en nuestro actuar; pero no hay memoria sin imaginación, y ésta constituye, asimismo, una parte del conocimiento; de hecho, la imaginación interviene en la forma de figurar relaciones entre los tiempos. Jean Starobinski desmembra los diferentes sentidos de la imaginación de una manera explícita y sugerente:

La imaginación literaria no es sino el desarrollo particular de una facultad mucho más general, inseparable de la actividad misma de la conciencia [...] La imaginación, insinuada en la misma percepción, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo en torno nuestro el horizonte de lo posible, acompañando el proyecto, la esperanza, el miedo, las conjeturas –la imaginación es mucho más que una facultad de evocar imágenes

hecho presente, apunta al todavía no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir” (1993: 338).

¹⁰ Algunos de los artículos que siguen se apropian de las reflexiones de Rufer y sus propuestas de otras temporalidades.

que dupliquen el mundo de nuestras percepciones directas. Es un poder de divergencia gracias al cual nos representamos las cosas distantes y nos distanciamos de las realidades presentes. De ahí esa ambigüedad que encontramos siempre: la imaginación, como anticipa y previene, sirve a la acción, esboza ante nosotros la configuración de lo realizable, antes de que sea realizado. En este primer sentido, la imaginación coopera con la “función de realidad”, ya que nuestra adaptación al mundo exige que salgamos del instante presente, que sobrepasemos los datos del mundo inmediato, para alcanzar mentalmente un futuro antes indistinto. Pero la conciencia imaginante, al volver la espalda al universo evidente que el presente acumula en torno nuestro, puede también tomar sus distancias y proyectar sus fabulaciones en una dirección en la que no tiene por qué tener en cuenta la posibilidad de una coincidencia con el acontecimiento: en ese segundo sentido, es ficción, juego o sueño, error más o menos voluntario, fascinación pura. Lejos de contribuir a la “función de realidad”, alivia nuestra existencia, arrastrándola a la región de los “fantasmas” (2008: 137-138).

La imaginación coopera con la *función de realidad*, sirve a la acción y es necesaria para abrir un horizonte de expectativas; “en toda vida práctica [continúa Starobinski], existe necesariamente una imaginación de lo real”, como también subsiste “en el mayor desorden de imágenes, una realidad de lo imaginario” (138). Es decir, que la facultad de la imaginación y lo imaginario pueden apelar a diferentes funciones según los medios, los momentos, las tradiciones. No hay una forma de la imaginación (sea entendida como *potencia imaginante* o como *universo imaginado*) como tampoco de los procesos imaginativos.¹¹ ¿De dónde proceden las imágenes de la creación literaria? Los escritores “esta-

¹¹ Italo Calvino, en su conferencia “Visibilidad”, de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, distingue dos procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual (con el que opera la lectura, por ejemplo), y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal (lo encuentra en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola) (Calvino, 1989: 91). Son dos formas de alcanzar el conocimiento de los significados profundos, que otorgan prioridad a la expresión verbal o

blecen enlaces con emisores terrenos, como el inconsciente individual o colectivo, el tiempo recobrado en las sensaciones que reaflojan del tiempo perdido, las epifanías o concentraciones del ser en un solo punto o instante” (Calvino, 1989: 93). El inconsciente colectivo y la memoria colectiva (histórica, cultural, familiar) son una fuente importante del imaginario, pero me parece que a ellas habría que añadir las que provienen de la tradición literaria; son diversos los elementos que concurren en la imaginación literaria:¹² “la observación directa del mundo real, la transfiguración fantasmal y onírica, el mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles, y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible, de importancia decisiva tanto para la visualización como para la verbalización del pensamiento” (Calvino, 1989: 101). Para el caso de los propósitos de los trabajos que conforman este libro, las imágenes que se destacan son las de la memoria: individual, colectiva (histórica y cultural) y literaria (memoria de la literatura). Sin embargo, es conveniente distinguir aquí dos niveles en lo imaginario: el del autor y el del narrador y sus personajes (Starobinski, 2008: 153).¹³ En varios de los análisis que se ofrecen más adelante, se estudian los modos de imbricación entre memoria e imaginación, aspecto que interviene en las poéticas artísticas.

a la imagen visual. En nuestra época, considera que la prioridad es la de la imagen visual.

¹² Calvino advierte sobre el peligro que acecha a la imaginación individual en la época de “civilización de la imagen”, donde estamos saturados de imágenes prefabricadas por la cultura de masas, en el sentido de “perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de *pensar* con imágenes, en una posible pedagogía de la imaginación que nos habitúe a controlar la visión interior sin enfocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, ‘icástica’” (Calvino, 1989: 98).

¹³ Starobinski menciona solamente las del autor y las de los personajes. Me parece importante distinguir las imágenes del sujeto de la enunciación, que en un momento dado difieren de las de los personajes (e incluso del autor, con las que puede entrar en tensión; ello sucede, por ejemplo, en *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño).

Los trabajos que siguen a esta introducción se llevaron a cabo en el marco del proyecto PAPIIT IN404023 (“Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI”) y del seminario que se creó con el fin de compartir lecturas, de debatir en torno a ellas, para así forjar una base común, un lenguaje, un vocabulario, un enfoque coincidente desde las poéticas, de tal modo que este libro colectivo tuviera cierta unidad. Aun cuando cada trabajo es diferente (se enfoca también en autores y obras particulares), y cada integrante posee una formación y experiencias de análisis literario distintas, todos apuntan en la perspectiva de las poéticas narrativas de la memoria. Algunos autores trabajan obras anteriores al *boom* de la memoria y a las dictaduras de los setenta. Sucede con el artículo de Marco Polo Taboada sobre la novela del peruano Manuel Scorza, *El jinete insomne* (donde analiza la figuración en el relato de otras temporalidades, como la parálisis del tiempo y la persistencia de la memoria), y el de Cathy Fourez sobre la memoria y el legado de la ficción policial en tres escritoras mexicanas, María Elvira Bermúdez, Ana María Maqueo y Alicia Reyes. Por un lado, se amplía la nómina de escritoras mujeres (la otra autora cuya obra se estudia en el libro es la chilena Nona Fernández); por el otro, se trabaja sobre dos modalidades de la memoria, la que refiere a la figuración de otras temporalidades y la de la memoria del género (la memoria de la literatura). La mayoría de los artículos, sin embargo, analiza obras que tienen como referente más o menos explícito las dictaduras de los setenta y ochenta y, en general, los procesos políticos violentos, las guerras internas, que enfrentaron las sociedades latinoamericanas. La de este libro es una primera entrega que debe ser ampliada con autores y obras de otras regiones de América Latina (en particular de Centroamérica), así como de un número mayor de ficciones anteriores al giro de la memoria que permitan extraer consecuencias mayores sobre la historicidad de las poéticas de la memoria.

El primero de los artículos, elaborado por Begoña Pulido Herráez (“Formas de hacer memoria en la literatura latinoamericana”), plantea, de manera más general, las redes de relaciones en las que se entraba la memoria, y que intervendrían en la poética artística de las novelas. Estas redes se conforman con la historia, la experiencia (el sujeto) y la

imaginación. El objetivo es aportar elementos para, más adelante, en otra etapa posterior, distinguir de forma más precisa diferentes poéticas de la memoria, más centradas, en el siglo XX y antes del giro, en los acontecimientos de la historia, y en el XXI orientadas hacia el sujeto y otros usos de la imaginación. Los artículos que siguen a este primero trabajan obras y autores concretos de la literatura latinoamericana, abriendo vertientes en diferentes aspectos de la memoria. Marco Polo Taboada Hernández (“Parálisis del tiempo y persistencia de la memoria en *El jinete insomne*, de Manuel Scorza”) analiza las formas del tiempo en una obra de Manuel Scorza (anterior al *boom* memorístico), *El jinete insomne* (1977), en particular, las significaciones del tiempo detenido (o de un tiempo “que se salió de sus márgenes”) como modo de figurar la persistencia de la memoria. El de Raquel Mosqueda Rivera (“Sentir el pasado: la narrativa de Nona Fernández”) abarca la obra completa de la escritora chilena Nona Fernández (hasta este momento), cuyo eje es precisamente la memoria. La poética, sin embargo, gira en torno a las emociones, los sentimientos, como forma de abordar la memoria (en su fuerte vinculación con la política reciente) de otra manera. Armando Octavio Velázquez Soto (“‘No todo resto tiene que ser poesía’: *Persona*, de José Carlos Agüero como archivo metafórico”) se orienta hacia la relación entre archivo y memoria en una obra muy contemporánea (2017) del escritor peruano José Carlos Agüero. Brenda Morales Muñoz (“La recuperación de la memoria en una narrativa de filiación: *La resistencia*, de Julián Fuks”) retoma otro ángulo de la problemática de las figuraciones de la memoria, que es el de las narrativas de filiación o las llamadas posmemorias. Ella se adhiere a la idea de que los relatos de filiación suponen un modo particular de abordar la memoria, pues realizan un trabajo de “reconstitución” que intenta a un tiempo compensar una ignorancia y dar voz a aquello que no tuvo acceso a la lengua ni a la narración. En “El tiempo detenido: repetición y permanencia traumática de la masacre en *Glaxo* de Hernán Rosino”, Karla Urbano se adentra en la persistencia del trauma y la repetición del tiempo, cuando se trata de recordar acontecimientos límite como las masacres; de nuevo, el centro de la poética es la temporalidad. “Memoria e imaginación en *Nocturno de Chile*: el mal como

el inconsciente de la historia”, de Begoña Pulido Herráez, estudia la poética de la novela de Bolaño, en la que el relato autobiográfico del narrador (entre onírico y pesadillesco) hace emerger una memoria del mal que funciona como el inconsciente de la historia. Finalmente, el artículo de Cathy Fourez, “Memorias y legados de la ficción policíaca en tres escritoras mexicanas”, remite a la memoria de la literatura, es decir, la memoria del género policial en la obra de María Elvira Bermúdez, Ana María Maqueo y Alicia Reyes, autoras fuera del canon policíaco mexicano.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: CIEG-UNAM, 2017.
- Bajtín, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1989, 248-293.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986.
- Beverley, John y Hugo Achugar. *La voz del otro. Testimonio, subalteridad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. de Silvia Fehrmann. México: FCE, 2002.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Lazzara, Michael J. “El giro de la memoria en América Latina: trayectorias, desafíos, futuros”, en Juan Poblete (ed.), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*. Buenos Aires/México: Clacso/UNAM, 2021, 33-62.
- Mudrovcic, María Inés y Nora Rabotnikof. “Introducción”, en María Inés Mudrovcic y Nora Rabotnikof (coords.), *En busca del pasado*

- perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: UNAM/Siglo XXI Editores, 2013, 9-25.
- Perus, Françoise (comp., intro., presentación y notas). “Introducción. Deslindes”, en *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguaje, ficción*. México: UNAM, 2009, 13-40.
- Poblete, Juan (ed.). *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*. Buenos Aires/México: Clacso/UNAM, 2021. Libro digital, PDF.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
- Rufer, Mario. “Temporalidades (pos)coloniales”, en Mario Rufer (coord.), *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. Buenos Aires/México: Clacso/Siglo XXI, 2023.
- Starobinski, Jean. “Jalones para una historia del concepto de imaginación”, en Jean Starobinski, *El ojo viviente II. La relación crítica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008, 137-153.
- Veyrat-Masson, Isabelle. “Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre mondiale à la télévision”. *Hermès*, núm. 8-9 (1990): 151-169.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. París: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.



FORMAS DE HACER MEMORIA EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

*Begoña Pulido Herráez**

Introducción: el tema de nuestro tiempo

“La memoria”, en los términos más amplios y diversos en que puede ser pensada, es tema de nuestra época, parafraseando al filósofo español José Ortega y Gasset. Varias son las razones que la han conducido a estar en el ojo del huracán de planteamientos filosóficos, históricos y literarios, traída y llevada por el remolino del tiempo y también del mercado. En torno a ella se aglutinan las preocupaciones fundamentales de nuestra época; la principal, quizá sea la que proviene de la dificultad de otorgar sentido (de “comprender”) a una historia plagada de acontecimientos violentos incomprensibles, según los parámetros de un humanismo que confiaba en la razón y la capacidad de la comprensión para resolver situaciones (y evitar con ello las catástrofes); la segunda tendría que ver con la depreciación que ha sufrido “el futuro” o los “futuros presentes” impulsados por la modernidad, suplantados por un “presentismo” sobre el que alertaba el historiador François Hartog (2007), y por el eclipse de las utopías que señala Enzo Traverso (la derrota de fuerzas progresistas).¹ Recordar, hacer memoria, es lo que puede abrir un horizonte de expectativas en el lector.

* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), UNAM.

¹ Enzo Traverso señala como característica de esta nueva época el fin del horizonte utópico, fijado por la Revolución Rusa en 1917 y que vería su eclipse con la derrota

En este trabajo, enfoco la vasta y compleja, multidimensional cuestión de la memoria en las formas de presencia en la literatura latinoamericana; es decir, el tema se aborda desde la mirada artística. Aun cuando la literatura vive de las otras dimensiones humanas (la filosofía, la psicología, la historia, la sociedad y la cultura), participa de ellas, son los discursos con los que trabaja (lo político y lo social están en la literatura, no es que le sean exteriores conformando un contexto), tiene su modo propio de organizar, modelizar, valorar y colocar al lector ante los materiales con los que trabaja; por ello, centro la problemática de la memoria en la literatura en torno a las *poéticas literarias de la memoria*. En el marco del expandido giro memorístico,² frente a contenidos apremiantes sobre el pasado, se diluye lo que la literatura, mediante las herramientas que le son propias, las del discurso artístico, dice sobre la memoria y cómo lo dice (su modo propio de problematizar el tema de nuestro tiempo). Con el fin de aproximarme a la multidimensionalidad de la memoria y acotar la forma en que podría ser analizada en la literatura, me parece útil describir la red principal de problemáticas y nociones con las que se entevera, y que debieran ser tenidas en cuenta a la hora de trabajar sobre las poéticas literarias de la memoria. Esta red está conformada por tres hilos: 1. El problema de la relación entre historia y memoria (y, en general, el asunto de las temporalidades),

del comunismo (la caída del Muro en 1989 y la posterior desaparición de la URSS). La naturalización del capitalismo, la pérdida o el cambio de sentido de lo que significó la Revolución, la desaparición de la perspectiva de las clases sociales (vinculadas a sistemas de producción) y su desplazamiento por perspectivas o intereses de grupo, ahora denominados “identidades” (lo que supone una “culturalización” de las problemáticas sociales), vendrían a romper la dialéctica propuesta por Reinhart Koselleck entre espacio de experiencia y horizonte de espera. Éste desaparece con el comunismo (y en general la idea de la Revolución), “mientras que el espacio de experiencia es una montaña de ruinas”, dice Traverso (2011a: 9). Si la imagen del ángel de la historia de Benjamin revela un momento trágico, en el que la utopía no desaparece del todo, pues el mesianismo puede recuperarla, en nuestro tiempo, la utopía pereció con las derrotas de otros horizontes políticos.

² Véase, entre otros, para el caso latinoamericano, “El giro de la memoria en América Latina. Trayectorias, desafíos, futuros”, de Michael J. Lazzara (2021).

2. El que articula memoria, sujeto y experiencia, y 3. El de memoria e imaginación.

La bibliografía para estudiar la memoria es tan amplia que, de algún modo, se ha vuelto inmanejable. Son las disciplinas de la filosofía y, sobre todo, de la historia las que más se han abocado a su estudio. La obra magna de Paul Ricoeur (*La memoria, la historia, el olvido*) se ha convertido en un referente ineludible, pero la nómina de autores y obras relevantes crece cada día: Andreas Huyssen, Enzo Traverso, Aleida Assmann. Autores como Huyssen, se han referido a una “explosión sin precedentes de la cultura de la memoria” (a la que asistiríamos desde la década de 1990) y la vinculan con una deflación en la capacidad para generar visiones de futuro³ que habría caracterizado la cultura moderna (impulsada por “futuros presentes”). Frente a la tendencia a privilegiar el futuro, “Desde la década de 1980, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes, desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo que debe ser explicada en términos históricos y fenomenológicos” (Huyssen, 2002: 13). Esta perspectiva vincula la nueva cultura de la memoria con transformaciones en la temporalidad, en nuestra visión y percepción del tiempo, en la forma en que vinculamos pasado-presente-futuro y, como consecuencia, en la subjetividad. La hegemónica temporalidad de la modernidad,⁴ en la que el tiempo se percibe como lineal, homogéneo

³ Aun cuando, en términos generales, dice: “seguimos careciendo de una interpretación convincente y teóricamente fundamentada que dé cuenta de la reciente expansión de las culturas de la memoria en sus variados contextos nacionales y regionales” (Huyssen, 2002: 7). La deflación del futuro lleva el nombre de la pérdida de las utopías en Enzo Traverso. El horizonte de espera se aleja de nuestras expectativas del presente, al tiempo que el espacio de experiencias se ve como un amontonamiento caótico, por carecer de horizonte. Los conceptos de Koselleck (*espacio de experiencias* y *horizonte de expectativas* o de espera) sirven a los dos autores para describir el cambio de época, en relación con las alteraciones en las temporalidades (la forma de percibir la relación entre presente, pasado y futuro).

⁴ Véase Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, en particular, el capítulo “‘Espacio de experiencias’ y ‘horizonte de expectativas’, dos categorías históricas” (Koselleck, 1993: 333-358).

y vacío, es vista cada vez más como contingente, es decir, como *una* forma de vivir y percibir el tiempo que no necesariamente es universal (aquella que todos en un momento dado deben alcanzar o adoptar, por su carácter “civilizador”). Frente al paradigma hegemónico de la modernización, se hacen visibles otras temporalidades diferenciales que ya no se valoran como “al margen del tiempo” o formando parte del *mito*, sino en su otredad diferencial, que esclarecen los diferentes ritmos de la modernización, o modernidades alternativas (lo que se ha hecho visible a partir de considerar los efectos de los procesos poscoloniales). La nueva cultura de la memoria posibilita “ver”, incluso retrospectivamente (de algún modo, anacrónicamente), los efectos no considerados de la modernización.

Enzo Traverso (2007) señala que es difícil encontrar en las ciencias sociales una palabra tan mancillada como memoria:

La memoria parece hoy invadir el espacio público de las sociedades occidentales, gracias a una proliferación de museos, conmemoraciones, premios literarios, películas, series televisivas y otras manifestaciones culturales que, desde distintas perspectivas, presentan esta temática. De esta manera, el pasado acompaña nuestro presente y se instala en el imaginario colectivo hasta suscitar lo que ciertos comentaristas han llamado una “obsesión conmemorativa”, poderosamente amplificada por los medios de comunicación. La valoración, incluso la sacralización de los “lugares de la memoria”, da lugar a una verdadera “topolatría” (Reichel, 1995). El pasado es constantemente reelaborado según las sensibilidades éticas, culturales y políticas del presente. Esta memoria “sobreabundante” y “saturada” (Maier, 1993; Robin, 2003) marca el espacio. Hoy, todo se transforma en memoria, desde los estudios profesionales hasta las emisiones televisivas, desde los testimonios en una sala de tribunal hasta los archivos privados y los álbumes de fotos de familia. Institucionalizado, ordenado en los museos, transformado en espectáculo, ritualizado, reificado, el recuerdo del pasado se transforma en memoria colectiva una vez que ha sido seleccionado y reinterpretado, según las sensibilidades culturales, las interrogaciones éticas y las conveniencias políticas del presente (2007: 67-68).

En el marco de este giro memorístico que se produce, sobre todo, desde finales de los años ochenta del siglo pasado, el concepto de memoria multiplicó sus usos y sentidos: por un lado, se pluralizó (no hay una, sino múltiples memorias), pero, al mismo tiempo, se diversificó: se defienden las “razones de la memoria”, los “derechos”, los “deberes”, los “traumas”, las “huellas” de la memoria, y se le adosan adjetivos que buscan dar cuenta de sus cada vez más diversas modalidades: memoria histórica, memoria colectiva, memoria cultural, memoria social, memoria comunicativa, memoria monumental. La memoria deviene, asimismo, complemento de otro nombre: lugares de la memoria (Nora, 1984), usos y abusos de la memoria (Todorov, 2000); también, se alude a memorias hegemónicas, marginales, subversivas. Plantearse la pregunta: “¿de qué hablamos cuando hablamos de memoria?” (Jelin, 2002; Baer, 2010), se vuelve una actitud teórica y metodológica necesaria frente a la amplitud de significados y problemas que puede vehicular: puede aludir a identidades individuales o colectivas, a tradiciones y saberes culturales, a acontecimientos históricos, a olvidos de la historia, traumas, entre otros (Baer, 2010).

Junto con los derechos del recuerdo, y estrechamente vinculados a éstos, las últimas décadas han visto emerger los del “yo”: el yo de la experiencia, del sujeto que vivió o fue testigo (Wieviorka, 2013) de hechos en particular de desaparición y muerte, donde son pocos los sobrevivientes; junto a la subjetividad (otrora denostada, evitada, por ir asociada a la presencia y el carácter implicado del sujeto, que alejaban de la “objetividad”), emergió un género literario que, aunque no nuevo, sí prolifera y pasó de ser un género marginal en el campo literario, a ocupar posiciones centrales y a quitar el lugar canónico que hasta ese momento había ocupado la novela: el testimonio. El “yo” y la “experiencia” han adquirido nuevos derechos. Así, la centralidad de los estudios sobre la memoria ha tenido sus efectos en los estudios literarios, desplazando los lugares que ocupan los géneros (su peso específico incluso en el mercado editorial).

Enzo Traverso (2011a) ubica un cambio de época a partir de ciertos acontecimientos de transición emblemáticos, como la caída del Muro de Berlín y posteriormente de la URSS, es decir, con la derrota del

comunismo y de ciertos discursos “revolucionarios”, “emancipadores”, “utópicos”. Este cambio de época habría producido un *cruce o choque entre historia y memoria*. ¿En qué consiste este cruce? Traverso parte de la idea de que el pasado reciente (los acontecimientos del siglo XX) pasó a ser objeto de investigación para la historia; con ello, un pasado vivido, un pasado que vivieron muchos contemporáneos, incluidos historiadores, entró en la historia interpelando e implicando la subjetividad del historiador, lo que plantea la cuestión de “cómo establecer un equilibrio entre subjetividad, una subjetividad que no se puede reprimir, que surge espontáneamente, y una toma de distancia crítica que es necesaria para hacer un trabajo historiográfico” (2011a: 3):

La dificultad para los historiadores del siglo XX es analizar un mundo que es otro del mundo de hoy, una época que se acabó. Pero a la vez, es analizar una época tan reciente y tan cercana que es difícil de establecer una distancia crítica. Entonces, ese choque entre memoria e historia produce algo nuevo que pudiéramos llamar una memoria histórica (Traverso, 2011a: 3).

En esta “memoria histórica” a la que se refiere Traverso, el sustantivo “historia” pasó a ocupar la posición adjetiva en relación con la memoria; la posición sustantiva de la memoria sería reveladora de la nueva época donde el par “historia/memoria” reacomoda sus posiciones.⁵ La historia y la memoria son dos modalidades de dar cuenta del pasado: mientras la primera supone un discurso crítico y distanciado sobre el pasado, la segunda es un conjunto de recuerdos subjetivos y vivos. La memoria es subjetiva, mientras que la historia supone un trabajo de distanciamiento crítico. Sin embargo, ese choque que caracterizaría nuestra época replantea las fronteras entre la temporalidad de la historia y la de la memoria, un reacomodo en el que la subjetividad adquiere

⁵ Beatriz Sarlo habla de un *reordenamiento ideológico y conceptual del pasado*, en el que se reconocen y defienden los “derechos y la verdad de la subjetividad”. Valorar la memoria es restaurar una *razón del sujeto*, la confianza en la primera persona que cuenta “su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (en Sarlo, 2006: 22).

importancia a la hora de dar cuenta del pasado: ya no se pone a un lado o se evita (se trata de un aspecto a considerar para pensar la llamada *autoficción*). Otro elemento de esta nueva época de cruces entre historia y memoria, según Traverso, es el proceso de institucionalización que habría sufrido la memoria de manera universal, con políticas gubernamentales, marcos jurídicos y legales que la protegen y regulan: la “ley de memoria histórica”, por ejemplo, votada en España por las Cortes para los crímenes del franquismo, o los planteamientos desde los derechos humanos en los casos latinoamericanos del Cono Sur y de Centroamérica. Un último aspecto a considerar en este ejercicio de sopesar lo que la memoria es en nuestros días, Traverso lo retoma de la historiadora alemana Aleida Assmann, quien ha elaborado toda una reflexión sobre la memoria cultural que incorpora el papel de la industria cultural y los medios de comunicación en su construcción y en la reificación del pasado: “Es decir, [en] el siglo XX revisitado por Hollywood, las películas que conquistan nuestro imaginario, hay acontecimientos de los cuales tenemos una imagen en nuestra cabeza, filtrada por toda esa producción de gran magnitud de imágenes que dibuja un perfil de la historia” (Traverso, 2011a: 6).

Para el caso de la historia latinoamericana, y en particular de su literatura, resulta especialmente relevante que incluso cuando la explosión coincide temporalmente con la que tiene lugar en el ámbito europeo y estadounidense, es decir, desde la década de los ochenta y noventa, sucede por razones distintas aun cuando son susceptibles de generar analogías. En América Latina, es el fin de las dictaduras en la década de los ochenta y noventa, con su política de terrorismo de Estado, muerte y exterminio, de desaparición, las que impulsan esta cultura de la memoria como forma tanto de denunciar y enfrentar la radicalidad de los hechos bárbaros, como de impedir que queden impunes, que se repitan, o también posibilitar que la sociedad enfrente el trauma y el duelo. Lo radical del exterminio, en este caso por razones fundamentalmente políticas (en contra del comunismo y el socialismo), asemeja los recientes hechos latinoamericanos a la “solución final” del Holocausto (que obedeció a otras razones). La expansión de una cultura de la memoria coincide de alguna forma temporalmente, aun cuando es necesario señalar que las razones históricas son diferentes y que, por lo mismo, llevan a

formas distintas en esta general cultura memorística. En el caso argentino, la figura del “desaparecido”, por ejemplo, ha dado lugar a expresiones memorísticas (estético-políticas) nuevas, como el “siluetazo”.⁶ Lo anterior significa que la reflexión pensada para el Holocausto (que, por otro lado, es ya de larga duración y con planteamientos y aristas muy diferentes) no puede trasladarse sin más al caso latinoamericano, sino que habrá de traducirse con el fin de percibir lo peculiar de los procesos y de las producciones artísticas.

Otro aspecto particular de la cultura de la memoria en América Latina es que la reciente expansión se inscribe en un interés por la memoria de más larga duración. Ciertamente, se puede distinguir una exacerbación en las últimas décadas (por la radicalidad y la expansión, la ubicuidad a lo largo del subcontinente, de la violencia por las causas mencionadas o por otras más recientes, ligadas al narcotráfico, la migración o a razones de género), pero la relación problemática con el pasado, como resultado de una historia de conquista y larga sujeción colonial, y por lo mismo de variadas formas de violencia, entre otros hechos históricos, ha dado lugar a una larga problematización de la memoria (la histórica y la cultural) en la historia y en la literatura, principalmente. Incluso, ese par (historia/memoria) que durante mucho tiempo la disciplina de la historia consideró como de opuestos entre sí, la literatura lo relativizó y lo figuró no como oposición irreconciliable, sino como una relación tensa y conflictiva (“las memorias” frente a “la historia”), y ello desde mucho tiempo antes de que se diera la explosión y los cruces que menciona Traverso. En este sentido, la importante presencia de la llamada novela histórica en las dos largas centurias de literatura latinoamericana “independiente” (con periodos donde se cultivó mucho, como en

⁶ El “siluetazo” fue una práctica estético-política que se dio al final de la dictadura argentina, y que buscaba simbolizar a las personas desaparecidas por el régimen militar. En la Marcha de la Resistencia del 21 de septiembre de 1983, en un taller al aire libre, se delinearón siluetas humanas sobre papeles que luego se pegaron en los edificios. Habría que añadir que el problema de los “desaparecidos” ha ido creciendo y adquiriendo otros sentidos en nuestros días recientes. En general, tiene que ver ahora con la migración, el narcotráfico y los feminicidios. La cuestión es que ha ido adquiriendo una centralidad insospechada hace décadas, en el arte y, en general, en las manifestaciones callejeras.

los noventa o en la primera década del 2000, por efecto de los 500 años del “descubrimiento” y la conquista, así como, un poco después, del Bicentenario de la independencia, o del centenario de la Revolución en el caso de México, entre otros) hace parte de esta cultura general de la memoria considerada en la larga duración. En la literatura latinoamericana, la memoria siempre ha estado presente y ha sido problemática, y los cruces con la historia dan forma a poéticas literarias particulares. Sin embargo, es importante preguntarse si este *boom* de la memoria que alcanza a las expresiones artísticas y a la literatura (y que se inscribe en una nueva época) viene acompañado de renovaciones literarias, de cambios; me pregunto de qué manera ha penetrado esta cultura de la memoria en las poéticas artísticas. Tengo la hipótesis de que ha influido en otro *boom*, el de los géneros fronterizos entre ficción y no ficción (la preferencia por los llamados géneros de realidad, o géneros de no ficción, o novelas documentales o testimoniales), y en la tendencia a la narración en primera persona, subjetiva y autoficcional. La subjetivación de los relatos es un efecto de la demanda social (de algún modo ya institucionalizada) de memoria y podría ser considerada otro rasgo de esta nueva época: las nuevas formas de subjetividad, que relativizan los alcances y las posibilidades de un saber universal, al tiempo que se decantan a menudo por cierto individualismo “frágil, volátil y efímero” (Traverso, 2011b: 15), carente de futuro.

La memoria en la literatura

En el estudio de toda problemática de orden social, histórico o cultural, interviene siempre la memoria.⁷ Ésta es ubicua, pero la expansión a la que hemos hecho referencia anteriormente ha provocado la

⁷ De hecho, la presencia del recuerdo afecta la estructura lingüística básica del “relato”, de la narración, y se hace visible en el uso preferente del tiempo verbal del pretérito simple o indefinido –del pretérito perfecto compuesto en el castellano de España o del *passé composé* en francés. Contar, relatar, dar cuenta de cualquier suceso (por irrelevante que éste pueda parecer) significa hacer intervenir la memoria: “Hoy me desperté a las seis de la mañana”.

difuminación y la confusión de la noción y de sus usos: es necesario, entonces, preguntarse qué queremos decir cuando hablamos de la memoria; cuando la convocamos, qué problemática es la que intentamos explicar o comprender: memoria para qué. La memoria es una facultad de los seres humanos y constituye uno de los tres aspectos que intervienen en el conocimiento, según lo concebía tradicionalmente la filosofía, conformado por la memoria, la imaginación y el entendimiento. La memoria era, asimismo, una de las cinco partes en que se dividía la retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*), pues la memoria interviene en el discurso y, por ende, en el modo como damos cuenta del mundo. Pero la memoria contiene también una familia de nociones afines que establecen matices y formas: recuerdo, reminiscencia, rememoración y olvido serían las que primero emergen.

Como facultad, la de la memoria es en un principio individual: es un sujeto concreto quien “se acuerda” de una experiencia pasada, generalmente, por medio de imágenes. El recuerdo consistiría en resucitar un evento pasado y vivido, es decir, que la memoria “reproduciría” el pasado (almacenado, guardado). Sin embargo, no hay garantía de que el recuerdo (que se produce en el presente y bajo la forma de una imagen, auspiciado por un ejercicio de *imaginación*) tenga un vínculo directo (especular) con el evento recordado. Por otro lado, hay que distinguir entre la imagen del recuerdo (y la imaginación como facultad del conocimiento) y las imágenes de la fantasía (tampoco es lo mismo *imaginar* que *fantasear*). A estos problemas o dificultades, se suma el “problema de las enfermedades” del recuerdo: imposibilidad de fijar la imagen del recuerdo, una impronta débil del recuerdo, el olvido, los traumas...

Desde los trabajos del sociólogo francés Maurice Halbwachs (*La memoria colectiva* fue publicado originalmente en 1925), se acepta que la memoria individual (la que funda el individualismo y la identidad puramente personal), en sentido estricto, no existe, es más bien una entelequia producto de la abstracción. Los hombres nacen y crecen, se forman, en contextos que implican la relación con los otros: los padres, la familia, los amigos, la escuela, la sociedad, la cultura. La mismidad (aquello que define la identidad de una persona, lo que le da continuidad y lo distingue) no es sino el resultado de la relación con los otros. El conocimiento se produce en el contacto con la alteridad (sujeto

y objeto no vienen dados, tampoco son fijos, se modifican en una relación dialéctica y contradictoria). De la idea de una memoria colectiva, se pasó entonces a la conciencia de una memoria histórica, una memoria cultural, una memoria social. Conviene así pluralizar la noción: “memorias”.

Según las distintas épocas, el acento se ha puesto en modalidades diferentes de la memoria. El siglo XIX, el del romanticismo, se inclinaba a privilegiar las dimensiones individuales: el yo individual, el genio personal... Hoy en día (aun cuando no hayamos dejado de vivir en una era individualista), interesan las dimensiones y las formas de una memoria colectiva o social; más que el pasado personal, se busca interrogar y conocer el pasado político, social, histórico, cultural. De un problema centrado en la memoria individual (y la subjetividad, la identidad personal), se pasa a un planteamiento más general del conocimiento y la temporalidad: el de la relación del pasado con el presente y el futuro, el de la transmisión de lo sucedido. El conocimiento del pasado depende de la memoria, que se ejerce desde el aquí y el ahora del presente, un presente abierto al devenir, a las expectativas de futuro.

La memoria se entraba en una relación tensa y problemática con otras nociones, no se la puede pensar sola. Junto a ello, la memoria significa de formas diferentes según la disciplina desde la cual se la convoca (historia, psicología y psicoanálisis, filosofía, antropología, sociología), cada una de ellas con objetos y formas de hacer distintas. En este libro, se parte de la centralidad de la literatura y se busca mostrar: por un lado, la importante, persistente presencia de la memoria en la literatura latinoamericana; por otro, conocer cómo la literatura (en particular la novela) elabora poéticas diferentes de la memoria, mismas que suponen distintas formas de elaboración del pasado, así como propuestas diversas de relación con él, mediante figuraciones del recuerdo y su relación con el presente y el futuro.

La literatura, al ser un discurso artístico, significa mediante la elaboración de una forma artística, una poética. La memoria puede entrar en la literatura de formas distintas: puede ser el objeto a problematizar y tener una importante presencia a nivel semántico (a menudo, bajo la forma de una *memoria histórica* que se cuestiona en su univocidad, o una *memoria cultural* que emerge cuando las obras cuentan *mitos*,

por ejemplo, figurando temporalidades diferentes a la de la modernidad y problematizando, entre otras cuestiones, el olvido, los olvidos históricos); puede vertebrar la forma enunciativa (narrar es recordar) y plantear de maneras variadas y complejas los modos en que el narrador se vincula con las memorias de sucesos traumáticos o con otras memorias (incluso con la historia, la llamada “oficial”, por ejemplo); puede aparecer como memoria de la literatura, de las poéticas, de los géneros, y entablar un diálogo con la tradición. Lo más interesante surge cuando los tres aspectos se imbrican inextricablemente (en la forma artística). La literatura y, en general, la forma artística es un modo de desmentir el planteamiento de Adorno sobre los sucesos *inconmensurables* e *irrepresentables* estéticamente; en este sentido, más que aspirar o pretender encontrar *una* manera, “una representación unívoca que busque restablecer un sentido” (Huysen, 2002: 26), una representación más correcta o legítima,

Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria en la que, por cierto, no pueden tener el mismo valor todas las representaciones. Nunca existe una única forma verdadera del recuerdo; es probable que la problemática de la representación se resuelva en la comparación de discursos diferentes antes que en el debate académico sobre la forma correcta de la (no-)representación (Huysen, 2002: 126-127).⁸

⁸ En este libro, Huysen dedica un capítulo, el 4 (“El holocausto como historietta”), a realizar un muy buen análisis de la poética artística de *Maus*, de Spiegelman. Frente a los debates sobre cómo alcanzar más legitimidad y autenticidad en términos artísticos en la representación del holocausto, Spiegelman desplaza los presupuestos de partida y recurre a varias formas de distanciamiento que complejizan el asunto de la representación del horror y el trauma: utiliza la metaforización mediante animales, la historietta (el cómic); se desdobra en un relato marco y un relato interior: la narración por un sobreviviente, el padre del autor de la historietta y, al mismo tiempo, el relato del autor, quien se convierte en un narrador intratextual, coprotagonista; hay, asimismo, varios niveles temporales que complejizan la representación (los pasados y el presente se entremezclan), e incluso una tematización de la “industria cultural”. Para Huysen, “Spiegelman supera, con rigor único, el conflicto entre la representación objetiva, documental (que finalmente anestesia al lector u observador respecto

¿Cómo narrar lo innombrable?,⁹ era la pregunta que guiaba el libro del mismo título de Fernando Reati (*Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina (1975-1985)* [1992]), una interrogación siempre abierta en el arte:

Se trata, entonces, de un choque entre los sucesos que se quiere representar y el lenguaje disponible en la cultura para hacerlo, entre una realidad horrorosa de nuevo cuño y unos recursos literarios que parecen ineficaces para referirse a ella. Por eso, para hablar de la violencia contemporánea, el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas (Reati, 1992: 34).

El arte intenta permanentemente romper las alambradas del lenguaje.¹⁰

La memoria, en el sentido discursivo, narrar recordando, propicia el planteamiento de problemáticas generales sobre los modos en que se construye el sentido y la significación de lo pasado (y con ello, sobre el papel de la forma artística y, en general, de la literatura en la comprensión): los trayectos de sentido del discurso memorístico no son lineales, van y vienen del pasado al presente, vuelven sobre sus pasos, viendo de otra forma u otras cosas; la memoria propicia la apertura del pasado (y como consecuencia acerca el horizonte de expectativas), muestra que no hay *una memoria* (un pasado fijo), sino variadas memorias que tanto problematizan un pasado dado (clausurado) como una identidad fija. Introducir la problemática de la memoria conlleva el cuestiona-

del sufrimiento individual) y el testimonio subjetivo autobiográfico (que sólo genera empatía y conmoción respecto del padecer individual)” (Huysen, 2002: 134-135).

⁹ También Huysen se refiere al *cómo*: “Desde la década de 1980, la gran cuestión ya no es *si* representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino *cómo* hacerlo” (Huysen, 2002: 122).

¹⁰ Véase Ricardo Piglia, en la novela *Respiración artificial* (Barcelona: Anagrama, 2001): “... [Kafka] supo mejor que nadie que los escritores verdaderamente grandes son aquellos que enfrentan siempre la imposibilidad casi absoluta de escribir [...] ¿Cómo hablar de lo indecible? [...] Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje” (2014-215).

miento acerca de la elaboración del sentido y la comprensión de lo pasado.

Si la memoria es del pasado y del sujeto, es siempre un sujeto concreto el que recuerda, la memoria se imbrica entonces con problemáticas identitarias y de subjetividades. En la poética de las obras literarias, el sujeto del recuerdo (que coincide o no con el del relato del recuerdo) establece relaciones particulares con los discursos sobre el pasado, con las otras voces o las otras memorias, al tiempo que orienta al lector para participar en esta interrogación y apertura del pasado.

Las relaciones entre literatura y memoria adquieren matices dignos de consideración en regiones signadas históricamente por una conquista, como decía anteriormente y como es el caso de América Latina. La confrontación entre culturas, racionalidades, valores y formas de representación disímiles no ha cesado ni ha derivado en una supuesta o pretendida homogeneidad sociocultural; antes bien, las tensiones (culturales, políticas, económicas, ideológicas y discursivas) perviven hasta nuestros días y, por ello, demandan un acercamiento atento a su especificidad. Dicha especificidad atiende la forma en que la literatura latinoamericana utiliza y entevera distintos lenguajes –literarios y no literarios, canónicos o populares–, géneros discursivos e incluso tradiciones narrativas en aras de dialogar con la serie histórica (es decir, de poner en crisis la univocidad de la memoria o la clausura del pasado). Es así como surge la posibilidad de plantear el estudio de las “poéticas de la memoria” en la literatura.

Poéticas de la memoria

La literatura hace parte de los variados ámbitos de lo social y de la cultura donde la *memoria* se hace presente; a ellos aporta su peculiar modo de reflexionar sobre ese complejo asunto, mediante el lenguaje que le es propio, el de la forma artística. Cualquier pretensión de abarcar la cuestión de la memoria en la literatura o de la literatura de la memoria debería precisar que es solamente a través la forma artística (más allá de la temática o el contenido) como la literatura participa creati-

vamente de un debate que amenaza con volverse inacabable e inabarcable. Es por ello que este libro se centra en conocer las poéticas de la memoria que ha ido elaborando la literatura latinoamericana no sólo en las últimas décadas (vinculadas con dictaduras y terrorismos de Estado que implantaron desapariciones, asesinatos impunes y una represión violenta), sino, en general, en la literatura de los siglos XX y XXI. Entiendo que, si la memoria es una de las modalidades por las que nos relacionamos con los pasados, lo conflictivo de una historia violenta que tendría su origen en una conquista hace de la forma narrativa que implica la memoria, el recuerdo, la evocación y la rememoración, un medio de problematizar estas relaciones donde el pasado no es aposento de experiencias formadoras; por el contrario, la memoria muestra las múltiples formas de la fractura y de relaciones tensas.

Como sucede con otras nociones abarcadoras que han sufrido, asimismo, una fuerte expansión en las últimas décadas, como la de cultura, conviene hacer memoria de la noción (memoria de la memoria) y someterla a una mirada que eluda la pregunta sobre qué es la memoria en sí, y busque, por el contrario, la historización de los modos en que ha sido comprendida y representada, y de sus usos. Para ello, la noción de memoria no puede venir sola a la reflexión, sino que debe entrar en la intrincada red de relaciones en la que se inscribe cuando entra a los debates; son estas relaciones las que pueden someterse a la historicidad, con lo cual se estaría historizando la propia memoria. Tres son las nociones principales con las que entabla la memoria complejas y dialécticas relaciones que revierten en la poética artística de las obras literarias: la primera es la historia, es decir, la relación entre memoria e historia (y más ampliamente memoria y tiempo); la segunda es la de experiencia, la relación entre memoria y experiencia (que incluye memoria y percepción, memoria y testimonio), y la tercera es la de imaginación, la relación entre memoria e imaginación. Historizar supone comprender que cada presente entabla relaciones distintas con su pasado y propone, asimismo, modos distintos de figurar artísticamente las mencionadas redes de relaciones en que se inscribe la memoria.

Las poéticas de la memoria que elabora la literatura se articulan proponiendo relaciones de la memoria con la historia, la experiencia y la imaginación. A continuación, voy a ampliar cada uno de estos puntos.

1. Memoria e historia

La relación inevitable con la historia, en oposición a la cual se ha definido la memoria en buena parte de su apropiación, como dos modalidades de relación con el pasado, es, sin duda, un primer asunto a considerar. La trayectoria de estas relaciones va de la incomunicación y oposición (sustentada en la búsqueda por parte de la historia de una objetividad que veía en la memoria el acecho de una subjetividad que ponía en crisis sus objetivos) a la suprema valoración de la memoria precisamente por su subjetividad testimonial: devenida en tiempos recientes fuente de autoridad.¹¹ Este giro es ejemplo de cómo el presente redefine las relaciones con el pasado, pudiendo llegar a privilegiar lo que poco antes era evitado. Isabel Veyrat resumen las relaciones entre historia y memoria del siguiente modo:

Lo que diferencia la *memoria* colectiva y la *historia* me parece que procede esencialmente de sus respectivos puntos de vista. La historia pretende ser objetiva y científica, en busca de la *verdad*. Aunque se reconozca *hija de su tiempo*, está de acuerdo en que es necesario distanciarse de su “época”. Es necesariamente erudita, se basa en documentos que funcio-

¹¹ El acercamiento crítico entre ambas es expresado por François Dosse: “El falso dilema de elegir entre el polo de una historia fundada sobre su contrato de verdad y el de una memoria alimentada por el criterio de la fidelidad se transforma hoy, en el momento de un verdadero giro historiográfico, en una conjunción alimentada de múltiples fidelidades a la prueba de la verdad expresada por los trabajos de una nueva historia social de la memoria”. [Traducción de Begoña Pulido]. “Le faux dilemme du choix à faire entre le pôle d’une histoire fondée sur son contrat de vérité et celui d’une mémoire alimentée à l’aune de la fidélité se transforme aujourd’hui, à l’heure d’un véritable basculement historiographique, en conjonction nourrie de fidélités multiples à l’épreuve de la vérité exprimée par les travaux d’une nouvelle histoire sociale de la mémoire” (1998: 3).

nan como pruebas porque aunque lo niegue es “positivista”. Desconfía de lo imaginario, del relato, de la reconstrucción y del anacronismo y, en última instancia, de su hermana putativa la *memoria*.

Porque la memoria es subjetiva, y lo que le interesa no es tanto la verdad como sus huellas. Lejos de fomentar “*un esfuerzo hacia un mejor conocimiento*” (Bloch, 1941), de aspirar “*a la búsqueda de una línea de inteligibilidad, de una relación entre causas y efectos, ruido y sentido*” (Lacouture, 1978), como lo explica Pierre Nora (1984): ella “filtra, acumula, capitaliza y transmite; la memoria colectiva borra y recompone a su antojo en función de las necesidades del momento de las leyes del imaginario y del retorno de lo reprimido [...] le compete a la creencia, que sólo asimila lo que la fortalece” (1990: 151) [Traducción de Begoña Pulido].¹²

Junto a ello, mientras la historia es fácil de identificar en un momento dado porque se publica, se enseña, se cuenta en los lugares públicos, “la memoria, incluso la colectiva, es del orden de lo íntimo, lo oculto, del sentimiento profundo e inexplicable. Por eso una memoria colectiva puede ser ignorada durante un tiempo para resurgir, intacta o modificada, por un acontecimiento [...] Estudiarla en un momento dado, a partir de lo que emerge, es correr el riesgo de no ver más que la punta

¹² “Ce qui différencie la *mémoire* collective et *l’histoire* me semble venir essentiellement de leur points de vue respectifs. L’histoire se veut objective, scientifique, elle recherche la *vérité*. Même si elle reconnaît être *fille de son temps*, elle convient qu’il faut prendre des distances par rapport à son “temps”. Elle est forcément érudite, elle s’appuie sur des documents qui fonctionnent comme des preuves car, même si elle s’en défend, elle est “positiviste”. Elle se méfie donc de l’imaginaire, du récit, de la reconstruction et de l’anachronisme, elle se méfie finalement de sa soeur putative, la *mémoire*.

Car la *mémoire*, elle, est subjective, c’est moins la vérité que les traces de celle-ci qui l’intéresse. Loin de favoriser “*un effort vers le mieux connaître*” (Bloch, 1941), de viser “*à la recherche d’une ligne d’intelligibilité, d’une relation entre causes et effets, bruit et sens*” (Lacouture, 1978) comme l’explique Pierre Nora (1984): elle “filtre, accumule, capitalise et transmet; la *mémoire* collective [...] efface et recompose à son gré en fonction des besoins du moment, des lois de l’imaginaire et du retour du refoulé [...] Elle relève de la croyance qui n’assimile que ce qui la conforte elle-même” (1990: 151).

del iceberg”. [Traducción de Begoña Pulido].¹³ ¿Cómo estudiar la memoria entonces, si se conforma de elementos esparcidos, heterogéneos, por medio de soportes distintos (orales muy a menudo) y convocada por muy diferentes grupos sociales, en medios muy diversos (“en los periódicos, las conmemoraciones, a través de asociaciones, festivales, literatura, conversaciones e historias contadas por nuestros mayores, pero, sobre todo, en las imágenes y sonidos difundidos por los medios audiovisuales, cine, radio y televisión?” [Traducción de Begoña Pulido].¹⁴

La literatura es, entonces, uno de los lugares donde se expresan o emergen relaciones con el pasado mediante aspectos del orden de lo íntimo, lo escondido, lo inconfesable, lo ocultado (ya vimos que la memoria es propia de un presente, heterogénea, plural, subjetiva, oral, próxima al sentimiento y la experiencia íntima, menos centrada en los acontecimientos); pero en ella también se reelaboran las relaciones conflictivas y tensas con las memorias colectivas, culturales, históricas. Desde la memoria, es más fácil mostrar que el pasado no es algo dado, fijo, cancelado, sino que está siempre sujeto y dispuesto a la reelaboración.

El engolosinamiento actual por la memoria muestra que las relaciones con el tiempo se han modificado. Pierre Nora hablaba del fin de una historia-memoria, aquella “memoria nacional” que el Estado-nación había tomado entre manos, en la que la historia tenía una función identitaria y de unidad. Benedict Anderson mostró el carácter *imaginario* de esta historia-memoria en América Latina, donde la memoria imaginada nunca pudo cubrir las fracturas sociales y culturales, la imposibilidad de pensar en *una* comunidad sólida y unificada (en

¹³ “la mémoire même collective est de l’ordre de l’intime, du caché, du sentiment profond et inexplicable. C’est pourquoi une mémoire collective peut être ignorée pendant un temps, et resurgir, soit intacte soit modifiée par un élément ou un événement [...] L’étudier à un moment donné, à partir de ce qui émerge, c’est prendre le risque de ne voir que la partie visible de l’iceberg” (Veyrat-Masson, 1990: 152)

¹⁴ “dans les journeaux, dans les commémorations, à travers les associations, les fêtes, la littérature, les conversations et les récits des anciens mais surtout dans les images et les sons que diffusent les médias audiovisuels, cinéma, radio, télévision?” (Veyrat-Masson, 1990: 152).

una identidad, una memoria colectiva). Buena parte de la literatura del siglo XIX contribuyó a la imaginación de esta endeble construcción de una memoria del porvenir, como lo señala Doris Sommer en su clásico libro *Ficciones fundacionales*. Las relaciones entre historia y memoria siempre han sido problemáticas en América Latina, y la literatura muestra precisamente esta problematicidad, evidenciando las fracturas, en la medida en que se oscurece o se aleja un horizonte de espera frente a los recurrentes fracasos políticos; la obsesión por la identidad, la pregunta por el ser latinoamericano es uno de los modos que adopta esta fractura. La imposibilidad de haber dado forma a una América Latina “moderna”, según parámetros ajenos, de haber logrado implantar proyectos de modernización (acordes en la realidad con las necesidades y los intereses de los países metropolitanos y no de los latinoamericanos), ha modelado un cierto *imaginario* (¿una memoria colectiva?) de contornos variados: la idea del fracaso (repetido y recurrente, no hay tiempo lineal o progresivo), la de siempre pretender algo que nunca se alcanza, la mitificación de cierta idea libertaria de la Revolución (la emancipación, el cambio que no parece poder alcanzarse por vías políticas). La memoria hace frente también a una historia construida por el Estado (una historia oficial) que muestra precisamente su carácter no real, su ser *imaginario*. En la literatura del XIX, la memoria ayuda a la elaboración de esa *memoria colectiva imaginada*, contribuye a la conformación e invención de la historia-memoria nacional. En el siglo XX, memoria e historia se entaban de modos diferentes; en términos generales, la memoria contribuye a mostrar los fracasos de los proyectos modernizadores (y de la historia-memoria), por lo que cuenta otra historia, otras formas de hacer memoria; hace visibles otros elementos del imaginario colectivo.¹⁵ Sin embargo, aun cuando el escepticismo

¹⁵ Una obra que gira en torno a la memoria, la historia y el olvido es la del premio Nobel Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad* es la historia reiterada de los fracasos modernizadores y del olvido de tales fracasos (simbolizada en la reiteración de los nombres José Arcadio y Aureliano Buendía), hasta que los manuscritos de Melquíades, encontrados al final de la novela, revelan que solamente mediante la memoria, el recuerdo, es como Macondo (América Latina) podrá salir de la repeti-

y el fracaso reiterado aparecían como constantes, el horizonte de espera, el futuro (presente todavía en la idea de la Revolución, del cambio, aunque sea como utopía), seguían abiertos, aunque estrechados. En nuestros días, este horizonte emancipador parece haberse extinguido junto con la idea de Revolución, la pérdida de las utopías; las tensiones entre historia y memoria tendrían otras características que revierten en la dialéctica de la temporalidad entre el espacio de experiencias y el horizonte de expectativas.

El pasado no es apreciado como depósito de experiencias que iluminan un potencial futuro positivo; esta carencia de futuro, más la dificultad de conciliar los pasados de fracturas y múltiples formas de la violencia, conduce a una *presentificación*, en palabras de François Hartog, a un alargamiento del presente, ya no lugar de paso entre pasado y futuro promisorio. Frente al alejamiento del horizonte de expectativas, lo que queda es el aquí y ahora del presente, las múltiples y diferenciadas (heterogéneas) memorias de los grupos o de los individuos.

El diálogo tenso entre historia y memoria es un rasgo que vemos aparecer recurrentemente en la literatura latinoamericana. Allí vemos emerger no solamente un discurso sobre el tiempo y la historia (el de la modernidad a alcanzar, por ejemplo), sino que coexisten varios de diferente procedencia y filiación sociocultural en donde resuenan otras formas y ritmos del tiempo (es decir, otras memorias), coexistencia que, a decir de Antonio Cornejo Polar, confiere a las obras literarias “un espesor histórico sin duda turbador” (2003: 11).

Al analizar las temporalidades poscoloniales, Mario Rufer propone tres regímenes de representación de la temporalidad que aludirían al

ción de su destino y construir un futuro. La soledad de Macondo (los apestados de la modernidad) es resultado del olvido, de la desmemoria, pero “¿cómo luchar contra el olvido si uno no es consciente de que olvida?” (Reyes Mate, prólogo a Ana Cristina Benavides. *La soledad de Macondo o la salvación por la memoria*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2014). La literatura plantea las paradojas y las tensiones de la historia, al tiempo que revela que la temporalidad “histórica” (lineal) es solamente una temporalidad, privilegiada como aquella en la que hay que insertarse, pero que no es la única. La confianza en la memoria en la novela de García Márquez hace de ella un horizonte utópico; a pesar de la soledad, de los fracasos, el horizonte de espera sigue abierto.

carácter presente (es decir, la coetaneidad) de lo colonial: la *anacronía* (presencias “extrañas” en nuestro presente), la *permanencia* (de la que la noción de tiempo vacío y homogéneo no da cuenta) y la *repetición* (que nunca es pura semejanza) (2023: 315-316). Es decir, que el historicismo con su idea del tiempo lineal, secuencial, vacío y homogéneo no sería sino una temporalidad contingente e históricamente situada, pero presentada como modalidad única y unívoca por el discurso histórico dominante de la modernidad.¹⁶ Esta multiplicación y visibilización de distintas temporalidades en relación tensa emergen en los procesos de memoria y en la literatura de la memoria: el arte compone otras temporalidades que confronta, dialoga, yuxtapone...

La posibilidad de la literatura de problematizar las relaciones que establecemos con los pasados, sus potencialidades críticas por llamarlo de alguna forma, viene no solamente de su carácter testimonial, su capacidad para informar o develar sobre lo olvidado, lo marginal, lo escondido, sino de su potencial para figurar otras relaciones entre los tiempos y, con ello, abrir en el lector la capacidad reflexiva y la comprensión.

Algunas de las ideas sobre el tiempo histórico de la modernidad que se ponen en crisis desde la literatura de la memoria serían la de la linealidad, la idea de que el acontecimiento es único, singular e irrepetible (Rufer, 2023: 318), y que el pasado es distancia, diferencia, muerte (algo que ya no es). La representación de la memoria vuelve el pasado presente, actual y vivo: lo pasado atraviesa la distancia y da pie a otros tropos: el anacronismo, la persistencia, la repetición, como mencionaba Rufer, pero también los tiempos circulares, en espiral, discontinuos, los “recuerdos del porvenir”, por ejemplo (o el tiempo detenido, la paráli-

¹⁶ Rufer recoge la crítica de Dipesh Chakrabarty al historicismo (en *Al margen de Europa, ¿estamos ante el final del predominio cultural europeo?* Madrid: Tusquets, 2008, traducción de *Provincializing Europe*): “Chakrabarty no sólo recuerda la idea de que el tiempo de la historia es mecánico y secuencial (o sea, el tiempo newtoniano de la mesurabilidad inmanente), vacío (porque todo acontecimiento cabe en él) y homogéneo (porque el tiempo moderno no puede ser afectado por los acontecimientos: éstos solamente se suceden en él), sino también conserva un tiempo, un espacio silencioso de referencia que, aunque no se ‘enuncie’, funciona como metarrelato; en sus palabras, la ‘Europa hiperreal’” (Rufer, 2023: 316-317).

sis del tiempo en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo); ese espesor turbador que mencionaba Cornejo. Walter Benjamin señala las cualidades de la memoria como una forma de transitar la historia a contrapelo, lo cual implica, de nuevo, una ruptura con el tiempo lineal y homogéneo, y una invitación a buscar otras asociaciones, otros recorridos.

En relación con las figuras distintas de la temporalidad que menciona Rufer, la de la repetición me parece fructífera para trabajar sobre las poéticas de la memoria en la literatura. Esa noción no formó parte, durante mucho tiempo, de la semántica que trataba de explicar el funcionamiento estructural del tiempo histórico de la modernidad. Menciona Rufer que algunos historiadores han trabajado sobre la capacidad del colonialismo para reeditar y renombrar las operaciones de dominio que implican, presentándose como si fueran otra cosa y no “repeticiones diferidas” (o repetición en diferencia). Esas iteraciones aparecen con frecuencia en la literatura, y en algunas obras podría decirse que se figura una “violencia” estructural de larga duración (como en *Chilean Electric* [2015], de Nona Fernández, por ejemplo), en la cual se podría inscribir la violencia desaparecedora de las dictaduras del Cono Sur, u otras formas de violencia ligadas al narcotráfico o a los feminicidios, por nombrar algunas. No se trata de un tiempo cíclico y mítico, sino de la memoria de las violencias que ponen en crisis la posibilidad de pensar un tiempo y una historia progresivos; la violencia contemporánea no es excepcional y quizá sus causas puedan comprenderse mejor dentro de la larga duración: “la posibilidad de historiar la violencia necesita de una imaginación que salte por encima del tiempo homogéneo, que produzca conexiones impedidas, que impugne la secuencia para exhibir la iteración de aquella acción soberana de dominio que erigió un relato histórico, cuyo rol central fue prohibir ese develamiento” (Rufer, 2023: 336).¹⁷ Estas palabras de Mario Rufer hacen entrar en la visión

¹⁷ Sigue: “Mostrar, en definitiva, que la violencia contemporánea no era singular, no era excepcional, y que sus causas no podían ser comprendidas solamente dentro de la causalidad procesual. Al contrario, era una violencia que reeditaba asociaciones en los cuerpos, mecanismos de subyugación y estrategias de exterminio de tiempos diferidos” (Rufer, 2023: 336). La violencia no como un acontecimiento (singular),

de la problemática de la memoria, un elemento que habíamos colocado como la tercera noción con la que la memoria entra en una red de relaciones, y es la “imaginación”. Sin adentrarse ahora en esta cuestión, quisiera solamente llamar la atención sobre la conexión necesaria entre imaginación y figuraciones del tiempo, o de los tiempos otros más allá o fuera del historicismo de la Modernidad. Las formas artísticas trabajan precisamente con estas conexiones y proponen otras relaciones que tendrían la capacidad —en palabras de Ricoeur (retomando conceptos de Reinhart Koselleck)— de abrir nuestro espacio de experiencias y acercar un horizonte de expectativas, o que, de otro modo, proponen al lector relaciones no pensadas entre presente, pasado y futuro, que invitan a comprender en vistas de lo porvenir, y no tanto a encontrar el “sentido” último de lo pasado. Es en este punto donde la literatura de la memoria (por su manejo de las temporalidades y la imaginación) plantea modos de comprender lo pasado presente.

En este sentido, los procedimientos artísticos de la fragmentación y la ruptura de la linealidad, el collage, los montajes, entre otros, serían algo más que “procedimientos” técnicos que rompen con el realismo y se inscriben en la vanguardia (o neovanguardia) y la modernidad literaria. Más que ir precedidos de una deliberación retórica o formal, o incluso participar de una ruptura con la tradición, en particular con el realismo, me parece que los procedimientos antimiméticos en que abunda la literatura de la memoria obedecen, en un principio, a la idea de figurar las asociaciones extrañas, erráticas, de los procesos del recuerdo; pero en el necesario trasvase a la narración (y en concreto a la narración artística), lo que estos procedimientos buscan, me parece, es de mayores alcances: proponer conexiones distintas entre los tiempos (y los discursos que los expresan), mostrar las tensiones históricas y culturales, y posibilitar de otro modo la comprensión de las relaciones entre pasado y presente; también invitan al lector a acercarse a lo pasado de otra forma, a ver de otro modo, a ver lo no visto. Mediante la memoria, el proceso de la comprensión (que no del sentido) permanece

sino como parte de una “estructura” persistente elaborada desde la dominación. Repetición, conexión y no linealidad.

de algún modo inacabado, abierto (por eso está más cercano a las figuras de la repetición, el anacronismo, la permanencia).

2. *Memoria y experiencia*

La segunda red de relaciones en que se inscribe la memoria es la de memoria y experiencia (que incluye memoria y percepción, memoria y testimonio, e identidad). La memoria es siempre del sujeto; hay un sujeto del recuerdo que es, a menudo, el sujeto de la enunciación.¹⁸ Memoria y narración se entaban así en un relato donde el *yo* puede ser depósito de variados intereses: es el sujeto de una *experiencia* a menudo reificada, es el sujeto de un testimonio (es decir, de un relato) reificado como *verdad*, es el sujeto de una *identidad* obtenida y organizada mediante el relato del recuerdo. A esto podrían añadirse ciertas dimensiones de la subjetividad y la experiencia que se privilegian en el relato memorial, como los afectos, los sentimientos, el cuerpo (hoy ya no interesan tanto las acciones que lleva a cabo el sujeto; estos desplazamientos suponen cambios tanto en la forma *novela* como en las poéticas de las obras). Ya vimos al inicio cómo la subjetividad de la memoria (su colocar al sujeto en un primer plano y reconocerle una autoridad) se opondría a la distancia del relato histórico, donde el sujeto de la investigación busca ser invisible o, al menos, mantenerse en un espacio marginal y no central (de ahí la *apariencia* de relato en tercera persona, de relato sin sujeto concreto de la enunciación y la escritura). Más allá de las convenciones retóricas que implican estas formas del discurso, lo cierto es que la explosión de una literatura que refiere y representa desde la memoria ha vuelto a colocar en el centro de los debates dos problemáticas (reformuladas) planteadas por la crítica literaria: la del realismo (los modos de relación entre la ficción y lo real,

¹⁸ No en el testimonio clásico donde la oralidad del recuerdo es anterior al relato que leemos. El mediador (letrado) trabaja el relato original, lo organiza, le da un orden y, por lo mismo, una orientación. Lo que leemos no es la voz “original” del testificante.

y el viejo asunto de la *verdad* en el arte) y la de la relación y las formas de presencia del autor en el relato ficcional, lo que nos devuelve al problema de las relaciones entre la literatura y la sociedad, y del lugar y papel del escritor en la sociedad y la cultura.

La literatura de la memoria (me refiero a las ficciones, no a los testimonios) presenta, con frecuencia, una forma enunciativa que se está denominando como “autoficcional”, ya que la biografía del sujeto de la enunciación tiene puntos en común con la del autor (a veces comparten el nombre, incluso, de modo explícito). Esta coincidencia que provoca en nuestros días un gran debate está ya en la clásica ficción sobre la memoria que es *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust; las ficciones contemporáneas (y relatos fronterizos, como las novelas testimoniales o de no ficción) manifiestan una predilección por esta coincidencia y por insistir en el juego de una ambigüedad que, en última instancia, sigue mostrando como discurso vivo (y que parecía superado para la crítica) la antigua discusión sobre los “grados de la mimesis” (o grados de realidad). Todo relato y toda ficción, esté o no elaborada representando procesos de rememoración, abreva de las experiencias del autor, más o menos visibles en la historia que leemos. *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, una autobiografía ficcional que podría ser hoy reevaluada como autoficción, contiene, sin duda, mucho de las experiencias vividas por el autor real, quien, por otro lado, busca confundirse con el protagonista, Arturo Cova, mediante un prólogo, una carta y unas fotografías que introducen en la ficción el nombre del autor real. Tales juegos y confusiones entre autor real, autor implícito, narrador, forman parte de la memoria de la literatura desde el Quijote, y vuelven sobre las relaciones que las ficciones entablan con el referente (lo real) y el tipo de conocimiento sobre el mundo que aquellas proporcionan, relaciones complejas, pues ni lo real es algo dado que la literatura repite, ni el sujeto es inerte frente a lo real. Localizar coincidencias biográficas no cancela la necesidad de desentrañar, en la poética artística, el planteamiento de las relaciones que el sujeto de la enunciación mantiene con los pasados (los suyos y los de otros) y con el presente, que casi siempre se abre más allá de lo individual biográfico y afecta a los discursos sociales, al nosotros social, a la memoria colectiva.

Me pregunto también si la autoficción no sigue estando sustentada (a pesar de proponerse en el marco de un *pacto ambiguo*), como el testimonio, por la legitimidad y la autoridad que aporta la figura del sujeto-“autor”, o lo que Foucault denominó la “función autor”.

Lo que sí me parece claro es que la enunciación de la experiencia vivida por un sujeto concreto (“lo testimonial”) ha devenido argumento de “realidad” y “verdad” (una revaloración de la experiencia que se autoriza a menudo con las lecturas de Walter Benjamin). Es por ello que los relatos en primera persona, las autoficciones, los relatos memoriales, podrían ser abordados como una reconfiguración del realismo, una nueva forma de realismo, pues pretenden procurar y sustentar siempre su carácter “real” (como lo hacían muchos prólogos de autor en las novelas del siglo XIX), pero ahora, no basándose en procedimientos como la descripción exhaustiva, o procurando que la historia se diga sola, sin sujeto (un relato en la tercera persona de la lingüística), sino, por el contrario, ofreciendo la posibilidad de identificar al autor real bajo los personajes ficticios, y legitimando con ello el relato. La retórica o los procedimientos son muy diferentes, pero las pretensiones quizá no escapan a una mimesis de lo real.

En relación con la experiencia, Benjamin diferencia entre una experiencia transmitida, comunicable (*Erfahrung*), y una experiencia vivida (*Erlebnis*).¹⁹ La primera sostiene la memoria colectiva, las “tradicio-

¹⁹ Véase la lectura de Traverso, 2011b: 15: “La primera se perpetúa casi naturalmente de una generación a la otra, forjando las identidades de los grupos y de las sociedades en el largo plazo; la segunda es lo vivido individualmente, frágil, volátil, efímero. En su *Libro de los pasajes*, Benjamin considera esta ‘experiencia vivida’ como un trazo característico de la modernidad, con el ritmo y las metamorfosis de la vida urbana, los shocks electrizantes de la sociedad de masas, el caos caleidoscópico del universo comercial. La *Erfahrung* es típica de las sociedades tradicionales, la *Erlebnis* pertenece a las sociedades modernas, ya sea como la marca antropológica del liberalismo, del individualismo posesivo, ya sea como productos de las catástrofes del siglo XX, con su cortejo de traumas que afectaron a generaciones enteras, sin poder convertirse en una herencia que se inscribe en el curso natural de la vida. La modernidad, según Benjamin, se caracteriza por el deterioro de la experiencia transmitida, un deterioro cuyo advenimiento surgió simbólicamente durante la Primera

nes” (la transmisión de una experiencia que forja lazos comunitarios). La segunda es de carácter individual. Sin duda, ambas modalidades de la experiencia conforman subjetividades distintas, unas más abiertas a la comunidad, al otro, al entorno; otras más individualistas. De cualquier forma, Traverso no considera que la “experiencia vivida”, a partir de guerras, traumas, genocidios..., provoque recuerdos “efímeros y frágiles”, y se pregunta: “[...] ¿la obsesión memorialista de la experiencia de hoy es producto de la decadencia de la experiencia transmitida, en un mundo que ha perdido sus referencias, desfigurado por la violencia y atomizado por un sistema social que borra las tradiciones y fragmenta las existencias?” (2011b: 16). Resulta necesario preguntarse por las transformaciones en las subjetividades en las últimas décadas, y si son éstas las que se hallan detrás del fenómeno de la autoficción (que supone finalmente una concepción distinta de la subjetividad). No es tanto un “recurso”, una nueva tecnología de la narración (una moda), cuanto la punta de un iceberg que muestra los cambios en las subjetividades y en la forma de vivir o pensar la experiencia (la relación con el mundo, en última instancia). Otra forma de procesar la experiencia (la propia y la ajena) que quizá no cabe en estas dos opciones benjaminianas.

Zygmunt Bauman ha trabajado estas nuevas subjetividades. En el plano de la literatura, las teorías sobre la estética del cinismo (véase Beatriz Cortés, *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*) y, en general, del desencanto (ligadas al fracaso de la idea revolucionaria) plantean este tipo de problemáticas que estarían en el origen de esta preeminencia de la primera persona autorial que mezcla lo personal y lo público. Otras nociones como la de “resistencia” (en Didi-Huberman, por ejemplo) están, asimismo, vinculadas a estas nuevas subjetividades en una época de alejamiento del horizonte de expectativas y de ciertas ideas como la de Revolución

Guerra Mundial [...] cesura entre dos épocas, la de la tradición forjada por la experiencia heredada y la de los cataclismos que escapan a los mecanismos naturales de transmisión de la memoria”. Para ver el planteamiento de Benjamin, léase “El narrador. Reflexiones sobre la obra de Nicolas Leskov”, así como “Experiencia y pobreza”.

(de cambio radical). El acento está puesto, más que en los acontecimientos del pasado, en la relación subjetiva, íntima, corporal, afectiva, traumática, con ese pasado. El desplazamiento de la mirada del objeto al sujeto es parte del giro memorístico, un desplazamiento que, centrado en el problema identitario, a menudo parece diluir la dimensión política del pasado y del presente.²⁰ El “exceso de subjetivación” puede tener como consecuencia esa disminución o pérdida de los aspectos colectivos (la memoria colectiva, cultural), comunitarios. Se pueden esgrimir incluso los “derechos de la subjetividad” y olvidar toda dimensión colectiva (el yo se vuelve narcisista: el otro devuelve la imagen del yo).

En la literatura, y en el trabajo con lo que hemos denominado poéticas de la memoria, es importante considerar el asunto de las “voces” del recuerdo; observar si se trata de una memoria o de varias puestas en relación o diálogo. Puede suceder que el narrador en primera persona se apropie de otras memorias (bajo la forma de otros relatos, por ejemplo) con las que establece una relación tensional o de otro tipo. La forma de la narración (quién narra, desde dónde narra, cómo se relaciona con el mundo narrado, en particular, con las otras voces) es asunto medular de la poética en general y de la representación de la(s) memoria(s) en particular. En relación con la experiencia, se puede poner énfasis no tanto en la cuestión identitaria o en el relato (testimonio) de los hechos vividos u olvidados, sino “en las formas en que esa experiencia fue narrada, representada, transmitida u ocluida, formas que resultaron seguramente de los relatos biográficamente relevantes, pero también de representaciones mediáticas, interpretaciones históricas consagradas, testimonios ajenos, silencios compartidos, etc.” (Rabotnikof, 2013: 193). De quién son las memorias, cómo fueron elaboradas y transmitidas, con qué medio (haciendo referencia al carácter *hipermediado* del recuerdo, pues

²⁰ Por supuesto, que siempre hay una dimensión política, incluso en los afectos (véase Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*). Me refiero, en este caso, a acontecimientos que revisten un evidente carácter político por estar relacionados con luchas políticas, represión... En este punto, giro memorístico y giro subjetivo se intersectan. Más adelante veremos cómo hay un tercer “giro” que se suma a veces a los anteriores, el icónico.

no solamente se recuerdan acontecimientos o hechos, sino historias narradas, fotografías, películas, poemas, novelas...). La multiplicación de los medios del recuerdo en el marco de la literatura (un ejemplo sería la obra de Nona Fernández) se ha convertido, en nuestros días, en otra forma de seguir problematizando el sentido de recordar el pasado, su carácter, “también construido y mediado por el proceso de narración e imaginación de la propia memoria” (Rabotnikof, 2013: 192), asimismo, inacabado, abierto en función del presente y de las esperas.

En torno a la representación o problematización de la memoria en la literatura, se funden la cuestión del sujeto en las sociedades del pasado y del presente, la relación entre lo público y lo privado, lo personal y lo sociocultural, el asunto de la experiencia (haber vivo o no, experimentado, ciertos sucesos), así como la temporalidad (la vivencia de las relaciones entre pasado, presente y futuro). Si en estas poéticas de la memoria en la literatura de las últimas décadas se pueden distinguir diferencias respecto a una anterior problematización y representación de la memoria, estarían vinculadas con la figuración de nuevas subjetividades y temporalidades.

3. Memoria e imaginación

La tercera red de relaciones es la que tejen memoria e imaginación. Se trata de un tema trabajado por Paul Ricoeur en su magna obra *Historia, memoria y olvido*, donde dedica a la imaginación un largo capítulo (al que remitimos), pues se trata de una relación planteada ya por Platón y Aristóteles. Para los intereses que atañen a este trabajo, se hace necesario, en primer lugar, distinguir entre *imagen*, *imaginación*, *imaginario*, y esclarecer los vínculos entre estos términos, teniendo en cuenta que, en no pocas ocasiones, *imaginario* se utiliza como sinónimo de memoria colectiva, y que la memoria (según los clásicos) funciona por medio de *imágenes*: es hasta cierto punto una máquina generadora de representaciones, de imágenes mentales (los recuerdos).

El término *imagen* refiere, por un lado, a la imagen material, aquella que podemos encontrar en un libro, por ejemplo, o en un cuadro; o las

imágenes que se encuentran en las iglesias (religiosas), que pueden tener diversidad de formas, estar realizadas en soportes y con materiales muy diversos, y tener funciones muy variadas; son imágenes iconográficas (que pueden formar parte también de un imaginario). En un segundo aspecto, refiere a las llamadas imágenes mentales, entre ellas, las de la memoria o las del sueño, por ejemplo; son imágenes psíquicas. Así, la tradición clásica propone que la memoria es una representación del pasado por medio de una imagen, lo que ubica la memoria (para Aristóteles) en la región de la *imaginación*. Evocar o recordar es un acto que se lleva a cabo mediante la imaginación (situada en la escala inferior de los modos de conocimiento, siempre objeto de sospecha [Ricoeur, 2000: 21]). Ricoeur, en *La historia, la memoria, el olvido*, intenta separar, desacoplar la imaginación de la memoria, con el fin de rescatar para esta última una intención: la de la fidelidad al pasado; es solamente separándola de la imaginación, “dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico” (Ricoeur, 2000: 22), como logra imprimir a la memoria el relieve que busca conferirle, dirigida hacia la “realidad anterior” (“ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la ‘cosa recordada’, de lo ‘recordado’ en cuanto tal”). El presupuesto de Ricoeur sigue siendo dualista, oponiendo lo real a lo imaginario. El cambio epistemológico que se va a producir en los setenta en disciplinas como la historia, y del que se desprende un cambio en los criterios de verdad y objetividad, introduce la imagen, por medio del estudio de los imaginarios, en lo real, pues se observa que interviene en los comportamientos y las sensibilidades, del mismo modo que las cosas materiales. Para los intereses de este trabajo, se trata de visibilizar estos dos presupuestos, el dualista (real/imaginario, que mantiene las sospechas frente a la imaginación y que la excluye del reino de lo “real”) y el que podríamos llamar dialéctico, donde los imaginarios forman parte de lo real.

Aun cuando *imaginario* deriva de *imaginación*, se trata de cosas diferentes; la imaginación es una facultad²¹ del hombre (capaz de producir

²¹ Yuval Noah Harari, en su difundido libro *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad* (Colombia: Penguin Random House, 2014) confirma la capacidad de la *imaginación* como el elemento que impulsó la revolución cognitiva que llevó al

representaciones mentales, es decir, *imágenes*, de percepciones sensoriales, de ideas abstractas, de recuerdos, tiene un sentido “creador”), mientras que lo imaginario es su producto, su resultado (su contenido serían “imágenes mentales”, psíquicas). El surgimiento y el aumento en los estudios sobre lo imaginario (que en la historia surge como campo de estudios en los años setenta del siglo XX) responde a los cambios radicales en los criterios de objetividad y verdad que tienen lugar en el siglo XX. Se quiebra la estricta división entre lo real y lo imaginario-imaginación que sostuvieron disciplinas como la historia, con el fin de hacer científicos sus objetivos de conocimiento. Lo que cambió fue la constatación de que los imaginarios eran parte de lo real, y que entre ambos hay una relación más bien dialéctica y no de oposición. Se evidenció la importancia de las representaciones en general y de las representaciones mentales (los imaginarios) en particular, en el sentido, como decía Alfonso Reyes, de que lo real y lo imaginario tejen la trama de la vida. Los fenómenos imaginarios son realidades, se puede incluso hablar de la *realidad de lo imaginario*. Bronislaw Baczko consideró que el término de “imaginarios sociales” era “lo que más le conviene a esta categoría de representaciones colectivas, a las representaciones de la realidad social, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que se relaciona con ella” (en Escobar, 2000: 44).²²

nacimiento del *homo sapiens*. El “orden social de los sapiens es imaginado” (139). La “realidad”, el mundo en que vivimos, está llena de “realidades imaginadas”, aquellas que no tienen una existencia material, pero son algo en lo que todos creen, y mientras persista la creencia comunal, esta realidad imaginada ejerce una gran fuerza en el mundo. Las “corporaciones” empresariales son, en realidad, compañías de responsabilidad limitada que suponen “ficciones legales”: “Peugeot es una invención de nuestra imaginación colectiva. Los abogados llaman a eso ‘ficción legal’. No puede ser señalada, no es un objeto físico. Pero existe como entidad legal. Igual que el lector o yo, está obligada por las leyes de los países en los que opera. Puede abrir una cuenta bancaria y tener propiedades...” (43).

²² “Desde el punto de vista de la sociología, la característica más importante es la convicción según la cual lo imaginario cumple una función fundadora en las sociedades. Aquí los fundamentos de éstas ya no son las condiciones materiales de vida, sino la representación que los diferentes grupos que la componen se hacen de ellas. Ésta es la idea que desarrolló Cornelius Castoriadis en su libro *L’institution imaginaire de la Société* [...] En este orden de ideas, las condiciones de dominación de una clase

Lo imaginario supone la sustantivización de un adjetivo que *calificaba* en un principio una *realidad* que era designada por el sustantivo; así, había seres imaginarios, narraciones imaginarias, sensaciones imaginarias... Esta calificación designaba en realidad el carácter no material de la realidad referida con el sustantivo (su ser una imagen mental). Con la sustantivización (que supone dotar de realidad al sustantivo), Juan Camilo Escobar distingue cinco vertientes o tendencias con las que se ha definido lo imaginario:

1. Lo imaginario como la creación de los artistas y escritores.
2. Lo imaginario o la imaginación.
3. Lo imaginario como los arquetipos inconscientes.
4. Lo imaginario y el funcionamiento de las sociedades.
5. Lo imaginario en tanto que imaginarios sociales e históricos (Escobar, 2000: 47).

Aquí se entreveran algunas cuestiones que afectan a los estudios literarios. El arte, las creaciones artísticas y literarias, las danzas o el canto, expresan y hacen sentir el imaginario (Escobar, 2000: 49); es decir, las creaciones literarias *son* imaginarias y, al mismo tiempo, *revelan* los imaginarios sociales y culturales.²³ Sin embargo, en esta lectura

social dependen fundamentalmente de lo imaginario. Éste es un cimiento, funciona como un agente constructor o destructor de la vida social” (Escobar, 2000: 65). Es decir, que el imaginario social es más real que lo “real”. Bronislaw Baczko (*Los imaginarios sociales*) los entiende así: “[...] a todo lo largo de la historia, las sociedades se entregan a un trabajo permanente de invención de representaciones globales, como las ideas-imágenes, a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, elaboran modelos formadores para miembros, como, por ejemplo, el ‘guerrero valiente’, el ‘buen ciudadano’, el ‘militante sacrificado’, etc. Representaciones de la realidad social y no simples reflejos de ésta. Inventados y elaborados con materiales sacados del fondo simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable en las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social” (en Escobar, 2000: 67).

²³ “[...] debemos a la crítica del arte y la literatura la revalorización de la relación entre la imagen figurativa, imagen poética y lo imaginario, relación en la que se logra

crítica, aun cuando parecería que se defiende el carácter incuestionable de “imaginario puro” de estas creaciones artísticas, persiste una ganga de carácter “ficticio” (y con ello de irrealidad) a la hora de describir lo que son y lo que hacen con las imágenes, con el hecho de ser producto de la imaginación y de revelar imaginarios sociales y culturales. Es este exceso, esta ganga, lo que no termina por desaparecer hasta hoy día. En realidad, al tiempo que, con la revolución historiográfica, antropológica y filosófica, que convierte a los imaginarios en objeto de estudio consolidado, se implica la “realidad de las creaciones imaginarias”, el carácter social de la literatura, su revelar realidades sociales, su ser parte de las representaciones sociales, persiste, aun cuando disminuida, la dualidad real/imaginario. Las discusiones sobre la “literatura de la realidad”, o de la “no ficción” (o la de autoficción), contienen todavía, en el fondo, la idea de que la imagen puede y debe ayudar a recuperar idealmente la cosa (el recuerdo capaz de “atrapar” el acontecimiento). Es difícil deshacerse del peso del positivismo (y del pensamiento dualista) y sostener la realidad de las imágenes, de lo imaginario.²⁴ En la literatura de la memoria, se activan estas preocupaciones (derivadas de los vínculos entre memoria e imagen e imaginación) y encontramos que emergen indirectamente en los juegos metaficcionales.

Desde una perspectiva mimética sobre el arte, la imaginación es sospechosa de alejarnos de lo “real” (de la fidelidad al pasado que parece pretender la memoria). Desde otra perspectiva, sucede lo contrario; es solamente con la imaginación como “se hace presente lo ausente”, pero, asimismo, como pueden establecerse conexiones entre acontecimientos, discursos, géneros, tiempos, personajes (recordemos la cita

vislumbrar la referencia a la noción estudiada aquí: no ya simplemente en términos de oposición con lo real, sino en una perspectiva social e histórica particular en la que lo ‘imaginario’ se convierte en el imaginario de un individuo concreto, abriendo al mismo tiempo la vía para pensar en la pluralidad: los imaginarios de una sociedad” (Escobar, 2000: 54).

²⁴ André Breton postulaba en su “Manifiesto surrealista” (1924): “todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente” (en Escobar, 2000: 51).

de Mario Rufer): hay un vínculo entre *imaginación* y *creación* que se conecta con la relación entre la imaginación y la comprensión. Esta defensa de la imaginación como prerequisite del comprender fue defendida por Hanna Arendt:

Sólo la imaginación nos permite ver las cosas con su verdadero aspecto, poner aquello que está demasiado cerca a una distancia de tal forma que podamos verlo y comprenderlo sin parcialidad ni prejuicio, colmar el abismo que nos separa de aquello que está demasiado lejos y verlo como si fuera familiar [...] Sin este tipo de imaginación, que en realidad es la comprensión, no seríamos capaces de orientarnos en el mundo (1995: 45-46).

Arendt destaca la doble y complementaria operación que permite la imaginación y, con ella, el comprender: otorgar distancia a aquello demasiado familiar, de modo que se ofrezca a la reflexión crítica, al pensar; o lo contrario, acercar aquello que se nos ofrece como lejano, ajeno y, por lo mismo, incomprensible. Sin imaginación no habría comprensión; es la forma de colocarse en el lugar del otro o lo otro, es la vía para salir de sí. La imaginación, al ponernos delante lo ausente, al acercar lo que está alejado, al mezclar los tiempos, hace posible la apertura a la reflexión, el juicio y la comprensión.

La imagen verbal es, por otro lado, uno de los recursos principales de la literatura, una de sus capacidades, aquello que la palabra puede figurar. El lenguaje literario está hecho de imágenes (la metáfora es la imagen más señera), es lenguaje figurativo. El recuerdo, la rememoración, supone a menudo la elaboración de imágenes-recuerdo (aspecto tratado por Bergson en *Materia y memoria*).

La memoria y la imaginación se relacionan en las obras literarias, proponiendo vínculos muy variados, pero, sobre todo, el de la *realidad imaginaria de lo recordado*, una realidad que más que informar al lector sobre lo pasado, busca plantear otras maneras de experimentar y elaborar los vínculos que entablamos con el tiempo (el pasado, pero también el futuro y el presente). Con ello, involucra al lector, buscando colocarle de otro modo frente a la problemática planteada, estimulan-

do su reflexividad, la comprensión, más que el sentido, y contribuyendo a la formación y transformación de las subjetividades.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. de Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Arendt, Hanna. *De la historia a la acción*. Trad. de Fina Birulés. Barcelona: Paidós, 1995.
- Baer, Alejandro. “La memoria social. Breve guía para perplejos”, en J. A. Zamora y A. Sucasas (eds.), *Memoria-Política-Justicia*. Madrid: Trotta, 2010, 131-148.
- Benavides, Ana Cristina. *La soledad de Macondo o la salvación por la memoria*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2014.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELACP)/Latinoamericana Editores, 2003.
- Dosse, François. “Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire”. *Raison Présente*, 128 (1998): 5-24, en <https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1998_num_128_1_3502>.
- Escobar, Juan Camilo. *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.
- Harari, Yuval Noah. *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. Trad. de Joandomènec Ros. Colombia: Penguin Random House, 2014.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Trads. de Norma Durán y Pablo Avilés. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. de Silvia Fehrmann. México: FCE, 2002.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Trad. de Roberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993.
- Lazzara, Michael J. “El giro de la memoria en América Latina. Trayectorias, desafíos, futuros”, en Juan Poblete (ed.), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*. Buenos Aires/México: Clacso/UNAM, 2021, 31-60.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. París: Galimard, 1984.
- Rabotnikof, Nora. “Herencias intangibles”, en María Inés Mudrovic y Nora Rabotnikof (coords.), *En busca del pasado perdido. Temporalidad, historia y memoria*. México: UNAM/Siglo XXI, 2013, 182-210.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2000.
- Reati, Fernando O. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina (1975-1985)*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
- Rufer, Mario. “Temporalidades (pos)coloniales”, en Mario Rufier (coord.), *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. México: Clacso/Siglo XXI Editores, 2023, 315-342.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: FCE, 2004.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.
- Traverso, Enzo. “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Marina Campo y Florencia Levín (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007, 67-96.
- Traverso, Enzo. “Historiografía y memoria: interpretar el siglo XX. Parte 1”. *Aletheia* 1, núm. 2 (2011a), en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4820/pr.4820.pdf>.
- Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011b.
- Veyrat-Masson, Isabelle. “Entre mémoire et histoire. La Seconde Guerre mondiale à la télévision”. *Hermès*, núms. 8-9 (1990): 151-169.
- Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*. París: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

PARÁLISIS DEL TIEMPO Y PERSISTENCIA DE LA MEMORIA EN *EL JINETE INSOMNE*, DE MANUEL SCORZA

*Marco Polo Taboada Hernández**

¿Qué miraré yo cuando de mí sólo queden mis ojos,
estos ojos que no se hartan de mirar –generación
tras generación– los mismos reclamos, los mismos
quebrantos, los mismos abusos, los mismos engaños,
los mismos desalientos?

Manuel Scorza, *El jinete insomne*

En 1960, el desigual enfrentamiento por la posesión de tierras entre campesinos de los andes centrales peruanos y una compañía minera –La Cerro de Pasco Corporation– llamó la atención de Manuel Scorza. El hasta entonces poeta¹ se desplazó a las comunidades afectadas y presencié el punto más álgido del conflicto: cuando la empresa mul-

* El Colegio de San Luis, México.

¹ En 1955 publicó su primer poemario, *Las imprecaciones*, al que siguieron *Los adioses* (1960) y *Desengaños del mago* (1961). Poco después, prologó *Poesía contemporánea del Perú. Antología* (1963), que recopilaba los textos de la que más tarde fue denominada la “generación del cincuenta” (y entre los que se hallaban Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose y el propio Scorza, entre otros). Tampoco puede pasarse por alto que, en buena medida, la modernización editorial en el país andino fue gestada por

tinacional (propietaria de 500 mil hectáreas, más de la mitad de las que conforman el Departamento) construyó un cerco para delimitar sus propiedades e invadió las de poblados enteros. Imposibilitados para sembrar y alimentar al ganado, los lugareños formaron el Movimiento Comunal del Perú (del cual Scorza fue vocero) y se instalaron en los terrenos que les pertenecían. La respuesta no se hizo esperar: mediante la “Operación Desalojo”, las fuerzas armadas expulsaron a los tres mil quinientos campesinos en pie de lucha, apresaron a sus líderes y asesinaron a quienes opusieron resistencia.

Aunque Scorza pensó en escribir una crónica o un reportaje para dar a conocer este atropello, se decantó por la ficción.² Entre 1970 y 1979, publicó “La guerra silenciosa”: pentalogía novelística a través de la cual pretendía dar cuenta del derrotero de la lucha y, al mismo tiempo, brindarle notoriedad allende las fronteras.³ La recepción crítica de este conjunto narrativo fue, en términos generales, disímil: el éxito internacional de la primera entrega, *Redoble por Rancas*, no se replicó en los cuatro libros posteriores. Si el referente vinculaba a la pentalogía con el indigenismo (y, en particular, con la narrativa de José María Arguedas), el tratamiento de los acontecimientos (calificado en su momento de fantástico o realista mágico), en cambio, recordaba las soluciones artísticas que brindaron notoriedad a Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa. Sometida siempre a una u otra veta narrativa,

nuestro autor, mediante los Festivales de Libro (1956-1960) y Populibros Peruanos (1963-1965), proyectos que “anegaron de papel impreso al país” (Rama, 1982: 146).

² “Yo me propuse primero hacer un informe de tipo político. Cuando lo leí, me di cuenta de que era totalmente insuficiente, totalmente frío, no reflejaba nada. Después –alrededor de 1968–, me di cuenta de que debía escribir novelas, que debía contar tratando de ponerme en los ojos de los protagonistas, pero no añadiendo fantasías, sino prolongando sus metáforas” (González Vigil, 1982: 16).

³ Las novelas que integran el conjunto son: *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979).

“La guerra silenciosa” fue tenida por poco original y, paulatinamente, confinada al olvido.⁴

Si he glosado los hechos que sirvieron de base a Scorza para escribir sus novelas y, de igual manera, las coordinadas críticas desde las cuales fueron evaluadas, es porque me propongo en este texto volver al tercer volumen de la saga, titulado *El jinete insomne* (1977), en aras de examinar el que considero su núcleo diegético: la representación del tiempo detenido en la serranía. Me explico: pese a que el título de la novela pone el énfasis en dos rasgos capitales del héroe —su condición de hombre de a caballo y su incapacidad para conciliar el sueño—, lo cierto es que las acciones relatadas exceden, en gran medida, esta caracterización. Las líneas iniciales dan cuenta de ello: “Yo —dice Magdaleno, uno de los tantos narradores diseminados a lo largo del libro— fui el primero en percatarme de la pereza del agua [...] Una mañana de agosto (pero quizás era diciembre) queriendo encerrar unas truchas en un brazo de agua, me extrañó la flojera del río” (Scorza, 1991: 11).

El fragmento contiene información relevante sobre el andamiaje compositivo de la obra: anuncia la primacía de la narración homodiegética: testigos que, capítulo a capítulo, ofrecen su versión sobre los cambios producidos en su entorno o acerca del proceder de los protagonistas; revela la alteración del orden en que los acontecimientos suceden y el modo en el que se narran, toda vez que *El jinete insomne* no sólo inicia *in media res*, sino que integra, a modo de analepsis, las vivencias acumuladas por Raymundo Herrera a lo largo de 259 años;

⁴ La dificultad para adscribir la novelística del peruano con las categorías al uso descubre, en un sentido más amplio, su inestabilidad formal. En sus indagaciones, Antonio Cornejo Polar definió a este tipo de relatos (cuyos orígenes, en nuestro continente, se remontan a las crónicas del Nuevo Mundo) como literaturas heterogéneas, caracterizadas por “la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo; se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros elementos y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (Cornejo, 2013: 36). A diferencia de las literaturas homogéneas, en las que una sociedad se habla a sí misma, las heterogéneas “se proyectan hacia un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria” (Cornejo: 38).

y, por último, anticipa la repetición, desde distintas perspectivas narrativas, de la “enfermedad” que asola la región y provoca, primero, la parálisis del río Chapihuaranga y, más tarde, la transformación de la naturaleza en la región.

Si, como anuncia más adelante uno de los personajes, el conflicto planteado reside en que “el tiempo se salió de sus márgenes” (Scorza, 1991: 149), merece la pena preguntarse cuál es la causa de esta anomalía y, sobre todo, cómo es que la novela figura y resuelve artísticamente sus alcances.

I. Acelerar el tiempo: Si usted quiere que estemos en marzo, ¿quién se opone?

En *El jinete insomne*, el “desajuste” temporal es provocado por la deliberada alteración del calendario. Los notables de Yanahuanca (el juez Francisco Montenegro y Pepita, su esposa), aburridos porque las celebraciones organizadas con cualquier pretexto comienzan a ralear, apresuran la llegada de los días festivos: “¿Por qué no es ya Semana Santa? ¿Qué esperan los santos? Estos cojudos se la pasan hueveando en los altares. ¡Habría que adelantar el calendario!” (Scorza: 142), propone doña Pepita. La ocurrencia es acatada al pie de la letra y las autoridades instauran, sobre toda la provincia, una datación tan antojadiza como frenética.

Ir en contra de este capricho “se estimó, desde entonces, ‘un desacato al Poder Judicial’. En la práctica era contradecir la realidad. Los meses comenzaron a alargarse o acortarse según las circunstancias” (Scorza: 147). El trocamiento del calendario reviste, como es de esperarse, el cambio de ritmo de las actividades colectivas, pues la impredecibilidad de los designios de Pepita Montenegro se convierte en la única norma: “La velocidad de los meses se acentuó: setenta y tres días después se recibió el año 1965. Antes de que concluyera lo que según caducos calendarios pretendía ser 1963, Yanahuanca se preparó para el advenimiento de 1979 [...] Pronto acabó el siglo veinte y comenzó el veintinueve” (Scorza: 149).

Para imponer su calendario sobre el habitual, el juez Montenegro cancela el servicio postal y el contacto escrito con el exterior. Así, en total aislamiento,

[...] la provincia flotó sobre desilusiones y desastres. No se escucharon los avisperos de enconadas elecciones; ni se conocieron las traiciones de los politicastos; ni la infame derrota del seleccionado de fútbol [...]; ni las amenazas atómicas; ni el espectáculo de las guerras: batallones fotografiados entre las ruinas de ciudades inocentes [...] Gracias a la benevolencia del doctor se ignoraron las vociferaciones del mundo. Desterrada de preocupaciones, cerrada y perfecta, la provincia engordó, los relojes se pudrieron, el Chaupihuaranga se volvió lago, los niños y las plantas cesaron de crecer (Scorza: 97-98).

Está claro que la “máquina de adelantar el tiempo” (Scorza: 143) –como denomina un personaje a las disposiciones de Pepita Montenegro– es una medida impuesta para atenuar el tedio en que se hallan los ciudadanos notables y, por tanto, parece estar más cerca del “tiempo del quehacer” (regido por la fiesta) que de aquel basado en la acumulación y la producción. No obstante, salta a la vista que esta aceleración se ejerce con violencia frente a los pobladores, quienes no tienen más alternativa que acatarla. El cambio efectuado por la esposa del juez no sólo atenta contra las formas convencionales de medir el tiempo, sino que ratifica la incomunicación de la provincia con respecto a la capital.⁵ Es sugerente que el vertiginoso avance del calendario no implique progresión alguna o proximidad con el tiempo –lineal,

⁵ A propósito del texto de E. P. Thompson titulado “Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial”, Mario Rufer afirma: “Thompson decía que existieron –y ‘aún existen’– formas del ‘tiempo del quehacer’ que no están fagocitadas por la lógica acumulativa y mecánica del capital (para decirlo brevemente, se refería a los tiempos latinoamericanos, indios, etc., donde el trabajo convive con el rito, la fiesta y las economías morales subsistentes)” (2023: 324). Está claro que la reflexión de Thompson no puede ser trasladada, sin más, a la novela de Scorza, en vista de que la modificación del calendario ha sido impuesta a la comunidad por los detentadores del poder.

homogéneo y vacío— de la modernidad,⁶ sino, por el contrario, el recrudescimiento de la ruptura entre uno y otro. Agilizar el transcurso de los días, meses y años es un proceso tan artificial como nocivo, y de ahí que el curso de la naturaleza se altere hasta inmovilizarse. La detención del tiempo sólo es posible en la serranía —un espacio que se asume como signado por un ritmo distinto o unas normas diferentes a las que reinan en el exterior— y refrenda la distancia que separa a la zona andina del “afuera” (la capital y el resto del mundo) que, pese a no ser descrito en la obra, se ofrece como inequívoco punto de comparación o, mejor dicho, como directriz.

En todo caso, llama la atención que, ante la parálisis y el aislamiento, la solución ofrecida por el personaje principal, Raymundo Herrera —cuya visión de los hechos es, como en todas las novelas de Scorza, mayor al del resto de los personajes—,⁷ no sea confrontar a Montenegro (como decide Héctor Chacón en *Redoble por Rancas*),⁸ sino respaldar, con un plano catastral, un título de propiedad de la tierra otorgado a la

⁶ De nuevo, los aportes de Mario Rufer son determinantes, pues evidencian que “la noción lineal, secuencial, vacía y homogénea del tiempo es parroquial, contingente, ella misma históricamente situada, y una forma de organización epistémico-política que habilitó la extensión de soberanía, más que una manera de representar las modalidades de experiencia temporal con alcance universal” (Rufer: 317). Aunque está claro que las reflexiones de Rufer no se circunscriben al ámbito de los estudios literarios, estimo de vital relevancia aquilatar su utilidad en obras como la de Scorza, que sitúan en el centro (del asunto y la forma) el problema de temporalidades diversas.

⁷ Tal y como explica Adriana Churampi, “esta ardua tarea de hacer ver a quienes aún no han tomado conciencia del abuso es algo que comparte esta raza de insomnes. Los insomnes pertenecen, entonces, a la especie de los que ven [...] Recordemos al Nictálope, el único capaz de ver en la noche, allí donde nadie más lograba orientarse. También tenemos a Garabombo, que podía convertirse en el no-visto. Nos encontramos, efectivamente, ante una raza de marginales, de tipos peculiares, precisamente, porque ven lo que los demás no ven, y en ese sentido ven demasiado” (2014: 196). La relación entre ver, entender y transformar el entorno que les rodea a partir de su peculiar perspectiva es común a los héroes de “La guerra silenciosa”.

⁸ En la obra que abre la pentalogía, el Nictálope pretende darle muerte al juez para frenar los abusos, pero es delatado, capturado y enviado a prisión.

comunidad en 1705.⁹ Así, mientras que los gobernantes de Yanahuanca se obstinan en adelantar el calendario, el héroe pretende *ir hacia atrás* al tratar de hacer valer un documento expedido por el rey de España en los albores del siglo XVIII.

II. Para mí el futuro sólo puede ser el pasado

Bien puede asegurarse que el punto de inflexión de las acciones narradas en *El jinete insomne* se remonta, por distintas vías, a 1705: esa es, como referí líneas arriba, la fecha en que el rey intercede en favor de la comunidad para legalizar que “los indios no sean desposeídos sin primero ser oídos y por fuero y derecho vencidos” (Scorza: 28). Herrera consume todo su esfuerzo en tratar de probar, mediante el trazado de un plano, la vigencia de ese título; es decir, procura hacer valer en el presente lo consignado siglos atrás, cuando la posesión de la tierra les fue reconocida a los naturales de la región. La dificultad de esta empresa estriba, primero, en que los hitos que demarcaban la propiedad fueron destruidos por los usurpadores; después, en que, como asevera uno de los custodios del escrito, “en el Perú ya no manda el rey” (Scorza: 28). Los comuneros, conscientes del poder de la letra y de la ley, replican que “derecho es derecho” (Scorza: 28), sin importar la época, aunque el despojo del que fueron víctimas sólo constata, por

⁹ Con base en un texto inédito que el propio Scorza le compartió (y que fungiría como prólogo de *El jinete insomne*), Jean-Marie Lassus sugiere que “el paralelismo entre Felipe Huamán Poma de Ayala y su émulo Raymundo Herrera se impone: él también sale a explorar su territorio, levanta el plano catastral de las tierras de su comunidad, exactamente como el descendiente de los antiguos reyes de Yarovilca había recorrido, en 1580, los escombros del Perú, para redactar su crónica” (1989: 130). Si bien el vínculo es estimulante, se echa en falta una indagación minuciosa y atenta a los posibles puntos de engarce entre los personajes y, sobre todo, entre el andamiaje compositivo de ambos textos. En el apartado dedicado al Apu Inka Atawallpaman, vuelvo sobre un posible nexo entre *La Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma y *El jinete insomne*: la idea de un orden roto y la consiguiente instauración de un “mundo al revés”.

un lado, que la arbitrariedad de los gobernantes es capaz de imponerse sobre toda norma escrita (y apoderarse de tierras ajenas o modificar a capricho el paso de los días); y, por otro, que la época republicana y la modernidad no erradicaron las injusticias cometidas contra los sectores más desfavorecidos, sino que las perpetuaron.

1705 es también el año en que Raymundo Herrera adquiere la “enfermedad” del insomnio: “¿Cuándo la contraje? ¿En 1705, cuando la cacica Tisi Rimi ordenó que saliéramos a medir nuestros límites?... No se pudo. Midiendo recorríamos este mismo rumbo cuando Cantalicio Robles nos envejeció con la noticia: el propietario Gregorio Paredes había degollado a todos nuestros hijos” (Scorza: 117). De la cita, destaco la contigüidad entre la pugna por levantar un plano, la masacre perpetrada contra los hijos de los campesinos y la facultad adquirida por el protagonista de no conciliar el sueño, no envejecer y no olvidar. No extraña, en consecuencia, que el vínculo entre el despojo, la violencia y la memoria sea tan explícito como crucial en *El jinete insomne*. Tampoco puede pasarse por alto que el periplo del héroe consiste en un *retorno*: a los lugares que otrora intentó medir y al momento en que los derechos de los yanacochanos fueron reconocidos. Volver –a trazar el plano, a recordar los abusos, a ser propietarios– es la medida idónea para restituir el orden roto por el veleidoso calendario de los Montenegro, y, del mismo modo, la acción necesaria para que Herrera acceda, al fin, al sueño y el descanso, tal como expresa la frase que sirve de título a este apartado y que fue emitida por una campesina cuyos hijos murieron.

Otra forma de ir hacia atrás es, desde luego, mediante el recuerdo. En ese tenor, no sorprende que los textos críticos sobre esta novela insistan en que el protagonista “es el depositario de la memoria de su pueblo y de su conciencia colectiva” (Salazar Espinoza, 2021: 98). Parece inoportuno refutar tal aserto, pues incluso los nombres de algunos capítulos remiten, explícitamente, a la evocación bajo la muletilla: “Entonces se acordó de lo que pasó allá por...”. En tales casos, los eventos elegidos son cruciales: cuando el libertador José de La Mar prometió a la comunidad entregar tierras si le ofrecían trescientos hombres para combatir en la batalla de Ayacucho y no cumplió, en 1824; en la ocasión en

que consiguieron salvar el título de la comunidad de las tropas chilenas que, en plena Guerra del Pacífico, arrasaron con sus viviendas, en 1881; cuando se vieron forzados a trabajar durante meses sin pago alguno para que el encargado del título se los devolviera en 1890; el momento en que, cansados de vivir en la miseria, los pobladores buscaron, en vano, una zona inhabitada y fértil en la cual establecerse, en 1914.¹⁰

Todos estos acontecimientos perfilan a un héroe cuya mayor virtud radicaría en conservar la memoria de los agravios sufridos. Pese a ello, no debemos olvidar que, las más de las veces, el recuento del pasado no corre a cargo del héroe: su voz y sus recuerdos se alternan o se imbrican con los de otros personajes. Entonces, ¿por qué se le tiene a él como el guardián de la “memoria colectiva”, si no es el único que rememora y enuncia? La respuesta tiene que ver menos con sus capacidades mnemotécnicas que con su longevidad. Si Raymundo Herrera recuerda y es consciente del sistemático abuso al que Yanacocha ha sido sometida durante más de doscientos cincuenta años atrás, es porque fue testigo de las desventuras que signaron a Yanacocha. “En nuestros pueblos –confiesa Nicolás Quinto, uno de los tantos compañeros del protagonista–, los varones entregan el alma a los treinta, a los cuarenta. El viejo capaz de atravesar los trabajos, las pestes, las mortandades, se convierte en la preciosísima botija que guarda la memoria de nuestro pueblo” (Scorza: 120).¹¹ ¿Qué puede decirse, en consecuencia, de aquél cuya edad se detuvo en los sesenta y tres años y ha acumulado experiencias

¹⁰ Estos hechos se relatan en los capítulos 18, 22, 24 y 26, respectivamente. Destaco aquí que esos episodios cruciales para la historia nacional (en la medida en que permiten establecer deslindes entre la época colonial y la republicana, por ejemplo) son desfavorecedores para los habitantes del ande.

¹¹ En relación con la idoneidad del protagonista para representar los intereses del pueblo, un personaje advierte: “Por su edad, tenía sesentitrés años, Yanacocha lo había elegido apoderado” (Scorza: 119). En la cultura andina, la elección remite a las distintas acepciones del amauta: ya como el sabio del incanato, ya como el anciano experimentado que, en algunas comunidades indígenas, “dispone de autoridad moral y de ciertas facultades de gobierno” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 23^a. ed., s. v. “Amauta”). En Herrera convergen, en consecuencia, el saber y la práctica; la reflexión y la vivencia.

por más de dos siglos? La idoneidad como fuente de información sobre el pasado de la localidad se apoya en que su cuerpo no envejece, y esa tregua con la muerte lo habilitó para presenciar injusticias de toda laya e inventariarlas. Antes que simbolizar la “memoria colectiva”, Herrera lleva al extremo la condición del testigo: nuestro personaje no es el que más recuerda, sino el que siempre ha estado allí, quien resiste los ultrajes. ¿Cuáles son las implicaciones de este matiz diferencial? Que el contacto directo con los acontecimientos le otorga al héroe la autoridad para, como él mismo menciona, estar “parado sobre el suelo de todas las generaciones, detrás de esta queja” (Scorza: 155). La posible transmisión de boca en boca (importante en un entorno como el andino, predominantemente oral), de generación en generación, de los episodios clave para la historia de la comunidad intenta sustituirse por una sola figura capaz de darles sentido.

En el extremo opuesto de Irineo Funes (el personaje de Borges con quien se le ha vinculado), Raymundo Herrera no posee una percepción y una memoria infalibles.¹² Su capacidad retentiva es, insisto, de otra índole: en vez de concentrarse en los detalles, arracima eventos cuyo común denominador es el despojo.¹³ Antes que identificar la di-

¹² De acuerdo con el narrador homodiegético del relato: “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez [...] Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera [...] Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*” (cursivas en el original, Borges, 1974: 488). Nótese que, mientras el protagonista del cuento de Borges *acumula* recuerdos y esa particularidad es, precisamente, la que lo diferencia de los demás (como revela el fragmento subrayado), Raymundo Herrera, en cambio, no sólo se reconoce como uno entre muchos insomnes y memoriosos, sino que aspira a transmitir su queja (basada en la memoria del oprobio) a las nuevas generaciones.

¹³ En el repaso de su vida, Herrera confiesa: “Ciertas noches me acuerdo de Justina Aire, a la que preñé en un cebadal allá en Taquiambra, tan leal, siempre alentándome: ‘No importan los sacrificios, Raymundo, no moriremos sin alcanzar justicia’. Ya ni recuerdo dónde está enterrada” (Scorza: 171). El personaje ha olvidado el lugar en el

ferencia entre lo que capta y evoca, le interesa lo que se repite (y es siempre adverso para él y sus coterráneos); su don, por llamarlo de algún modo, consiste en reconocer la permanencia de la dominación.¹⁴ Así, mientras que otros personajes califican la detención del tiempo como un acontecimiento inédito o aislado, Herrera, en contraparte, lo juzga un eslabón más en la cadena de la infamia.¹⁵ Su conciencia sobre el abuso al que los yanacochanos han sido sometidos, la ira que desea

que yace el cuerpo de una mujer a la que amó y, no obstante, los hechos vinculados a la comunidad son tan vívidos como imperecederos.

¹⁴ Los años consignados coinciden con hechos clave de la historia peruana: la Batalla de Ayacucho (1824), la Guerra del Pacífico (1879-1884), el Golpe de Estado de Óscar Benavides (1914) o la Rebelión de Rumi Maquí (1915), y aunque en ocasiones no se les menciona explícitamente, permiten al lector establecer vínculos entre el itinerario del héroe y lo que ocurre más allá de los andes. En cuanto a la obsesión por la historia que, a decir de Tomás Escajadillo, recorre las novelas de Scorza, éste le responde: “Hay un historiador que habla de la ocupación de la historia. Yo creo que lo grave en este país no es ocupar su territorio, sino ocupar su historia. Cuando Alemania ocupa Francia, ocupa su territorio, pero no ocupa su historia. En cambio, la cultura española que conquista América ocupa no solamente el espacio, sino también el tiempo” (Escajadillo y Scorza, 1990: 60).

¹⁵ Nécker Salazar sostiene que, “en una de sus reflexiones, Raymundo Herrera observa que hay un contraste en el mundo circundante, *pues mientras todo orden experimenta cambios, lo único que se mantiene invariable es la queja*” (el énfasis es mío, 2019: 89). La interpretación que ofrezco se orienta en sentido inverso a la del investigador peruano, toda vez que el valor de la perspectiva de Herrera reside en que él puede advertir que el supuesto orden es aparente. Insisto en que, donde los demás ven novedad, él ve repetición. Las ideas de Ruffer son, una vez más, clave para entender la singularidad del protagonista: “Sabemos que en la base de la idea moderna de historia está presente la marca del proceso de civilización, del cosmopolitanismo y de la consecuente pacificación de poblaciones. Sin embargo, esa base oculta las iteraciones notables como se pacifica a poblaciones en la ley republicana, se las minoriza en estructuras jurídicas modernas, se las saquea actualizando sistemáticamente actos de conquista bajo ropajes de operaciones de iure y, sobre todo, se organiza el relato como si éstas fueran modalidades novedosas de relaciones de poder nacionales” (2023: 335). Mientras que los demás disfrutan de las consecuencias de la transformación del río en lago o la atribuyen al influjo de una “bruja”, el jinete insomne identifica rápidamente al culpable: “Un ladrón imperioso abaja nuestra provincia: se adueña de los bienes, apresa a los despojados, castiga a los murmuradores. Nadie chista. Por el

contagiarles y su porfía en dar marcha atrás obedecen, precisamente, a que sólo quien experimentó en carne propia la violencia es capaz de aquilatar tanto sus causas como su trayectoria y oponer resistencia.¹⁶

Una de las últimas acciones del protagonista, tras acudir a los ancianos de cada poblado para localizar los hitos que demarcan la propiedad de las tierras arrebatadas, consiste en conducir a los niños a esos puntos de referencia. Ahí les anuncia:

¡Niños! Yo soy Raymundo Herrera, presidente de la comunidad de Yanacocha que ha salido a medir sus tierras usurpadas. ¡Acompañenme! [...] Esta roca es el hito principal que plantamos cuando salimos a medir nuestras tierras en 1705. *Quiero que este recuerdo se les grabe para siempre.* ¡Disciplinarios, péguenles de alma! [...] Hijitos: estos latigazos que a mí me duelen más que a ustedes, *son para que este recuerdo no se les borre de la carne.* ¡Está hecho! *La memoria es de arena. Pero ahora, cada vez que miren sus cicatrices* [...] Cada vez que miren la huella de estas heridas, se acordarán que aquí el inepto, el equivocado, el desesperado Raymundo Herrera los mandó azotar *para que jamás olviden que aquí está nuestro hito principal*, que estas ruinas fueron la capital de nuestros antiguos... ¡Creczan tranquilos! ¡Tengan hijos, nietos, bisnietos! Y a su tiempo, si todavía no son libres, ¡jazótenlos aquí! (énfasis mío, Scorza: 201).

Del extenso pasaje, hago hincapié en la estrategia empleada por el protagonista para fijar el recuerdo de la ubicación de los hitos en las generaciones más jóvenes: dejar rastro en la carne. La memoria que remite

contrario: nos inclinamos para saludarlo. ¡Ha parado el tiempo y si quiere detendrá el sol! ¡Por culpa de los cobardes que viven en este pueblo!” (Scorza: 57).

¹⁶ El personaje menciona a otros que comparten su condición de insomne y rebelde, entre ellos, el líder indígena Pedro Pablo Atusparia, quien encabezó la rebelión de Huaraz a finales del siglo XIX: “Me acordé de un alcalde de indios que conocí en Ancash, un tal Atusparia, quien también padecía por sus ojos abiertos” (Scorza: 158). Los ojos abiertos simbolizan, como puede apreciarse, el mayor entendimiento del protagonista.

a la historia de la comunidad es indisociable del dolor y la sangre. Las cicatrices son, así, el recordatorio de otras marcas: aquellas que señalan los límites de la tierra que les ha sido robada. En vista de que no todos los yanacochanos poseen la longevidad de Raymundo Herrera, éste elige convertir en rito el vínculo entre memoria, dolor e ira; extender, de una generación a la siguiente, la condición del testigo que lleva en el cuerpo la impronta de los ultrajes recibidos.¹⁷

A otros les corresponderá restablecer el orden, pues Raymundo Herrera muere luego de garantizar la transferencia de la ubicación de los hitos y de la rabia acumulada por más de doscientos cincuenta años.¹⁸ No obstante, la novela no termina con el funeral del héroe: en plena ceremonia, que había congregado a toda la comunidad, “El escuadrón de la 21 Comandancia que durante meses había tratado de cazarlos en las cordilleras entró disparando. Ventura Ara, Lino Malpartida y

¹⁷ “En su travesía, Herrera conduce a la comunidad entera hacia la recuperación de algo más que una determinada extensión de terrenos: es el viaje de la apropiación o la recuperación de la memoria de haber poseído, es decir, de su historia inscrita en esas tierras. Nos encontraremos ante la vinculación de historia y territorio, un nexo que se encuentra en la base de las recuperaciones territoriales de muchas comunidades indígenas; la historia yace, por así decirlo, en la tierra, a la vez que el territorio construye la historia” (Churampi, 2014: 198). La relación entre cuerpo (social, de los comuneros y sus hijos; físico, de los niños castigados) y territorio también es sugerente.

¹⁸ Quien llevará la rebelión hasta sus últimas consecuencias será Genaro Ledesma, el protagonista de la novela que cierra la pentalogía. Sin embargo, la diferencia entre Herrera y Ledesma es, a todas luces, considerable, no sólo porque éste es abogado y ajeno a la comunidad, sino porque se sirve de otras herramientas para entender y transformar la realidad circundante. Si, como he referido, el saber del jinete insomne se basa en la experiencia (es decir, en su condición de testigo extendida por más de dos siglos), el del abogado, en contraparte, se apoya en los libros (de Lenin, Mariátegui, Valcárcel y tantos otros). En suma, Ledesma antepone el poder de la letra a la experiencia *in situ*: es a través de la lectura que el personaje adquiere una visión privilegiada sobre el conflicto en los andes centrales. La brecha que separa *El jinete insomne* de *La tumba del relámpago* implica, entonces, la primacía del saber letrado y, con él, de una forma particular (la escrita) de preservar la memoria. En otra oportunidad, he aventurado algunas hipótesis sobre la preeminencia de los intelectuales en el volumen que concluye “La guerra silenciosa” (Taboada, 2024).

Cecilia Camacho cayeron en la primera ráfaga” (Scorza: 206). Al igual que en los volúmenes previos de la pentalogía, los campesinos padecen el ataque de las fuerzas del orden. Hay, como siempre, una gran cantidad de muertos y heridos, pero –y he aquí el componente inédito– la tropa es perseguida por un conjunto de mujeres que grita los versos del Apu Inka Atawallpaman, “el canto entonado por el dolor de los quechuas desde hacía más de cuatrocientos años” (Scorza: 207).

III. El canto que superpone temporalidades

La inserción de la elegía –creada, como detalla Scorza en la “Información” que cierra su libro, “por un poeta anónimo a la muerte del último inca, en el siglo XVI” (Scorza: 216)¹⁹– es fundamental, pues supone cambios de gran envergadura en el cierre de *El jinete insomne*. Si, como dije en la sección previa, 1705 es una fecha decisiva en la diégesis, el canto quechua desplaza el eje hacia un evento anterior (y tanto o más determinante que los referidos hasta entonces): la desolación provocada por la ejecución de Atahualpa en 1533.

El desnudo de Herrera por contagiar de rabia a sus coterráneos y restituir las condiciones de vida vigentes a inicios del siglo XVIII, se ve interferido por un hito previo, esta vez, de índole histórica.²⁰ Dicho de otro modo, el tiempo armónico, primordial y añorado, cuya importancia se reitera a lo largo de la novela y se sugiere como meta –aquél en el que los yanacochanos eran propietarios y el protagonista podía

¹⁹ El autor también esclarece: “la versión que yo he preferido fue recogida por J. M. B. Farfán y recopilada por Cosme Ticona. Su conmovedora versión castellana se debe al ingenio de José María Arguedas” (Scorza: 216).

²⁰ Es atrayente, sin duda, que la búsqueda de las guías para demarcar la propiedad de los comuneros tiene su correlato en la identificación de otras “señales” diseminadas a lo largo del libro; señales que apuntan hacia el reconocimiento de un pasado también compartido y marcado por el despojo. Se trata, en consecuencia, de activar otra memoria: no ya la de los personajes con respecto al espacio que les pertenece, sino la que incumbe al lector en relación con unos eventos que, como se verá, de tanto repetirse, se yuxtaponen.

dormir–, es puesto en crisis con la inclusión del Apu Inka Atawallpaman. Los primeros versos del canto fúnebre, “¿Qué arco iris es este negro arco iris / que se alza?” (Scorza: 207),²¹ exhiben que la sistematicidad de la violencia y el abuso se remonta mucho tiempo atrás, antes aun de 1705, la fecha tenida como ideal. La noción de un momento incorrupto en el cual encontrar consuelo, tan cara al indigenismo de comienzos del siglo XX, es, por tanto, socavada en las últimas páginas de *El jinete insomne*.

“Por las laderas descendían las mujeres gritando: las Madres de los muertos. Confiando en que el agua les impediría acercarse, los guardias se volvieron. Pero uno gritó: llegadas a la orilla, como si ninguna diferencia existiera entre tierra y agua, las Madres continuaron caminando sobre el Lago” (Scorza: 207), indica el narrador. Amén de la perspectiva heterodiegética que caracteriza a esta última sección de la novela (y cuya exterioridad frente al mundo referido pretende hacer pasar lo expuesto como irrefutable), resalta, primero, la momentánea e improbable inversión de los roles entre persecutores y acosados; después, la facultad de las Madres para desafiar la gravedad y avanzar sobre el agua.

La repentina aparición de estas mujeres –como si se tratara de seres espectrales–, al igual que su deseo de venganza, sugieren algunas interrogantes con respecto a su identidad y los sentidos que su presencia convoca.²² Juan González Soto aventura: “Pero, ¿quiénes son estas Madres de los muertos? Quizá las madres de las víctimas de la matanza de Yanacocha [...] Pero también es posible que sean las madres de los niños que fueron masacrados en 1705 [...] Aún es posible una tercera posibilidad [*sic*], que el coro sea el grupo de mujeres que irrumpió

²¹ La idea del sol (o “inti”, la deidad inca) que se apaga y es sustituido por un arcoiris negro –tan lúgubre como antinatural– es tan explícita como sentida.

²² “La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y del alimento” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, s. v. “madre”). No debemos olvidar, empero, que estas madres han sido desposeídas de sus hijos; de ahí su proceder vindicativo. El homicidio de los hijos (cualesquiera que éstos sean) es, sobra decirlo, muy importante, pues conlleva el quebranto de lazos y de las posibilidades de herencia y continuidad de la vida, la familia, la memoria y la comunidad.

en un llanto común tras la ejecución de Atahualpa” (González Soto, 2009).²³

Las vetas interpretativas abiertas por el investigador dan cuenta de la ambigüedad –o, mejor dicho, de la multiplicidad de asociaciones– que caracteriza el desenlace de la novela. Quiero decir, en suma, que las Madres enlazan distintas desgracias, a tal grado que resulta imposible saber con exactitud cuál de éstas las convocó. En vez de insistir en los ecos judeocristianos que despierta la habilidad de las mujeres para caminar sobre el lago,²⁴ acentúo las connotaciones de un coro capaz de sobreponerse al estatismo del agua para dar alcance a los militares que huyen a toda velocidad.²⁵ Son ellas quienes se alzan contra las fuerzas militares y también frente a la parálisis impuesta por el juez Montenegro; son las Madres quienes congregan eventos separados por siglos, pero hilvanados por la brutalidad. Así es como se perfila el paralelismo entre la muerte de Atahualpa, la de los hijos de los yanacochanos y la de Raymundo Herrera; del mismo modo que se yuxtaponen las tragedias de 1533, 1705 y, finalmente, la cometida por el Escuadrón de la 21 Comandancia durante el entierro del protagonista.

²³ En una entrevista, Manuel Scorza especifica que, en 1705, la comunidad padeció la masacre de muchos menores: “Aquel año –el hecho es histórico– se produjo en Yanacocha una matanza de niños perpetrada por un hacendado, para vengarse de los padres que abandonaban el pueblo y no querían ya ser esclavos” (González Soto, 2009). Al interior de la novela, el héroe también refiere este acontecimiento: “Cantalicio Robles nos envejeció con la noticia: el propietario Gregorio Paredes había degollado a todos nuestros hijos” (Scorza: 117).

²⁴ Tal y como hace Jesucristo, según el evangelio de Mateo.

²⁵ “El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la posibilidad universal y el flujo de las formas [...] Descendiendo de las montañas, serpenteando a través de los valles, perdiéndose en los lagos o en los mares, el río simboliza la existencia humana y su flujo, con la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos” (Chevalier y Gheerbrandt, 1986, s. v. “río”). Si la transformación del río en lago subraya el estancamiento producido de manera antinatural, que el conjunto de mujeres logre cruzarlo entraña el quebranto de esas barreras impuestas por los detentadores del poder político.

Si el poema alegoriza la congoja producida por tantos crímenes consumados, el arribo de las Madres imbrica muchos tiempos y acontecimientos, al punto que resulta problemático identificar el origen de la injusticia y sus límites. La idea de un “dolor inacabable” (Scorza: 207), presente en toda la elegía, deja entrever que hay un encadenamiento de infortunios, una suerte de reincidencia de la crueldad. Aunque está claro que la muerte de Atahualpa y la de los yanacochanos son dos sucesos plenamente diferenciables, el lamento de las Madres los aglutina y resalta sus semejanzas.

En buena parte de la novela, es Raymundo Herrera quien, en medio del caos producido por la alteración del calendario, determina la repetición de un patrón de la desigualdad donde los demás personajes sólo miran discordancia. En el último capítulo, en cambio, cuando el protagonista ya ha fallecido, la aparición de las Madres produce conexiones entre hechos separados por siglos. Para decirlo en grueso, el desenlace de *El jinete insomne* desplaza hacia otro ámbito de la composición novelesca el ligamen entre las acciones relatadas: ya no se trata de la caracterización de un personaje cuya conciencia es mayor a la de los otros, sino de un clamor que empalma incidentes. En vez de identificar una posible causa del llanto de las mujeres, el apartado final del libro pugna por evidenciar la iteración que atraviesa, de parte a parte, la historia. Es –pese al paso del tiempo– la memoria de la continuidad lo que pone al descubierto la intempestiva inserción en la diégesis del coro femenino.²⁶ Su condición fantasmal se explica al ponderar que, simbólicamente, “el aparecido sería la realidad negada, temida y rechazada” (Chevalier y Gheerbrandt, 1986, s. v. “aparecido”).²⁷

²⁶ Aunque también anuncia catástrofes, este coro no puede ser homologado con el de las tragedias griegas, pues se trata de una voz que interviene una sola vez y cuya importancia, como he intentado mostrar, está puesta en los eventos que imbrica antes que en su diálogo (fragmentos del Apu Inka Atawallpaman). Por lo demás, en la siguiente sección, exploro la condición coral de las voces homodiegéticas de la novela.

²⁷ Con base en las ideas de Michael Taussig, Mario Rufer nos recuerda que, “cuando los pueblos están sometidos a la conquista continua, apelan a los muertos y a los

Sea como fuere, lo cierto es que la elegía entonada por las Madres insinúa que no hay un momento intocado o idílico al cual volver (o, en su defecto, que éste es previo a la ejecución de Atahualpa). El punto de referencia trazado por Raymundo Herrera, 1705, cede finalmente ante el retorno de las Madres; es decir, de lo negado, oculto u olvidado. El Apu Inka Atawallpaman arroja luz sobre la permanencia de la violencia y, por ello, comparte con algunas de las crónicas de Indias la postulación de un “mundo al revés” instaurado por los conquistadores y definido por la ruptura de la armonía y la imposición del caos.²⁸ La tenacidad mostrada por el protagonista para contagiar a los demás con su rabia es complementaria del repentino surgimiento de las Madres (y de las temporalidades que su canto conecta): si aquél deseaba concientizar a los demás sobre la pérdida sufrida por la comunidad, éstas entroncan temporalidades. Uno y otras, por lo demás, hacen visible la extensa duración de la cadena de abusos.

espectros, a su retorno en los relatos. Pero no lo hacen reclamando una imaginación temporal pre-moderna y cíclica o una forma atávica incomprensible para nosotros [...] son, en cambio, imágenes míticas que reflejan y condenan la apropiación experiencial de la historia de la conquista, en tal historia parece formar analogías y correspondencias estructurales con las esperanzas y las tribulaciones del presente” (Rufer, 2023: 338). Son estas “correspondencias estructurales” entre episodios separados por centurias las que se destacan en el cierre de *El jinete insomne*.

²⁸ Nótese que, según Guamán Poma de Ayala, el trocambio de ese desorden es sólo posible con la restitución del gobierno de las Indias a sus legítimos propietarios –los indios–, y la subsecuente autonomía de éstos. El acontecimiento decisivo es, de acuerdo con el cronista, la ejecución de Atahualpa, pues los españoles saquearon sus riquezas y las mandaron a Castilla y así despertaron la codicia. “Con la codicia se embarcaron muchos sacerdotes españoles y mercaderes para el Perú. Todo fue Perú y más Perú. Indias y más indias, oro y plata de este reino” (Guamán Poma de Ayala, 2006: 393). En la narrativa de Scorza, la restitución del equilibrio se plantea en la última novela de la pentalogía, *La tumba del relámpago*, donde el héroe, Genaro Ledesma, ya no pertenece al sector campesino, sino al intelectual, y es elegido para encabezar la rebelión.

IV. Consideraciones finales: “En este mundo el único diálogo posible es el monólogo”

Aunque la concurrencia de diversos narradores en *El jinete insomne* es innegable, los estudiosos omiten, sistemáticamente, su relevancia y se concentran en las acciones del protagonista y en sus presuntas habilidades mnemotécnicas, como si la anécdota y la caracterización del personaje pudieran dissociarse de la composición narrativa. La omisión desconcierta porque, como indiqué al inicio de este texto, uno de los rasgos distintivos de esta novela es su capacidad para reunir perspectivas narrativas. ¿Por qué un aspecto tan evidente ha sido desestimado y qué puede significar la incorporación de tantas voces en *El jinete insomne*?

La respuesta al primer cuestionamiento puede hallarse, acaso, en la centralidad de Raymundo Herrera frente al resto de los personajes, pues buena parte de ellos apenas son delineados, desaparecen de un capítulo a otro o su intervención da cuenta de hechos relacionados directamente con el héroe.²⁹ Es fundamental, además, considerar que,

²⁹ Una clara excepción puede localizarse en la línea diegética protagonizada por el Ingeniero y su asistente –línea que más tarde entronca con la del protagonista. Dunia Gras Miravet afirma que ambos personajes son “representantes de la modernización [...] son síntomas de una desmitificación de la vida indígena que se hará más evidente en *Cantar de Agapito Robles* y [que] cristalizará en el último volumen del ciclo” (Gras, 2003: 252). Aunque el lugar que ambos personajes ocupan en la novela amerita un estudio aparte, considero, a diferencia de la investigadora española, que la caracterización del Ingeniero y de Tupayachi recuerda las convenciones de la picaresca, toda vez que los ardidés utilizados para medir los terrenos, estafar a quienes solicitan sus servicios y escapar de sus persecutores implica, en todos los casos, transgredir la ley. Que un truhan sea el único dispuesto a levantar el plano de la comunidad (pues los demás topógrafos rechazan la oferta, a sabiendas del vínculo entre autoridades y gamonales), da cuenta, por un lado, de las limitadas opciones de los campesinos; y por otro, de que en un “mundo al revés”, quien puede ayudarlos a probar la legitimidad de su lucha es, precisamente, un embustero: alguien al margen de las normas que solapan los abusos. Tampoco debe pasarse por alto que los fragmentos protagonizados por el Ingeniero son presentados desde la perspectiva de Tupayachi, otrora peón de la hacienda Jarria y actual ayudante del topógrafo.

por el privilegiado alcance de su visión (capaz, como se ha dicho, de advertir la repetición que atraviesa la historia de la comunidad), Herrera es quien, desde el inicio de la novela, tiene un propósito claro (medir las tierras para hacer valer el título de propiedad expedido en 1705), al que más tarde se añade otro: legar su rabia a las generaciones venideras. Si Raymundo Herrera —quien, además de lo recién expuesto, posee voz propia en la novela y es también el objeto del relato de otros tantos narradores/personajes— constituye el foco de atención en *El jinete insomne*, aún resta por descifrar por qué no se impone el suyo como el punto de vista narrativo predominante o no se delega el relato siempre a una instancia exterior al mundo referido, como sucedía en las obras señeras del indigenismo.

Las intervenciones de Magdaleno (el primero en advertir la parálisis del río Chaupihuranga y, más tarde, su transformación en un lago teñido de sangre), de Ambrosio Rodríguez (uno de los custodios del título de propiedad), de Tupayachi (asistente del Ingeniero) o de Crisóstomo Crispín (espectador del viaje del protagonista y el topógrafo para levantar el plano) realzan, por un lado, los “hitos” en la historia de la comunidad; y, por otro, la perspectiva narrativa y valorativa de quienes —en su condición de acompañantes, partícipes e incluso víctimas— atestiguaron o respaldaron la aventura del héroe.

A estas voces diversas hay que sumar los pasajes —como el de la suspensión del contacto con el exterior o aquel otro en el que se refiere el arribo de las Madres— a cargo de un narrador heterodiegético que dota a lo enunciado de objetividad o que tiene un alcance mayor al de cualquier personaje (en la medida en que expone hechos exteriores a la provincia), amén de los segmentos en los que el propio Herrera recapitula sobre episodios cruciales para la colectividad.

No es la finalidad de este apartado encomiar la pluralidad de voces narrativas como si se tratara de un “inventario” de acercamientos a un personaje, un evento o una localidad; antes bien, lo que me interesa es ofrecer una posible lectura de esta permanente mudanza del sujeto de la enunciación. Propongo, en síntesis, que la inestabilidad narrativa merece pensarse en relación con los demás elementos puestos en juego en el entramado novelesco: es decir, que, de modo análogo a lo que ocurre

con el tiempo y con la memoria, el punto de vista narrativo también está descentrado y en tensión (en tanto que no es unívoco ni está fijo).

Al respecto, el primer punto por afrontar se relaciona con la dificultad que tiene el lector para reconocer –cuando se trata de un punto de vista homodiegético– la identidad de quien narra. La confusión se justifica por la escasez de nombres propios en algunas secciones; por la poca información que se posee sobre esos testigos, en vista de que dicen poco sobre sí mismos y lo que consignan, en cambio, tiene siempre como núcleo algo más (se trate de Raymundo Herrera, de las anomalías provocadas por la alteración del calendario o de las vicisitudes que conlleva la obtención del título de propiedad y el trazado del plano catastral); o, por último, debido a que, entre una voz y otra, no hay rasgos discursivos que permitan diferenciarlas entre sí.

El segundo punto se deriva, en buena medida, del anterior: la confusión en torno a qué testigo tiene la palabra obedece, en un sentido más amplio, a la incapacidad de atribuirle rasgos diferenciales –lingüísticos, físicos, ideológicos– a cada una de las voces homodiegéticas que dan su versión en *El jinete insomne*. Bien puede decirse que, en el caso que nos ocupa, los narradores/personajes no poseen personalidad o conciencia plenas. Si resuena aquí el concepto de “polifonía” de Mijaíl Bajtín,³⁰ es sólo para explicar que, por la falta de autonomía, estas voces homodiegéticas parecen intercambiables entre sí, en vista de sus tantas semejanzas. No me interesa calificar (o, por el contrario, negarle el estatuto) de polifónica la novela de Manuel Scorza –procedimiento que, por lo demás, no abona al esclarecimiento de la apuesta

³⁰ “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras, no se desenvuelve una pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo” (Bajtín, 2005: 15).

literaria del peruano—, sino indagar en las lecturas que sugiere la ausencia de singularidad en estos testigos en los cuales se delega buena parte de la narración.

En consecuencia, la tercera y última cuestión apunta hacia la exégesis que demanda la indeterminación de las voces homodiegéticas. Está claro que, si la particularidad de los testigos resulta irrelevante, es porque poco importa, en sentido estricto, quiénes son; el foco está puesto —de manera inversa a lo que ocurre con las Madres— en aquello de lo que hablan. No obstante, su desdibujamiento acentúa la posible permutabilidad de sus roles y también su trabazón. En otras palabras, antes que dilucidar quién habla en cada fragmento (quién acompaña al héroe en determinado momento o quién estuvo en un momento crucial de Yanacocha), merece la pena reparar en la dimensión colectiva y próxima al anonimato que ofrecen los distintos testimonios. Se trata de voces que se alternan la enunciación, pero que están ligadas, primero, por una misma filiación sociocultural (pertenecen al sector campesino), y después, por una análoga valoración de los hechos (reconocen la valía del héroe y de su misión). Este es un coro facultado para consignar eventos que lo exceden (pues cada testigo accede únicamente a una parte de la historia y, por tanto, posee una limitada comprensión de lo que ocurre).

A diferencia del coro griego (que se alza como referencia inevitable), en la novela de Scorza no prevalece un conjunto femenino que se sirve del tono grave, de un notorio registro poético o de la sabiduría popular y de un vasto conocimiento de lo que sucede en escena; en contraste, los testigos son varones y personajes incidentales, si no es que marginales y con muchas limitaciones cognoscitivas en torno a las causas y consecuencias de lo que se relata. La ligazón se establece a partir de su identidad colectiva, pues cada una de estas voces presencia un momento significativo en el devenir de la comunidad y es sólo la suma de ellas —su carácter aditivo, complementario y fractal— lo que brinda un panorama tan vasto como la experiencia de Raymundo Herrera.

Tampoco conviene ceder a la tentación de calificar *El jinete insomne* como una “novela-ópera de los pobres”, para imitar la exégesis que Ángel Rama hace de *Los ríos profundos* (1958) de José María Argue-

das.³¹ Scorza está lejos de figurar una armonía de voces o de reivindicar la cultura popular: aunque el sumario de testimonios hace eco del intercambio verbal basado en la oralidad (en la medida en que parece que estos personajes “hablan”), está claro que sus intervenciones no poseen suficientes inflexiones que las diferencien entre sí (de ahí que resulte engorroso saber quién enuncia), ni de un léxico que los emparente con una pretendida cosmovisión andina. Además, salta a la vista que, si bien, al reunirse, estos testimonios despliegan un horizonte de acontecimientos muy extenso, quienes toman la palabra no parecen tener conciencia de la existencia de sus iguales y, en consecuencia, no hay posibilidad de contacto entre ellos.

En este orden de ideas, *El jinete insomne* no posee homogeneidad vocal absoluta, pues el conjunto de testimonios se intercala, a su vez, con otras perspectivas narrativas, ya se trate de un narrador heterodiegético o de la voz del propio Raymundo Herrera. Antes que fusionarse en una suerte de unidad enunciativa –simétrica y equilibrada–, la mixtura de puntos de vista trasluce inestabilidad o desplazamiento.³² Me refiero a que el ir y venir entre una mirada “desde adentro” (sea la del héroe o las de quienes están cerca de él) y otra ausente del mundo diegético y “desde afuera”, duplica, en el plano de la composición

³¹ Según el crítico uruguayo, esta obra “está construida a partir de los materiales humildes que componen la cultura popular; por momentos, se diría que con los desechos de las grandes culturas, tanto la incaica como la española, conservados y elaborados en ese ‘bricolage’ que intentan las comunidades rurales con las migajas que caen de la mesa del banquete de los señores” (Rama, 1982: 267).

³² Como clarifica Françoise Perus, “Aun cuando la formación ‘occidental’, urbana y letrada, de la mayoría de los autores indigenistas les lleva a apelar a la forma novelesca europea (y en particular a su modalidad realista, apta para la narración de procesos), y con ella a un narrador externo, universal y abstracto, estos mismos narradores parecen tener al mismo tiempo cierta percepción de la relatividad de su punto de vista, aunque sólo fuera por la imposibilidad de asumir desde dentro el punto de vista de los sectores sociales que buscan representar, en la doble acepción del término” (Perus, 1995: 40). Esa “relatividad del punto de vista” aludida por la investigadora equivale a una inestabilidad formal que, por decirlo de algún modo, moviliza permanentemente su posicionamiento frente a los hechos relatados.

artística, la heterogeneidad de tiempos, espacios, voces y formas de hacer memoria que la novela se obstina en evidenciar. El despliegue del “coro” de testimonios, del punto de vista del protagonista y del narrador heterodiegético exponen un ingente esfuerzo por dar cuenta –desde todos los emplazamientos narrativos posibles– no sólo de la alteridad sociocultural, sino de *otra* forma de experimentar el tiempo, el espacio y la memoria.

Cuando digo que estas voces están en tensión es porque, pese a que todas ellas tienen el mismo objeto de representación, difieren en sus formas de acceso a él y en los parámetros explicativos que emplean para entenderlo: el “coro” de voces/personajes apunta una visión colectiva (por ello recurre, en ocasiones, a un “nosotros” en el que reverberan rastros de oralidad) que se quiere valiosa por su proximidad con los acontecimientos decisivos para la localidad; el héroe ofrece su punto de vista (ideológico y narrativo) sobre la permanencia del abuso a lo largo de los más de doscientos cincuenta años que ha vivido (y que resultan inaccesibles para sus acompañantes de lucha); y, por último, el narrador en tercera persona tiende a referir tanto las acciones de los detentadores del poder (es decir, de aquellos que no forman parte del campesinado) como la progresiva separación de las normas que imperan allende los límites de la provincia.

El carácter aditivo y múltiple de la voz comunitaria no puede considerarse de la misma índole que la del protagonista –signada inexorablemente por la individualidad y por su tan única como privilegiada comprensión de los hechos– ni equiparable a la de una instancia situada fuera de lo enunciado. Tampoco debe obviarse que, aunque imbricadas (a veces, incluso, en el interior de un mismo capítulo), estas perspectivas narrativas están lejos de mantener un diálogo entre sí o, al menos, de tener conciencia de ser una entre muchas tantas otras voces (cada una tan válida como las demás).³³ Tal y como sentencia

³³ Apunto aquí hacia la triple orientación de la palabra novelesca que, de acuerdo con Bajtín, caracteriza al dialogismo. De nuevo, las reflexiones de Perus son de ayuda para comprender la utilidad de los aportes del teórico ruso: “Como cualquier enunciado, la enunciación novelesca puede orientarse fundamentalmente hacia su

el Ingeniero a su ayudante en el fragmento que sirve de encabezado a este apartado: “Está visto, en este mundo el único diálogo posible es el monólogo” (Scorza: 102).

Ahora bien: la falta de dialogismo no eclipsa el intrincado entramado de *El jinete insomne*, capaz de llevar al plano de la forma artística la heterogeneidad y la tirantez de temporalidades, espacios, voces y maneras de plasmar la memoria. Es incontestable que, pese al repliegue sobre sí mismas de las perspectivas narrativas yuxtapuestas, sobresale, primero, el afán de realzar –no sólo desde el tema elegido, sino desde el ámbito de la composición– la trascendencia de lo comunal a través del “coro” y de la pluralidad de puntos de vista; y después, la figuración de una memoria que se opone a toda fijeza (aun a la tentación de adjudicarla, como si se tratara de una propiedad, al héroe) y se representa en permanente circulación, no cerrada ni apartada del devenir.

Desde otro contexto –la mirada de la disciplina histórica sobre las propuestas del Movimiento Indígena Argentino–, Mario Rufer propone la posibilidad de “establecer una imaginación que salte por encima del tiempo homogéneo, que produzca conexiones impedidas” (2023: 336); o sea, un filón crítico capaz de hacer patente que “la violencia contemporánea no era singular, no era excepcional [...] al contrario, era una violencia que reeditaba asociaciones en los cuerpos, en mecanismos de subyugación y estrategias de exterminio en tiempos diferidos” (Ru-

objeto, con lo cual tiende al ‘monologismo’ o la ‘univocidad’ de los juicios emitidos y de los valores involucrados. Puede orientarse también y al mismo tiempo hacia la palabra ‘ajena’ –es decir, hacia la que percibe de algún modo como divergente y hasta opuesta–, y tender así a la difracción y hacia la ‘bivocalidad’, con lo cual juicios y valores adquieren cierta relatividad y dejan en todo caso de parecer como ‘propiedades’ del objeto. Y, por último, puede también que, al conceder a la palabra ‘ajena’ una autonomía y un valor equiparables a los suyos, llegue a entablar un verdadero diálogo con ella; diálogo con el cual no sólo ambas ‘voces’ suelen transformarse, sino que el objeto cambia de forma, convirtiéndose en el lugar de un debate que, no por inacabado y abierto, deja de involucrar dimensiones cognitivas y éticas. Todo lo contrario: en su nueva forma, asociada con la plurivocidad, esta concepción del objeto conlleva una epistemología y una ética, en torno a las cuales termina de anudarse el ‘principio dialógico’ bajtiniano” (1995: 37).

fer: 336). Esa imaginación y esa mirada tienen, desde el campo de la ficción literaria, uno de sus puntos más altos en *El jinete insomne*: por encima, incluso, de la aventajada visión de Raymundo Herrera sobre la persistencia de la injusticia en la historia de la comunidad, y más allá de la concatenación de eventos que produce el arribo de las Madres, se levanta un armazón novelesco que plantea la multiplicidad de espacios y tiempos de experiencia, a la vez que desafía la noción de una memoria clausurada o confinada al pasado y aventura otra posible, viva, móvil, susceptible de ser impugnada, intervenida y acogida como parte de nuestro presente.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2005.
- Borges, Jorge Luis. “Funes el memorioso”, en *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, 485-490.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Churampi Ramírez, Adriana. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*. Leiden: Almenara, 2014.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*, II, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013, 29-54.
- Escajadillo, Tomás y Manuel Scorza. “Scorza antes del último combate” (Entrevista/Documento), en *Hispanamérica*, año 19, núm. 55, abril de 1990, 51-72.
- González Soto, Juan. “*El jinete insomne* (1977) en la tradición del canto ‘Apu Inka Atawallpaman’”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: 2009. Disponible en <<https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcnw001>>.

- González Vigil, Ricardo. “En pos de Scorza, el invisible”, en *Dominical de El Comercio*. Lima, 28 de marzo de 1982, p. 16.
- Gras Miravet, Dunia. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Murcia: Editions de la Universitat de Lleida, 2003.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John Murra y Rolena Adorno. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Lassus, Jean-Marie. “Una ‘Noticia’ inédita de Manuel Scorza, primer elemento de reflexión teórica sobre el ciclo de *La guerra silenciosa*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, núm. 30, 1989, 119-133.
- Perus, Françoise. “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, núm. 42, 1995, 29-44.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, 23^a. ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es>.
- Rufer, Mario. “Temporalidades (pos)coloniales”, en Mario Rufer (coord.), *La colonialidad y sus nombres*. México: Siglo XXI Editores, 2023, 315-342.
- Salazar Espinoza, David Elí. “La invención del mito en la novela de Manuel Scorza”, en *Escritura y Pensamiento*, 20(41), 2021, 89-106. Disponible en <<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/21114/17136>>.
- Salazar, Nécker. “El mito, el héroe y la resistencia histórica en *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza”, en *Desde el Sur*, 11 (1), 2019, 73-99. Disponible en <<http://www.scielo.org.pe/pdf/des/v11n1/a05v11n1.pdf>>.
- Scorza, Manuel. *El jinete insomne*. México: Siglo XXI Editores, 1991.
- Taboada, Marco Polo. *Del libro hablante al mito del intelectual: “La guerra silenciosa” de Manuel Scorza en diálogo con la tradición cronística latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2024.



SENTIR EL PASADO: LA NARRATIVA DE NONA FERNÁNDEZ

*Raquel Mosqueda Rivera**

Cuando el poder se adueña del pasado,
lo convierte en propaganda.

GUERGUI GOSPODÍNOV

La memoria, las emociones y la política constituyen los tres ejes que componen el complejo mecanismo sobre el cual se articula la obra de la narradora chilena Nona Fernández (1971). Con la disposición de estos elementos, Fernández persigue un propósito claro: hacer frente a las estrategias con que el poder pretende apoderarse del pasado, desdibujar el dolor y la rabia, restringir la actuación política de los individuos. Las siguientes líneas buscan analizar el modo en que el ensamblaje de tales componentes, con otros tantos recursos –la autoficción, la intertextualidad, algunos factores provenientes de la cultura de masas, etcétera–, funciona como un dispositivo capaz de evidenciar y subvertir los ya mencionados fines del poder.

Antes de comenzar el recorrido por las novelas de la autora de *Fuenzalida*, conviene precisar ciertos puntos respecto a la conexión de es-

* Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

tas tres líneas de fuerza. Hablar de la memoria en la ficción conlleva mucho más que la mera “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado” (DRAE); se trata, sobre todo, de la abierta voluntad de elegir e, incluso, construir lo que se desea recordar. En esta dirección, el ejercicio desplegado en la escritura de Fernández concuerda con lo que Armando Velázquez Soto, siguiendo a Brigitte Neumann, define como “ficciones de la memoria”: “[...] serie de relatos literarios, tanto cuentos como novelas, cuyo tema estructurador es la representación literaria de los procesos de recuerdo y olvido, para lo cual recurren a una serie de estrategias narrativas que, si bien no son privativas de ellos, al interrelacionarse entre sí tematizan la memoria y modelan la arquitectura del texto literario” (2015: 17).

En este artificio memorialístico, debe considerarse, además, el constante desplazamiento entre lo personal y lo colectivo en la obra de la también guionista televisiva, que se origina en un punto de inflexión en donde coinciden los recuerdos individuales con los del pueblo chileno, ambos concentrados en un capítulo oscuro de la historia de esa nación latinoamericana: la dictadura pinochetista. Por medio del regreso casi obsesivo a la narración de esta infame etapa de la vida de su país, lo que la autora de *Mapocho* intenta es que ésta nunca se convierta en “sólo pasado” o en mero recuerdo, sino que persista, a la manera de una herida perenne e incurable, en el presente de todos los chilenos. Para conseguir lo anterior, se vale, principalmente, de la vívida representación de las emociones, debido a la capacidad de los afectos para fungir como vínculo con los otros, con sus propias remembranzas y con la percepción del mundo en común. De acuerdo con Sara Ahmed:

[...] las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también. Así que, de cierto modo, sí, al trazarlo, estamos “sintiendo nuestro camino”. Este análisis sobre la manera en que “sentimos nuestro camino” aborda la emoción como una forma de política cultural o construcción del mundo. [El] argumento sobre la política cultural de las emociones se desarrolla no sólo como una crítica a la psicologización y privatización de las emociones, sino también como una crítica a un modelo de estructura social que desatiende

las intensidades emocionales, lo que posibilita que dichas estructuras se reifiquen como formas de ser. La atención a las emociones nos permite abordar la pregunta sobre la manera en que los sujetos se involucran emocionalmente en estructuras particulares, de modo tal que su desaparición se vive como una muerte en vida (2015: 38).

Con el propósito de aproximarse a las emociones en la escritura de Nona Fernández como “una forma de política cultural” de la memoria, me permitiré intercambiar uno de los términos del binomio propuesto por Ahmed respecto al “sentir nuestro camino” por el de “sentir nuestro pasado”; esto es, una cierta manera de hacer, cuantas veces sea necesario, el recorrido hacia atrás, para, con ello, evitar que el transcurso del tiempo y los discursos oficialistas se apropien del sufrimiento y anquilosen la historia; en otras palabras, para impedir que la herida cierre. Lo anterior evidencia ya uno de los nudos cruciales de la novelística de la chilena; me refiero a la imposibilidad de disociar la memoria de las emociones, por lo que en su escritura es difícil determinar si lo que duele es el recuerdo o si lo que se recuerda es principalmente el dolor.¹

La política, último eje de este mecanismo, se encuentra igualmente imbricado con los aspectos anteriores. Para Martha Nussbaum:

Una explicación teórica de las emociones no es sólo eso: tiene profundas consecuencias para la teoría de la razón práctica, para la ética normativa y para las relaciones entre ética y estética. Tal explicación tiene también consecuencias para el pensamiento político, pues la comprensión de la relación entre las emociones y las diversas concepciones del bien humano influirá en nuestras deliberaciones sobre cómo puede contribuir la política al florecimiento humano. Concebir las emociones como elementos esenciales de la inteligencia humana, y no como meros apoyos o puntales de la inteligencia, nos proporciona unas razones especialmente

¹ Sin duda, las obras de Fernández pueden ser estudiadas en la línea propuesta por Ana Peluffo para quien “Los textos [funcionan] como puertas de entrada a ciertas emociones que nunca aparecen de forma aislada, sino que se hibridizan y solapan con diferentes grados de intensidad” (2016: 15).

poderosas para fomentar las condiciones del bienestar emocional en una cultura política, pues esta concepción implica que, sin desarrollo emocional, una parte de nuestra capacidad de razonar como criaturas políticas desaparecerá (2008: 23-24).

Puede resumirse, entonces, que la actuación política del individuo, en circunstancias específicas, determinará también su bagaje memorialístico y emocional. En el caso que nos ocupa, las acciones u omisiones, conscientes o no, durante los años de la dictadura pinochetista, marcarán a sangre y fuego las evocaciones y los afectos de todos los personajes en la obra de Nona Fernández.

Para el análisis de algunas de las novelas de la escritora chilena, no seguiré el orden cronológico en que fueron publicadas, debido a que me interesa abordarlas a partir de la progresiva colectivización de las voces narrativas predominantes, con el afán de demostrar la manera en que la triada memoria-emociones-política se transforma gradualmente en un artefacto capaz de englobar la experiencia de toda una nación. Asimismo, este “desorden” temporal intenta traducir la complejidad de la manera en que se recuerda, sin lógica ni ilación estricta.

Empezaré esta aproximación con *Chilean Electric* (2015), donde la voz que cuenta la historia parte de sus recuerdos de infancia al lado de su abuela, personaje este último que, además, infringe las reglas tradicionales del recordar (regresaré a este punto más adelante). En esta novela, el tejido de varias modalidades narrativas –autoficción, autobiografía, testimonio, ficciones de vida–, con diferentes artificios escriturales –inserción de mapas, boletas de cobro de la luz, fotografías, hojas escritas a máquina, el logo de una compañía de electricidad, la transcripción de discursos provenientes de un casete, entre otras–, resulta a tal punto complejo que es difícil dilucidar si tales artificios derivan de las primeras o viceversa; empero, puede afirmarse que todas estas prácticas tienen por finalidad construir y dar sentido a los recuerdos. Hago hincapié en que se trata de construir y no de *reconstruir*, ya que uno de los presupuestos clave de la obra es el derecho (o capacidad) de cada individuo para inventar su pasado.

La novela comienza con el relato de la abuela de la protagonista sobre el día en que se instaló el primer sistema de luces eléctricas en la capital de Chile. El escenario de aquel acontecimiento fue la plaza de Armas en Santiago; a la ceremonia asistió la mujer, entonces una niña, en compañía de su familia. Para la pequeña, la luz implicó algo sumamente inquietante: “Me dijo que lo primero que pensó fue que la luz eléctrica, por mucho que espantara sombras, podía ser peligrosa. *Me dijo que la luz eléctrica hacía trampa con el tiempo* y eso nadie, ni siquiera alguien que tuviera la cabeza iluminada, lo podía hacer” (cursivas mías, Fernández, 2015: 22). La cita permite plantear una premisa cuya obviedad provoca la confusión de las cláusulas que la componen; me refiero a la noción de que, mediante el recuerdo, se recuperan no sólo los hechos referidos, sino, quizá más trascendente aún, las emociones *vividas* o sentidas durante el transcurso de lo evocado. Cabe mencionar, además, que la propia anciana fue víctima de las trampas de la luz, dado que hay un pormenor que trastoca la lógica de la memoria y de la novela:

Sólo hay un pequeño detalle que ensombrece el relato de mi abuela, *un hoyo negro* que amenaza con tragarse la veracidad de la escena completa. La ceremonia de la luz fue en 1883, apenas cuatro años después de que el iluminado Thomas Alva Edison hubiera patentado su lámpara eléctrica incandescente; el mismo año en que la guerra del Pacífico en contra de Perú y Bolivia llegó a su fin, consolidando la propiedad y la fortuna del salitre para Chile; y exactamente veinticinco años antes de que ella, la niña rubia, [...], mi abuela, protagonista de la escena narrada, naciera (las cursivas son mías, Fernández: 32-33).

Tanto para la nieta como para los lectores, surge entonces la pregunta obligada: ¿cuál es la intención de la mujer al urdir que fue testigo de un hecho ocurrido mucho tiempo antes de su nacimiento? Estos deslices temporales parecen encontrar su correlato en el oficio al que ésta dedicó gran parte de su vida: “A los catorce años comenzó a trabajar. Partió como secretaria en diversas oficinas hasta que fue a dar al Ministerio del Trabajo. Ahí estuvo durante mucho tiempo. Su labor se

resumía a registrar, así me dijo. [...]. De esos años de registro heredé varias historias” (las cursivas son mías, Fernández: 35).

De aquí que las circunstancias bajo las cuales la abuela cuenta a su nieta la ceremonia de las lámparas cobren relevancia: “Me metía en sus sábanas tiasas con olor a naftalina y en la oscuridad contaba alguna historia que me ayudaba a dormir. Siempre eran relatos sobre su vida” (Fernández: 25). De tal forma que narrar la propia existencia a oscuras constituye una manera de evitar que el poder se apropie también de los recuerdos.

Además de experiencias –entre ellas la de un líder sindicalista quien, tras exiliarse debido al golpe militar, regresa para ser detenido y aumentar la lista de desaparecidos–, la narradora recibe en herencia la vieja máquina de escribir. Esta primera parte, titulada “registro de instalación”, cierra con una sola frase: “Mi labor se resume a registrar”; el cambio de la segunda a la primera persona del singular sugiere que, con la máquina, también se heredó el oficio, la urgente tarea de dejar constancia escrita de los hechos.

La segunda sección de la novela lleva por título “Registro de consumo” y comienza con la aceptación de este legado:

Podría contar algunas historias y heredarlas después a mis nietos en mi pieza oscura. Encriptaría en ellas algún mensaje oculto, un enigma a descifrar como el que quedó circulando en esa escena de la ceremonia de la luz que me contó mi abuela. Con suerte y buena voluntad, esos mensajes podrían cobrar sentido en el futuro e iluminar respuestas o quizá más preguntas. Pequeños cortocircuitos, chispazos de luz que llamarían la atención y que obligarían a enfocar zonas oscuras, terrenos invisibles. Lo que narraría a mis nietos sería una selección de recuerdos emblemáticos de mi paso por la plaza de Armas. Lo escenificaría ahí para darle continuidad a esta historia e intentaría no inventar más de la cuenta, sólo lo estrictamente necesario para que el acertijo tenga posibilidad de resolución (Fernández: 47).

En este fragmento se condensan los factores que he venido mencionando: la oscuridad, como un requisito para contar (imaginar) relatos;

el juego con el tiempo, que ahora se proyecta como una apuesta hacia el futuro, esto es, planear qué y cómo se va a recordar; la presencia de la luz en forma de “chispazos”, o sea, intermitentemente, como si se tratara de una suerte de ruptura en la línea temporal, en el flujo de la energía eléctrica, fallas que, no obstante, permiten realmente *ver*; y, por último, la abierta intención de fabular. Podría afirmarse, entonces, que recordar, inventar y escribir devienen así procesos simultáneos, tres actividades distintas en apariencia, pero con un propósito semejante: hacer frente al olvido.

A los elementos anteriores debe agregarse el espacio, de manera que la emblemática plaza de Armas, lugar del suceso referido por la abuela, adquirirá especial preeminencia al ser elegido también por la narradora como marco para recuperar sus propios recuerdos, y como pieza esencial de su propio devenir vital. Como advierte Leonor Arfuch, el ejercicio biográfico involucra siempre la presencia de vínculos afectivos con los otros:

Intimidad, cercanía, comunidad de afectos entre los participantes, creación de lazos de complicidad. Por cierto, estos significantes también podrían ser atribuidos a la ficción y a lo que sus autores imaginan de la relación con el lector. Pero hay aquí [...] un plus, que Bajtín llamó valor biográfico: aquello que, en cada relato, en cada puesta en forma de la vida –de lo verbal a lo audiovisual–, interpela tanto al narrador como al narratario respecto de su propia existencia en términos éticos, estéticos y, hasta podríamos decir, políticos (2013: 51).

Valiéndose así de un suceso individual y “entrañable”, la voz narrativa realiza una crítica hacia la apropiación que, desde el poder y sus prácticas discursivas, se pretende hacer de una de las pocas facultades humanas que aún se resiste a convertirse en objeto de consumo; me refiero, por supuesto, a la capacidad de recordar. Así, la luz artificial se transforma en una suerte de metáfora que recorre toda la novela. Su presencia o ausencia resulta crucial para problematizar el vínculo entre emociones y memoria, pues mientras la oscuridad remite a la intimidad, la confianza y la protección que representa la habitación de la abuela

donde ésta le cuenta historias a la nieta, la iluminación de la plaza de Armas lleva a la voz narrativa a caracterizar sus propias evocaciones de aquel sitio como “cortocircuitos”, es decir, como desperfectos en el sistema de alumbrado público.

Son cuatro las “anomalías” en el sistema de cableado que elige contarnos. En el cortocircuito número uno, fechado en un día de septiembre de 1975, describe una foto suya a la edad de cuatro años, posando sobre un caballo de madera, tradición típica en la plaza. La precisa relación de la instantánea se lee en la página cuarenta y ocho, pero es hasta la página sesenta y ocho en que ésta se reproduce, cuando el lector ya está inmerso en otro relato; con este simple artificio –primero el recuerdo y después la fotografía que lo corrobora–, Fernández invierte uno de los mecanismos recurrentes de la evocación; es decir, un poco como su abuela, la narradora da prioridad a la imaginación antes que a los hechos, aunque éstos tengan o no constatación mediante un mecanismo visual, lo que podría significar, aventuro, poner en cuestión el discurso histórico oficial basado prioritariamente en documentos (pruebas) y no en “simples” testimonios.

El cortocircuito número dos, fechado en 1984, lo constituye un incidente citado ya en la primera parte de la novela: la brutal agresión de un carabinero contra un adolescente, a quien golpea en la cara y le saca un ojo, en medio de una manifestación en la plaza de Armas. Tras darse cuenta de lo ocurrido, la narradora, que en esos años es también una adolescente, escribe: “A lo mejor simplemente arranqué, me fui aterrada ante la posibilidad de que me volaran el ojo izquierdo, perseguida ya por esa imagen que todavía se proyecta en el centro de la plaza cada vez que paso por ahí” (Fernández: 53). Será el miedo la emoción prioritariamente asociada a este recuerdo; mencioné que el suceso ya había sido contado antes: la reiteración es también uno de los recursos de la memoria, empero, a la par de la imagen, que sin duda ha quedado plasmada en la mente del lector, la insistencia en repetir esta anécdota consigue, asimismo, revivir una y otra vez la emoción asociada a tal hecho; de este modo, resulta casi imposible no compartir la angustia de la joven ante la represión.

El cortocircuito número tres, fechado el 29 de abril de 1976, también apunta al mismo sentimiento: el terror provocado por la desaparición de toda una familia a manos de los militares. Varias cosas pueden advertirse respecto a esta escena, lo más notorio es que no se trata de un recuerdo del personaje, dado que en esa fecha ella tendría apenas cinco años. Al referirse a uno más de los miles de casos de desapariciones durante la dictadura, relatados por testigos tiempo después, el lector accede a una suerte de desplazamiento del discurso memorialístico que va de lo privado hacia lo público, de lo individual a lo colectivo. Los dos únicos sobrevivientes de la familia regresan, como muchos otros, a prender velas por sus hijos, padres, hermanos y amigos en la plaza de Armas:

Yo vi esas velas en más de una oportunidad.

Observé asustada cómo un grupo de militares las apagaban con sus carros de agua.

Al día siguiente las velas estaban encendidas otra vez. Para volver a ser apagadas, para volver a ser encendidas, en una intermitencia frágil y fugaz, como el tintineo inocente de los farolitos de un árbol de pascua (Fernández: 58).

Al igual que su abuela, la narradora, por medio de la emocionalidad, se apropia de un recuerdo que no es suyo; es decir, si bien no fue testigo de los hechos, siente como propio el miedo, el dolor y la impotencia de aquellos que, aun después de tantos años, prenden luces por sus seres amados. Fernández establece así un vínculo de la memoria –y el relato individual– con la memoria colectiva, como si la intermitencia de la luz permitiera justo esos empalmes, esos destellos que anudan las emociones con los recuerdos sin importar a quien pertenezcan.

El último cortocircuito también responde a esta lógica. En él se recupera la voz de Salvador Allende a través de un discurso grabado en un casete y que la protagonista escucha hasta memorizarlo. De este discurso, la última parte de una frase dicha por el presidente de Chile aparece durante el resto de la novela a manera de un “mantra”: “más pasión y más cariño”. El pasaje termina de la siguiente manera: “El 4 de

septiembre de 1990, veinte años después de pronunciado ese discurso, el cuerpo de Salvador Allende Gossens llegó a la plaza de Armas de Santiago en una carroza fúnebre [...] Yo estuve ahí. Fue lo más cerca que he estado de la voz de Allende” (Fernández: 63). Paradójicamente, estas “fallas” asociadas con la luz eléctrica, se contraponen a los centelleos emanados de las pequeñas veladoras que cada noche los familiares de los desaparecidos encienden frente a Catedral y que representan su tenaz lucha contra el olvido.

La novela se inserta así en una corriente de la narrativa actual que, según indica Ana María Amar Sánchez, apuesta justo por la recuperación de la memoria desde un horizonte político:

Más allá de la búsqueda de diversas alternativas que permitan distinguirse de formas anteriores como el género testimonial, gran parte de la narrativa actual no deja de lado la apuesta por la memoria, a la recuperación de ella y al rechazo del olvido de las experiencias violentas que le dieron origen. De hecho, la escritura misma, el lenguaje, restituyen el recuerdo de lo pasado y, precisamente, la forma estética es el espacio donde sostener la memoria política (2021: 26).

Space Invaders, publicada en 2013 (dos años antes que *Chilean Electric*), debe su título a un videojuego muy popular durante los años ochenta. Al igual que en ese pasatiempo, los protagonistas de la historia, una camarilla de pre-adolescentes (quizá los mismos que asisten a la manifestación en *Chilean Electric*), observa (y comprende) cómo su mundo infantil está siendo invadido por el horror sin que puedan hacer nada por evitarlo. La narración se organiza mediante las diferentes voces de los integrantes de un grupo del liceo que, de manera colectiva, recuerdan y sueñan con Estrella González, la niña nueva que llega a su escuela y cuyo padre, un militar con una mano de madera ortopédica, provoca el miedo y la desconfianza de todos sus compañeros. Este personaje será el causante –aunque de manera involuntaria– de las detenciones, tortura y desaparición de varios de los familiares de los alumnos del mencionado grupo. Es posible observar que no se trata de las remembranzas de una sola persona, como en la novela antes anali-

zada, sino de las de un conjunto de individuos que, al ser compartidas, impide a los otros “borrarlas”. De aquí quizá la insistencia, durante toda la obra, de la posibilidad de confundir los recuerdos con los sueños:

No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo.

A ratos creemos que es un recuerdo que se nos mete en los sueños, una escena que se escapa de la memoria de alguno y se esconde entre las sábanas sucias de todos, pudo ser representada y hasta inventada, pero mientras más lo pensamos, creemos que sólo es un sueño que se ha ido transformando en recuerdo. Si hubiera una diferencia entre unos y otros, podríamos identificar de dónde salió, pero en nuestro colchón desmemoriado todo se confunde y la verdad es que ahora eso poco importa (Fernández, 2013: 23).

Maurice Halbwachs destaca el papel de los grupos sociales (familiares, amigos, etcétera) en la reconstrucción de la memoria y añade:

Puesto que los recuerdos son evocados desde afuera, y los grupos de los que formo parte me ofrecen en cada momento los medios de reconstruirlos, siempre y cuando me acerque a ellos y adopte, al menos, temporalmente sus modos de pensar. ¿Pero realmente es así en todos los casos? Es en este sentido que existiría una memoria colectiva y los marcos sociales de la memoria, y es en la medida en que nuestro pensamiento individual se reubica en estos marcos y participa en esta memoria que sería capaz de recordar. [...] Si se observa que el hombre que duerme se encuentra durante cierto tiempo en un estado de aislamiento parecido, al menos, a una situación que viviría si no estuviera en contacto y en relación con ninguna sociedad. En ese momento no es capaz y no tiene ninguna necesidad de apoyarse en esos marcos de la memoria colectiva, aunque es posible sopesar la acción de esos marcos, observando lo que llega a ser la memoria individual cuando esta acción no se ejerce más (2004: 9).

Sin embargo, la voz y la memoria colectiva de *Space Invaders* coinciden principalmente durante las horas del sueño, lo que, si bien representa

en principio un recurso ficcional, también organiza otra de las estrategias contra el olvido plasmadas por Nona Fernández: la obligación de, pese al dolor y el miedo, rememorar esas pesadillas de las que todos formamos parte. De esta manera, la propuesta memorialística de la autora contradice lo señalado por el estudioso francés, al reivindicar la posible persistencia de los marcos sociales de la memoria aun durante el sueño, tal como se advierte en el epílogo de la novela: “Este libro nos permite recordar lo que fue crecer dentro de una pesadilla [...] lo hace invitándonos a soñar nuestros recuerdos o a recordar nuestros sueños, operaciones intercambiables” (Fernández: 61). Otro de los postulados de Halbwachs, que mediante el artificio narrativo se cuestiona, es la necesidad de permanecer en contacto sistemático para que sea posible recuperar el recuerdo. Según el investigador:

Para obtener un recuerdo, no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado. Esta reconstrucción debe realizarse a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente, al igual que en la de los demás, porque pasan sin cesar de éstos a aquélla y viceversa, lo cual sólo es posible si han formado parte y siguen formando parte de una misma sociedad. Sólo así puede entenderse que un recuerdo pueda reconocerse y reconstruirse a la vez. ¿Qué me importa que los demás sigan estando dominados por un sentimiento que experimenté con ellos en su momento, y que ya no experimento? No puedo despartarlo en mí, ya que hace mucho que no tengo nada en común con mis antiguos compañeros (2004b: 34).

Lo que *Space Invaders* pone en relieve es que no todas las evocaciones tienen el mismo peso, que el miedo siempre será “algo en común” entre quienes vivieron en una dictadura, y que el dolor y la indignación ante las atrocidades cometidas por este régimen no pueden (ni deben) tener fecha de caducidad.

Publicada en 2012 (un año antes de *Space Invaders*), *Fuenzalida* toma como título el apellido de una de las chiquillas que formará parte del grupo del liceo de la novela antes mencionada. En esta obra, la confusión entre memoria, afectos y política se origina en la estrategia

narrativa elegida por la autora para cuestionar a un tiempo el estancamiento tanto de las emociones, como de los recuerdos de los lectores, y cuya “explicación” se encuentra en la actividad profesional de la protagonista: escritora de culebrones (telenovelas). Una mañana, este personaje halla en el frontis de su puerta una foto probablemente proveniente de la basura de algún vecino (o al menos eso conjetura ella); pese al mal estado de la imagen, le es posible reconocer a su padre, Ernesto Fuenzalida, a quien no ve desde niña. Comienza así el desarrollo yuxtapuesto de varias historias: la de la mencionada escritora y su pequeño hijo Cosme, inmerso en un sueño del que no consigue despertar; la del propio Ernesto Fuenzalida, reconocido experto en artes marciales; nuevamente, la de varios de los desaparecidos durante la dictadura de Pinochet, así como la de los perpetradores de tales desapariciones, y, por último, la de un culebrón –escrito por la misma narradora– que se transmite en la sala del hospital donde está internado Cosme. Pronto, todas estas tramas se cruzan o, mejor dicho, se superponen, de tal manera que, si no fuera por algunos detalles, podría creerse que se está leyendo la misma escena dos veces.

La dinámica del culebrón cobra singular relevancia, ya que de ésta se desprende no sólo la estructura del libro (cinco partes, divididas a su vez en varios capítulos con una fuerte dosis de suspenso), sino el tono, el discurso emocional impuesto por los melodramas, entre cuyas características principales se encuentran la exageración de los sentimientos, el empleo constante de estereotipos y el reiterado planteamiento de situaciones genéricas (conflictos entre clases sociales, maniqueísmo, sacrificio extremo de un personaje, etcétera).² De acuerdo con la protagonista: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte, y, en lo posible, la presencia de un niño” (Fernández, 2012: 2%). De esta suerte, su “fórmula para el éxito”, resumida en las siglas A. V. M. C. CH. (amor, venganza, muerte, cabro chico), condiciona,

² Cf. Ana M. Vargas, “El melodrama, entre los sentimientos y el sentimentalismo”, disponible en: <https://cineseriesytecnicasdeguion.com/tag/caracteristicas-del-melodrama>.

asimismo, la lectura de la novela; tal como puede observarse, en dicho modelo se encuentran ya fusionados los elementos postulados al principio de este trabajo (emociones, memoria y política). Si bien en cada una de las historias ya enumeradas aparece dicho eje, es, como ya mencioné, en la particular manera de articularlo, de transformarlo en un dispositivo crítico de un tiempo-régimen —el de la dictadura—, que dicho mecanismo adquiere su alcance real (podría hablarse, incluso, de una dimensión trágica). Así, la continua superposición de momentos y circunstancias con las que juega la obra acentúa su carácter crítico, pues si bien se desconocen los verdaderos motivos del abandono del padre de la protagonista, toda ausencia parece remitir a la de los miles de personas que durante la dictadura se “esfumaron” sin dejar rastro.³

Lo anterior posibilita advertir de nuevo la indisoluble ligazón de los tres elementos de análisis propuesto; empero, me detendré brevemente en las emociones, ya que importa discernir hasta qué punto, de su despliegue, surgen los otros dos factores. Tal como señala Sara Ahmed: “Las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros. Así que en vez de preguntar ‘¿qué son las emociones?’, [debe plantearse], ‘¿qué hacen las emociones?’” (2015: 24).

Para intentar responder a esta pregunta, conviene regresar al catalizador de la ausencia inicial, casi seminal, cuando la narradora encuentra la supuesta fotografía de su padre dejada atrás por el camión de la basura, ya que, de no haber sido recogida por ésta, “en una bolsa negra [hubiera] partido *con el resto de la mugre* al vertedero más cercano” (Fernández: 1%). Desde mi perspectiva, resulta profundamente significativo que considere el retrato de Fuenzalida una más de las cosas que forman parte “del resto de la mugre”. Poco después, el personaje cuenta cómo toda su historia con Max, el padre de Cosme, quien se marcha cuando éste era un bebé, es también “vaciada” en bolsas de

³ También el sueño profundo en que ha caído Cosme, diagnosticado con un traumatismo craneoencefálico severo, es percibido por el personaje como una ausencia, un “no estar”.

basura: “fui botando todas las fotografías que tenía junto a él. Me deshice de sábanas, postales, libros dedicados que no alcancé a leer, cuadros, ropa, teléfonos, amigos, el tío Pedro, la abuela Antonia, cumpleaños, pascuas, años nuevos” (Fernández: 2%), tras lo cual espera por la noche la llegada del camión recolector y añade: “Cuando vi por primera vez mis bolsas caer al camión y escuché ese sonido metálico engullendo mis desechos, supe que ya no había vuelta atrás. Lo que se llevaba el camión era irrecuperable” (Fernández: 3%). Conviene aquí hacer notar el doble movimiento respecto a las emociones (encuentro-desencuentro) y la memoria (recuperar-desechar) que estos pasajes ponen en evidencia, dado que, mientras que de la basura proviene la imagen de Fuenzalida (un ser querido recuperado) —una especie de invocación del pasado—, es a este mismo lugar a donde son arrojados los despojos de *otro* pasado, esta vez del compartido entre la narradora y su esposo (un ser querido perdido). Tal ejercicio responde, asimismo, a la puesta en circulación de los objetos de las emociones, de acuerdo de nuevo con Ahmed: “[...] puedo tener un recuerdo de algo y ese recuerdo puede despertar un sentimiento [...]. El recuerdo puede ser el objeto de mi sentimiento en ambos sentidos: el sentimiento adquiere forma por el contacto con el recuerdo, y también implica una orientación hacia lo que se recuerda” (2015: 28); más adelante, la misma estudiosa precisa que: “Las emociones son relacionales: involucran (re) acciones o relaciones de ‘acercamiento’ o ‘alejamiento’ con respecto a dichos objetos” (2015: 30).

Sobre tal punto, no puede dejar de mencionarse que los rostros de otras fotos de Fuenzalida, recortados por la madre de la protagonista, igualmente fueron destinados al bote de los desperdicios, dejando en su lugar sólo agujeros.⁴ Estos “hoyos negros” fungen, además, como

⁴ Para quien haya visitado el Museo de la Memoria en Santiago de Chile, es imposible no asociar este pasaje con una de las más conmovedoras instalaciones destinadas a recordar las desapariciones. Me refiero al panel con fotografías de los desaparecidos con una luz posterior: al apagarse la luz, los rostros se difuminan, pero debido a la acción de la luz sobre las pupilas, el ojo registra las siluetas. Esta es una cierta manera de “retratar” la desaparición, el estar y, en el instante siguiente, ya no estar más....

recurso para representar la ausencia; así, tanto la basura como la manipulación (el tijeo de las caras) se convierten en una metáfora de la desaparición. No es casual, entonces, que la narradora paragonee el proceso que siguen los desechos cotidianos con el recorrido de los cadáveres enviados a la fosa común:

La basura es un pozo ciego del que no se puede salir. De un tarro basurero se pasa a una bolsa plástica. De la bolsa plástica a un camión recolector, del camión a una estación de transferencia, y de ahí a un relleno sanitario o vertedero. El recorrido dura lo mismo que un funeral. Los cuerpos son velados en bolsas negras, permanecen ahí durante un tiempo, en las veredas de las casas que antes habitaron, y luego son trasladados a una gran fosa común. De ahí ya no es posible rescatar nada. [...] Todo aquello que va a dar al mar de la mugre se mantiene flotando allí, naufraga sin posibilidad de que la corriente lo devuelva (Fernández: 21%).

Alrededor de la figura de Fuenzalida –la primera gran ausencia, como ya dije–, se congregarán diversos personajes que, de una manera u otra, forman parte de la terrible maquinaria de desapariciones puesta en marcha durante la dictadura. El primero de éstos es un líder estudiantil, quien es secuestrado justo frente al gimnasio de Fuenzalida. A pesar de los esfuerzos de éste por ayudarlo, el joven es sometido y lanzado en el interior de un Fiat 125 color azul celeste; sin embargo, alcanza a gritar: “Soy Ricardo Ríos Sepúlveda, estudio ingeniería en la Universidad de Chile y he sido torturado por los agentes de la dictadura de Pinochet” (Fernández: 23%);⁵ más adelante, reaparecerá el siniestro dueño del Fiat 125 celeste, Luis Leonardo Gutiérrez Molina, conocido torturador, cuyo historial de crímenes y ejecuciones es narra-

⁵ Aunque ficticios, la narradora inserta el nombre completo tanto de las víctimas como de los victimarios, acción que puede deberse a la intención de particularizar, de regresar una identidad que se ha perdido al agrupar a las víctimas en el genérico “desaparecidos”. En sentido contrario, tampoco debe olvidarse el nombre de los responsables de tales desapariciones, no para perpetrar su infamia, sino para, de alguna manera, combatir la impunidad que éstos buscan bajo el manto del anonimato.

do con lujo de detalles; destaca, empero, su participación en el infame operativo conocido como “Enjuague de camisetas”:

En un helicóptero de la FACH ingresaron unos quince o veinte detenidos. Entre ellos iba un tal Roberto Andrés Pérez Núñez, ex regidor de la comuna de Renca, y Alexis Suárez Murillo, un tipo que dibujaba caricaturas. Ellos, junto a los otros detenidos, fueron drogados antes de entrar al helicóptero y cayeron dormidos durante el vuelo [...] Una vez ahí fue instado por sus jefes a que abriera con un corvo los estómagos de los aún con vida prisioneros. Gutiérrez Molina se quedó en silencio al escuchar las instrucciones. Luego se tomó unos minutos para procesar la orden, lo que le provocó una fuerte reprimenda por parte de sus superiores. Qué te pasa, conchatumadre, te creís niñita que no podís abriarle la guata a estos culiados. Y Luis Leonardo Gutiérrez Molina, con veintidós años de edad en ese momento, con un importante historial de secuestrador y torturador hasta la fecha, empuñó el corvo y abrió el estómago de Roberto Andrés Pérez Núñez, de Alexis Suárez Murillo [...] Y otro, y otro más. Y todos y cada uno de ellos fueron lanzados al mar desde el helicóptero del Comando Unido (Fernández: 27%).

La reaparición de este personaje obedece a la misión encomendada por su jefe, el más siniestro aún (si tal cosa es posible) teniente Raúl Emilio Fuentes Castro: “proponer” a Fuenzalida que los entrene en el combate y en los secretos de las artes marciales a cambio de un sueldo, y de la seguridad garantizada para él y su familia. Ante la amenaza que esta propuesta significa, Fuenzalida busca la ayuda de Horacio Bustos, un antiguo alumno. El consejo que recibe de su amigo entraña otra manera de ausencia:

Maestro, estamos en Santiago de Chile, aquí no hay forma de sacárselos de encima y tener una vida normal. Si usted no quiere estar bajo su presión sólo le queda desaparecer [...] ¿Qué quieres decir con desaparecer? Esto, maestro, empezar a vivir en otro plano. No te entiendo, amigo. Yo estoy aquí junto a usted, pero no puede verme. He cambiado mi rostro, mi dirección, mis señas. He desaparecido (Fernández: 31%).

Ante la negativa de Fuenzalida a colaborar con ellos, Gutiérrez Molina secuestra a su hijo, Ernestito Fuenzalida, fruto de su primer matrimonio. Lo que sigue en la trama es el cruce-confusión de todas las historias: por una parte, los recuerdos de la narradora de momentos pasados con su padre, entre los cuales se cuenta otro de los muchos episodios de desapariciones:

No tengo fotografías de esta escena, pero voy a apostar a que es real. Hay ciertas cosas que me avalan. Detalles pequeños que la han ido conjurando hasta hacerla aparecer. Olores particulares, sensaciones claras, y por sobre todo el recuerdo de una noticia escuchada en la radio en ese momento. A las tres y media de la tarde un hombre se habría quemado a lo bonzo frente a la Catedral de la Concepción. Sus hijos se encontrarían detenidos hace un par de días por organismos de seguridad [...] Cuando Fuenzalida y este recuerdo ya se habían borroneado, intenté encontrar información sobre lo que escuché esa tarde en la radio. Busqué en libros y en la prensa de la época, pero no di con mucho. *Era como si alguien hubiera tijereteado la escena y en su lugar hubiera dejado un hoyo negro* (las cursivas son mías, Fernández: 50%).

Por la otra, el enfrentamiento entre Fuenzalida y Fuentes Castro, al cual le precede la relatoría de la oscura carrera del segundo como torturador y su supuesta defección acompañada de un escrito titulado: “Historia de un patriota”, texto que expresa en toda su dimensión la manipulación del discurso emocional: “En los tiempos que vivimos, bajo la amenaza de la acción soterrada y artera de extremistas y subversivos apoyados logística y financieramente por el marxismo internacional, todos los organismos de la Defensa Nacional, Carabineros e Investigaciones, a través de sus respectivos servicios de inteligencia, dan una lucha acuciosa contra el enemigo interno” (Fernández: 66%).

Tal como asienta Sara Ahmed, el alegato de “amor y defensa a la patria”, utilizado por el Estado y sus instituciones (en este caso, el ejército), encubre en realidad un profundo odio hacia aquellos otros cuya existencia pone en peligro su permanencia en el poder. La misma teórica señala al amor como una precondition para el odio; esta dinámica

entre ambas emociones no hace sino confirmar la tensión establecida a lo largo de la novela también entre presencia y ausencia: “Si la demanda de amor es la demanda de presencia, y la frustración es la consecuencia del necesario fracaso de esa demanda, entonces el odio y el amor están íntimamente enlazados en la intensidad de la negociación entre la presencia y la ausencia” (2015: 89).

Hablar de amor cuando se trata de referir las atrocidades perpetradas por la dictadura, pareciera constituir una burla, un atentado más contra la dignidad de las víctimas; empero, no sólo con la inclusión claramente irónica de este discurso, pues al momento de llegar a él, el lector ya sabe quién es Fuentes Castro y su decisiva participación en la desaparición de miles de detenidos, sino, principalmente, con la “trampa final”, que pacientemente ha venido tejiendo Nona Fernández, es que se consigue desestabilizar por completo el eje de análisis propuesto y, con ello, entablar “otro combate”, esta vez contra el anquilosamiento y fetichismo, tanto de las emociones y la memoria, como de las repercusiones políticas suscitadas por las desapariciones de miles de chilenos a manos de los militares pinochetistas.

Para explicar lo anterior, resumiré tres sucesos clave de la novela. El primero tiene lugar cuando, ante la angustia por el secuestro de su hijo, Fuenzalida recurre de nuevo a Horacio Bustos, quien le muestra una foto de Fuentes Castro:

¿Lo reconoce, maestro? Fuenzalida toma la fotografía entre sus manos y la observa con cuidado.

Un hombre vestido con kimono negro [...] El hombre posa para la cámara feliz, con una sonrisa entusiasta que deja ver todos sus dientes [...] ¿Por qué tendría que reconocerlo, Horacio?, pregunta Fuenzalida sin dejar de mirar la foto. Porque está en su gimnasio [...] Es cierto, dice Fuenzalida sorprendido, este hombre se encuentra en el gimnasio. ¿De cuándo es esta foto? Mire atrás, maestro. En el reverso de la fotografía, letras borrosas e infantiles escriben palabras difíciles de descifrar. Una dedicatoria escrita ya hace algún tiempo: “Para mi papito, de su hija que lo quiere hasta el cielo” (Fernández: 69%).

La descripción de esta fotografía se corresponde con la encontrada por la narradora al principio de la novela; aunado a esto, tras la muerte de Fuenzalida, uno de sus medio hermanos la contacta para entregarle dos retratos conservados por su padre todo este tiempo, uno de los cuales es esta misma instantánea con igual dedicatoria en su reverso.

El segundo suceso implica también un recuerdo de la protagonista con su padre: el haber visto juntos una película de Bruce Lee donde, este ya mítico actor, pelea en un recinto hecho de espejos. El enfrentamiento final entre Fuentes Castro y Fuenzalida, para que este último recupere a su hijo, se realiza en una habitación semejante. La voz narrativa mezcla ambos episodios: el combate que acontece en la película y el que podría haberse desarrollado entre los dos personajes de la novela:

No saldrían los dos vivos de ese lugar de espejos rotos. Sólo uno sobreviviría, esas eran las reglas. Para salvar a los niños, alguna cabeza debía rodar [...] Esa es la última imagen que tengo en la memoria. Quiero creer que el malvado murió. Que el héroe de kimono negro fue capaz de extirpar el mal, cortar con su espada Jian, como quien corta con un láser o un bisturí un coágulo, un tumor maligno, la cabeza de ese villano (Fernández: 91%).

El tercer pasaje proviene del culebrón que ve en el hospital, en el cual el personaje de la doctora Genoveva atiende a un paciente en estado crítico, quien resulta ser su padre. Llama entonces por teléfono a su madre para darle la noticia, pero la respuesta de ésta resulta sumamente inquietante:

Ese hombre que está ahora en tu sala de operaciones no es inocente. No te dejes engañar, Genoveva, la memoria es cruel y tramposa, acomoda todo, miente. Es la gran villana de la historia. No tiene ética, la muy bicha selecciona y desecha sin lógica ni moral. Ese hombre tiene culpas y responsabilidades en lo que pasó. Que no lo recuerdes o no lo quieras recordar, es otra cosa (Fernández: 47%).

La interpretación de dichos fragmentos permite ya aventurar algunas conclusiones: en un mundo de espejos, los límites entre el bien y el mal se difuminan, es posible que un mismo hombre sea un héroe o un villano; de aquí entonces la urgente necesidad de evitar que el irreductible paso del tiempo desdibuje los rostros y los nombres de los desaparecidos, de impedir que se diluya, asimismo, la intensidad de las emociones suscitadas por estas ausencias. Simultáneamente, este llamado apela también a sacar a la luz los otros nombres y caras, los de los perpetradores de las torturas, de todos aquellos que participaron en el horror. Ficticios o no, tanto Gutiérrez Molina como Fuentes Castro representan a aquellos que pretendieron ocultarse, seguir vidas normales y evadir el castigo por sus atrocidades.

Por último, no debe perderse de vista tampoco el contexto mismo en que tales emociones se produjeron. Siguiendo a Ahmed: “No es tanto que las emociones terminen borradas, como si ya hubieran estado ahí; lo que se borra son los procesos de producción o ‘manufactura’ de las emociones. En otras palabras, los ‘sentimientos’ se vuelven ‘fetiches’, cualidades que parecen residir en los objetos, sólo a través de un borramiento de la historia de su producción y circulación” (2015: 36-37).

De esta suerte, con el empleo de los códigos emocionales del culebrón, a simple vista banales y repetitivos, Nona Fernández cuestiona no sólo las dinámicas de una memoria que busca desesperadamente ajustar, desechar todo aquello que le resulta incómodo, sino reiterar además la incumplida demanda de justicia del pueblo chileno. La escritora consigue así que, a diferencia de los rostros de las fotografías de Fuenzalida, los de los desaparecidos dejen de ser ausencias perennes, meros “hoyos negros” en la historia de su país, para devenir, más que nunca, presencias.

En *La dimensión desconocida*, novela publicada en 2016, con el pretexto de la escritura de una serie para la televisión, la narradora —quien fácilmente puede asimilarse con Fernández— se decide a “recuperar” cierta entrevista leída durante su adolescencia aparecida en la revista *Cauce* en 1984, y en cuya portada, acompañada del rostro de un hombre, puede leerse: “Yo torturé. Abajo otra frase [...] Pavoroso testimonio de funcionario de los Servicios Secretos” (Fernández, 2016: 18). Lo

que sigue es la historia de la infamia, de las torturas y desapariciones, pero esta vez sin hoyos negros, con rostros, nombres y apellidos de algunos de los muchos detenidos-desaparecidos, valiéndose para ello del testimonio del torturador y del de varios testigos, incluidos sobrevivientes y familiares de las víctimas. Lo anterior evidencia un nuevo desplazamiento de la voz narrativa, pues hasta cierto punto puede hablarse de la individualización de lo colectivo; en otras palabras, si bien todos participan de una misma experiencia (la de la tortura y la desaparición), al mismo tiempo ésta es única para cada uno de ellos, dado que fueron *sus* hijos, *sus* hermanos, *sus* esposos, *sus* amigos, quienes las sufrieron; la dimensión del dolor padecido sólo es asequible para ellos mismos. De nuevo el reclamo es no olvidar, no pasar la página, dar nombre, voz y rasgos a las víctimas:

Y de nada sirven los ruegos de la madre, los llantos de la sobrina ni la resistencia de los Flores. Como es de imaginar, entre patadas y combos, el comando de agentes se lleva a los tres hermanos de la casa de su madre con destino desconocido.

Diez años después de esta detención en la que no participó, el hombre que torturaba se encuentra en un salón parroquial. Es uno de esos que sirven para reuniones o convivencias comunitarias, pero que ahora está desocupado, disponible únicamente para él y para el abogado con el que trabaja [...]

Los imagino sentados. Uno frente a otro, mirándose a los ojos. El hombre que torturaba a ratos distrae la mirada en esa cinta que gira y gira en la grabadora del abogado. Imagino que la mesa se ha llenado de fotografías. [...]

Cada una de esas fotos es una postal enviada desde otro tiempo.

Una señal de auxilio que pide a gritos ser reconocida [...]

Recuerda quién soy, dicen.

Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron.

Dónde me mataron, dónde me enterraron (Fernández: 79-80).

Si en *Fuenzalida* Nona Fernández apela a los recursos del melodrama, en esta su última novela recurre de nuevo a la cultura popular por medio

de la “Dimensión desconocida”, popular serie televisiva de los años sesenta, entre cuyos presupuestos destacó el de crear una sensación de incertidumbre y temor con la transgresión de los límites entre lo real y lo imaginario; empero, en la mayoría de los episodios se trataba de historias cuyo desarrollo dependía por completo del ingreso a esa zona donde lo insólito tenía cabida.⁶ En el caso de esta obra, pareciera que justo todo aquello que puebla las más terribles pesadillas de cualquiera, las cosas más inverosímiles, invadió la realidad de los chilenos durante la dictadura; es decir, la dimensión desconocida se volvió el lugar de todos.

La novela se divide en cuatro partes: Zona de Ingreso, Zona de Contacto, Zona de Fantasmas y Zona de Escape, cada una de las cuales da cuenta de la manera en que la represión, la tortura y las desapariciones forzadas trastocaron la vida de innumerables familias; el modo imprevisto en que se penetró a un territorio donde los monstruos vestían uniformes y acallaban a golpes y balazos cualquier disidencia.⁷

Nona Fernández lanza, nuevamente, una crítica directa hacia la institucionalización de la memoria, hacia la intención de los discursos oficiales de restringirla a un espacio donde las emociones se conviertan en mero sentimentalismo y buenas intenciones; me refiero al Museo

⁶ Baste con recordar la introducción del narrador en cada capítulo: “Puedes abrir esta puerta con la llave de la imaginación. Más allá hay otra dimensión: una dimensión del sonido, una dimensión de la vista, una dimensión de la mente. Te estás trasladando a una tierra de sombra y sustancia, de cosas e ideas; acabas de cruzar la Dimensión desconocida”.

⁷ El calificativo de “monstruo” para “el hombre que torturaba”, como es llamado el personaje que ofrece su testimonio, es dado por la pareja de la narradora hacia el final de la novela: “M y yo fregamos la mugre de la loza que se acumuló durante el día. M habla sobre *Frankenstein*. Ha estado relejendo el libro y ahora recuerda que al final de la historia el monstruo de Mary Shelley se va a esconder al Ártico, muy lejos del mundo, huyendo de sí mismo y de los crímenes que cometió. Es un monstruo, me dice. Sólo él conoce el horror de lo que hizo, por eso decide desaparecer. [...] Imagino el paisaje blanco del Ártico y a esa criatura mitad bestia y mitad humana, deambulando por el vacío, condenado a la soledad y a ese olor que nunca dejará atrás porque es parte de sí mismo. El monstruo se arrepintió, insisto. Por eso termina escondido en el Ártico. ¿Ese gesto no tiene valor? / Puede tenerlo, dice M. Pero eso sólo lo convierte en un monstruo arrepentido” (Fernández: 228-229).

de la Memoria y los Derechos Humanos, el cual sirvió (y sirve) de escaparate para sendos actos de contrición de políticos de izquierda y derecha. La descripción de una de las muchas visitas de la narradora al Museo es contundente:

Todos los crímenes aparecen como uno solo. Un par de líneas para las explosiones, otra para los degollamientos, otra para los incinerados, otra para los baleados, otra para los fusilados. Y las causas y los efectos, ya lo dije, no circulan en ningún relato [...]. Y no hay términos medios. No hay cómplices, no hay otros implicados, y la ciudadanía parece libre de responsabilidades, inocente, ciega, víctima absoluta. Y en cada estación llorábamos, cómo no. Y luego en la siguiente nos daba rabia, cómo no. Y luego en la siguiente llorábamos otra vez, para después desplazarnos y dejarles espacio a los que venían detrás de nosotros cumpliendo el mismo rito del llanto y de la rabia, y el llanto y la rabia, en una especie de montaña rusa emocional que culminaba en la Zona Fin de la Dictadura [...] y así, escuchando las felices consignas de la vuelta a la democracia que indican que ha llegado el final del recorrido, ya todos quedan libres para ir a tomarse, como lo hicimos nosotros, una Coca-Cola en la cafetería, y luego en la tiendita de recuerdos comprar, como también lo hicimos nosotros, ¿por qué no?, un par de chapitas con la cara de Allende y una postal con la Moneda en llamas (Fernández: 41).

La ironía de estas líneas subraya un hecho trascendental: el papel del “resto” de la ciudadanía, ya que conmoverse hasta las lágrimas ante las fotos y los testimonios rescatados en el Museo de la Memoria, y después comprar un “recuerdo” con la cara de Allende, expresa, de nueva cuenta, no sólo las estrategias de disciplinamiento de la memoria, la práctica perversa con que se fetichizan las emociones, sino, además, la progresiva difuminación de la responsabilidad de estos hechos; es decir, no basta con visitar tal espacio y llorar, debe, por cualquier medio, evitarse que el dolor y la indignación se vuelvan piezas de museo, fotos para un *souvenir*. ¿Cómo lograr lo anterior? Una posible respuesta se desprende de las páginas de la novela: hacer de la historia de

cada uno, una historia colectiva, de modo tal que tanto el miedo como el horror formen parte perenne de los recuerdos de todos:

Por lo demás, si la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como miembros del grupo. De este amasijo de recuerdos comunes, que se basan unos en otros, no todos tendrán la misma intensidad en cada uno de ellos. Cabe decir que cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva, que este punto de vista cambia según el lugar que ocupa en ella, y que este mismo punto de vista cambia según el lugar que ocupo en ella y que este mismo lugar cambia según las relaciones que mantengo con otros entornos (Halbwachs, 2004b: 50).

La obra concluye con una larga relatoría en forma de poema de los sucesos de la dictadura –entre los cuales se cuenta el “final feliz” de Pinochet–, a la par de acontecimientos personales de la vida de la narradora (por ejemplo, el nacimiento de su hijo), subterfugio autoficcional que vuelve a hacer coincidir la memoria colectiva con la individual. Aunado a esto, la repetición de la frase, “Familiares de detenidos-desaparecidos encienden velas frente a la Catedral” (Fernández: 224), funciona como un recordatorio constante de que, pese a que la vida de la mayoría siguió su curso, la de aquellos cuyos seres queridos desaparecieron se encuentra perpetuamente suspendida en esa dimensión desconocida de la cual nunca consiguieron escapar.

Como he intentado demostrar, el principal reclamo que subyace en la obra de Nona Fernández es el de no anquilosar la memoria, el de sentir el pasado como un presente continuo. Para lograr lo anterior, se vale de la actualización constante de las emociones y su inserción como una forma de política cultural, como estrategia de resistencia ante los embates del poder y de sus prácticas institucionales que apuestan por el olvido. Tal como advierte Mabel Moraña:

Permeando las relaciones intersubjetivas, la órbita de la domesticidad y de la intimidad y adentrándose en todos los niveles de la esfera pública, el impulso afectivo –en cualquiera de sus manifestaciones pasionales,

emocionales, sentimentales, etc.— moldea la relación de la comunidad con su pasado, las formas de lectura de su presente y la proyección hacia el futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes (2012: 315).

La lección del pueblo chileno, que las novelas aquí estudiadas ponen en relieve, debe ser comprendida: “sentir el pasado”, hacerlo presente, es la única ruta para avizorar un futuro.

Podría concluirse que toda la obra de Nona Fernández, por medio de distintas estrategias, reivindica la memoria como un territorio insu-miso, factible de ser inventado o imaginado, tal como lo hace la abuela en *Chilean Electric*, o de convertirse en material de las pesadillas colectivas, como las de los adolescentes de *Space Invaders*. También es evidente que el carácter emocional de los recuerdos constituye una reelaboración de la memoria que, ya sea a veces engañosa —como la de la protagonista de *Fuenzalida*— o certera —como la del hombre que torturaba en *La dimensión desconocida*—, expresa, como ya mencioné, un último reducto contra la apropiación que, desde el poder, se pretende hacer del dolor de toda una nación. De esta forma, cada novela de Fernández representa una manera distinta de dar voz y rostro a todos los actores de la dictadura, de volver una y otra vez al momento mismo en que la historia del pueblo chileno cambió de rumbo para siempre.

Bibliohemerografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. de Cecilia Olivares Mansuy. México: PUEG-UNAM, 2015.
- Amar Sánchez, Ana María. “Autoficción y política. Estrategias para pensar lo real en la narrativa del siglo XXI”. *Visititas al Patio*, vol. 16, núm. 1 (2022): 23-43.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: FCE, 2013.
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Mondadori (formato digital), 2012.
- Fernández, Nona. *Space Invaders*. México: FCE, 2013.

- Fernández, Nona. *La dimensión desconocida*. México: Penguin Random House, 2016.
- Fernández, Nona. *Chilean Electric*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2018.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Trad. de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. de Inés Sancho Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004b.
- Moraña, Mabel. “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. España: Iberoamericana Vervuet, 2012.
- Nussbaum, Martha C. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Peluffo, Ana. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- Velázquez Soto, Armando Octavio. “Ficciones de la memoria en la narrativa latinoamericana contemporánea”. Tesis de Doctorado en Letras. México: UNAM, 2015.



“NO TODO RESTO TIENE QUE SER POESÍA”: *PERSONA* DE JOSÉ CARLOS AGÜERO COMO ARCHIVO METAFÓRICO

*Armando Octavio Velázquez Soto**

La memoria moderna es, sobre todo, archivística. Descansa enteramente en la materialidad de la huella, en la inmediatez del registro, en la visibilidad de la imagen.

Pierre Nora, *Los lugares de la memoria*

La palabra archivo, y con ella sus múltiples conceptualizaciones, aparece con sorprendente frecuencia en títulos de artículos y libros de las más diversas disciplinas; también se emplea para designar exposiciones en museos y galerías, formas de trabajo artístico y prácticas cotidianas de documentación. Desanclado de su especificidad, el archivo pareciera estar y producirse en todas partes, ya sea como un *espacio* e *institución* vinculado a entidades gubernamentales o corporativas (formas de registro, catalogación y ordenamiento), o una prerrogativa en disputa (un conjunto de actos puestos al servicio de distintos movimientos sociales); ya sea como una fuente para investigaciones diversas o un

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. La versión final de este capítulo se escribió durante la estancia de investigación que realicé en el Instituto de Literatura Hispa-

objeto de indagación en sí mismo, la maleabilidad del archivo, de las múltiples nociones que lo acompañan, da cuenta del creciente interés que éste ha suscitado en distintas áreas que van desde la archivología a la historia, pasando por la filosofía, los estudios literarios y de medios, la teoría del arte y la informática. La atención puesta sobre el archivo, en muchas ocasiones, también ha implicado una borradura, una metaforización que ampara los usos más diversos y, en ocasiones, disímiles, produciendo que al hablar del archivo se designen cada vez más objetos y prácticas, o que incluso se emplee en sustitución de otras nociones en sí mismas complejas (memoria e historia, por ejemplo), o como alternativa frente a instituciones que han adquirido una valoración negativa (el museo y la biblioteca, principalmente).

Este “furor de archivo”, retomando la expresión que Suely Rolnik (2008) acuñó para designar las “políticas de inventario” en el mundo artístico, pareciera formar parte de los distintos “giros” que, desde el lingüístico, han marcado las orientaciones y derivas de los campos de investigación en humanidades y ciencias sociales (giro de la memoria, decolonial, subalterno, afectivo, performativo y, por supuesto, archivístico, por mencionar sólo algunos). La puesta en tensión del archivo se inscribe, entonces, en un contexto más amplio de transformaciones disciplinarias; esto se debe, en gran medida, a que los cuestionamientos y propuestas más profundos que se le han realizado en las últimas décadas no provinieron inicialmente de la archivología, sino de la filosofía, la historia y los estudios sobre arte. Al abordar al archivo y su relación con la memoria y ciertas prácticas narrativas latinoamericanas contemporáneas, es importante tener en cuenta la inestabilidad de la noción y sus recientes transformaciones para no perder de vista que la mayoría de las veces se emplea metafóricamente; no obstante, el uso figurado no desdibuja por completo los contornos del archivo, sino que permite

noamericana de la Universidad de Buenos Aires, de septiembre de 2024 a marzo de 2025. Agradezco a la UNAM por la beca que me otorgó, a través del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico (PASPA) de la DGAPA, para continuar con mi proyecto “Poéticas de archivo en la narrativa multimodal latinoamericana contemporánea”.

enfaticar algunos de sus rasgos de conformación, funciones institucionales, modos de circulación, entre otros aspectos.

Distintas aproximaciones críticas y teóricas han destacado la relación de la literatura latinoamericana con el archivo en alguna de sus formas (por ejemplo, el mito y la historia en el trabajo fundamental de Roberto González Echevarría), y en la mayoría de ellas se le concibe como un repertorio del pasado al cual se accede desde el presente: el archivo es la fuente a la que se recurre en busca de materiales para conformar las obras literarias. No obstante, en la narrativa latinoamericana de finales del siglo XX a la actualidad, es cada vez mayor el número de relatos configurados a partir de distintas “poéticas de archivo”, las cuales se caracterizan por narrar diversos procedimientos vinculados con la archivación: los criterios que determinan la constitución del archivo, la búsqueda de los materiales que lo conforman y las disposiciones estéticas para su puesta en página son referidos en las obras mismas, alternando con reflexiones propias y teorías sobre el archivo. Asimismo, en estas narraciones el archivo no preexiste a la obra, sino que ambos se construyen “a la par”; es decir, estos relatos no refieren los hallazgos de un archivo que se consultó o fue encontrado fortuitamente, narran el proceso mismo de su construcción. Aunque en ellos es posible que se indague sobre el pasado, frecuentemente el archivo construido en el presente reúne diversos materiales que darán lugar a las memorias del futuro, con lo cual buscan incidir y problematizar las dinámicas de recuerdo y olvido que ocurrirán en el porvenir; su objetivo no es sólo indagar en lo que ha ocurrido, también se proponen como recursos que serán revisados en tiempos venideros. Finalmente, este entrelazamiento de temporalidades va aparejado con la reunión de materiales heterogéneos (textos de procedencias diversas, imágenes, experimentaciones tipográficas, etcétera) que desbordan lo textual y, con ello, amplían los marcos de lo literario.¹

¹ Aunque en mi investigación sobre poéticas de archivo me he centrado principalmente en obras narrativas publicadas desde la década de los noventa del siglo pasado, sin duda, el corpus de investigación se puede ampliar hacia narraciones previas, como

Dentro de los estudios sobre la memoria, y particularmente en los desarrollados desde el ámbito literario, la equiparación entre ésta y el archivo es una de las más frecuentes: el archivo representa (es) la memoria de una comunidad, se archiva para no olvidar, se busca en él lo que ha sido erosionado por el olvido; la destrucción del archivo es una forma de acabar con la memoria... Esta puesta en equivalencia oculta que las dinámicas de funcionamiento de la memoria (individual y colectiva) y de los archivos son múltiples y diversas, y pierde de vista sus particularidades; al abordar las narrativas de archivo y el papel que cumplen en la conformación de las memorias del futuro, soy consciente de la necesidad de delimitar adecuadamente los alcances de mi propuesta interpretativa y de los riesgos inherentes al empleo metafórico de nociones de suyo inestables. En estas páginas, realizaré una breve aproximación al archivo y destacaré las implicaciones que el giro archivístico tuvo en las concepciones tradicionales sobre éste; posteriormente, presentaré algunas reflexiones sobre los vínculos que existen entre memoria y archivo, centrándome, principalmente, no en la relación que ambos tienen con el pasado, sino en las aperturas hacia el futuro que posibilitan. A partir de los elementos mencionados, podré desarrollar una aproximación a *Persona* (2018) de José Carlos Agüero, una obra que cuestiona estética, ética y políticamente los alcances de la memoria y el archivo en relación con sucesos de extrema violencia; recurriré a teorizaciones sobre archivos contrahegemónicos para proponer una lectura de la obra de Agüero.

1. Del “archivo-como-fuente” al “archivo-como-objeto”

Tradicionalmente, el archivo ha sido visto como el conjunto de documentos (principalmente escritos e impresos) a los cuales se recurre en busca de información y evidencias sobre sucesos ocurridos en el pasado. Conforme las tecnologías de preservación de la información

Libro de Manuel (1973) de Julio Cortázar, novela que destaca por ser una clara precursora de narraciones de archivo más recientes.

se transforman, la noción misma de lo que es un documento se amplía y con ella los alcances de los archivos: fotografías, audios e imágenes en movimiento (en diversos soportes y formatos) también son objetos de archivación. La función primordial de los archivos es conservar los documentos, por lo que el trabajo en ellos es fundamentalmente extractivista, “un medio para llegar a un fin” (Stoler, 2010: 471). La importancia de los archivos radica en que la conservación da paso a la evidencia: los documentos, concebidos como huellas, prueban algo, confirman lo que se pretende mostrar; esta concepción del archivo como un acervo objetivo se debe, en gran medida, a que la archivística se consolidó como disciplina bajo los paradigmas del positivismo decimonónico (Sánchez-Macedo, 2020: 188).

A pesar de que esta valoración no ha caído completamente en desuso, las concepciones actuales sobre el archivo ya no se basan en las certezas que lo caracterizaban. En su influyente trabajo sobre archivos coloniales, Ann Stoler (2010) destaca que se ha dado un cambio fundamental de enfoque al pasar del “archivo-como-fuente” al “archivo-como-objeto”, lo cual implica centrarse en los procesos que han dado lugar a la constitución de los archivos, más que en recurrir a ellos sólo para buscar información: pasar del extractivismo archivístico a la etnografía de los archivos. Stoler designa a este cambio de perspectiva como “el giro archivístico” y lo inscribe dentro del “giro histórico” iniciado en los sesenta del siglo pasado. En términos generales, un giro implica la puesta en crisis de los conceptos, valores y marcos de análisis de un área o disciplina (Sánchez-Macedo, 2020: 191). Para Juan Poblete, términos como “modas”, “olas”, “revoluciones”, “giros” y “cambios de paradigma” se emplean para designar las alteraciones que desestabilizan un sistema; lo que permite distinguir entre cada uno es la profundidad y duración de las transformaciones que generan. En este sentido, los giros “podrían ser reacciones específicas a un área o asunto frente a la Teoría y sus presupuestos aún no completamente estudiados y todavía humanistas” (Poblete, 2022: 14). De esta forma, el giro archivístico no implica una reformulación total de la archivística, mucho menos el completo rechazo a los archivos, sino el planteamiento de nuevas formas de aproximarse a ellos, concibiéndolos como objetos de

investigación en sí mismos: “ahora reflexionamos de manera crítica sobre la elaboración de documentos y sobre cómo decidimos utilizarlos, sobre los archivos no como lugares de recuperación del conocimiento, sino de producción del mismo” (Stoler: 469). Estas maneras distintas de relacionarse con los archivos, y las prácticas y teorizaciones que se desprenden de ellas, han impactado principalmente a la archivística y a las disciplinas que fundamentan parte de su hacer en el trabajo de archivo (historia, sociología y antropología, por ejemplo).

Sin embargo, en el caso de Latinoamérica, el giro archivístico está mucho más relacionado con el giro de la memoria que con el de la historia; Michael J. Lazzara explica que las distintas olas al interior del giro de la memoria en América Latina se caracterizan por centrar su interés en aspectos distintos (aunque no independientes): narrar desde la memoria, el trauma y las víctimas, el conflicto entre historias oficiales y memorias contrahegemónicas, entre muchos otros; desde su perspectiva, el interés por los archivos (estatales principalmente, pero también personales) está vinculado a las luchas por la justicia emprendidas desde diversos ámbitos, como la academia y el activismo. Lazzara afirma que los trabajos de Elizabeth Jelin y sus colegas del proyecto “Memorias de la represión” son fundamentales para los estudios de la memoria, ya que lograron “incorporar al debate nuevos temas como archivos, monumentos conmemorativos, lugares, pedagogías e instituciones” (2022: 34). Más adelante, me referiré con mayor profundidad a las relaciones entre archivo y memoria, pero me parece necesario destacar que en nuestro contexto los estudios sobre ambos tienen, casi siempre, implicaciones políticas, pues la mayoría de los cuestionamientos que se les han hecho provienen, en un primer momento, de colectivos de activistas, y sólo posteriormente ocurren las indagaciones y debates académicos.

No obstante, la desestabilización del archivo también ha tenido un impacto en otras áreas y disciplinas, cuyos vínculos con éste parecieran ser menos fuertes (como la creación literaria y artística); Eric Ketelaar designa como el “segundo giro archivístico” (2017: 238) al movimiento que se caracteriza por transformar al archivo en una perspectiva metodológica para analizar diversos objetos y procesos, los cuales son

valorados como si fueran archivos. En este caso, la noción se emplea metafóricamente para designar colecciones, prácticas artísticas y soportes de información (el genoma humano, por ejemplo), entre muchas otras posibilidades; como lo señala Kate Eichhorn: “La plasticidad del concepto ha abierto nuevas vías a través de las cuales cuestionar la autoridad del archivo y, al mismo tiempo, legitimar las colecciones no institucionales como sitios importantes de investigación e indagación” (2008: 3).² Para Ketelaar, la pregunta, entonces, ya no es qué son los archivos, sino cómo un individuo o grupo conceptualizan, desde su perspectiva, un “archivo metafórico” (Ketelaar: 239); esto no significa que cualquier conjunto de documentos sea un archivo, más bien, se plantea una apertura para considerar la existencia de archivos cuya relevancia y autoridad no dependen de instituciones estatales o privadas. Es precisamente la noción figurada del archivo la que se ha dispersado con mayor amplitud más allá de las fronteras de la archivística, de modo que se recurre a ella para designar prácticas, objetos y procesos tan diversos que parecieran sólo tener en común el fincarse en reunir, a partir de ciertas reglas de funcionamiento, un conjunto de elementos en un espacio discernible (analógico y/o digital), con un objetivo en concreto; de esta forma, el archivo metafórico es, antes que nada, un hacer.

Como puede observarse, la dispersión de la noción metafórica del archivo fue posibilitada gracias al “primer giro archivístico”, el cual no sólo implicó el cuestionamiento profundo del archivo en sus múltiples dimensiones, sino también la democratización de las prácticas de archivación, las cuales dejaron de ser una prerrogativa estatal y corporativa para considerarse un derecho exigido y practicado por un número creciente de actores sociales. No obstante, suponer que la trayectoria del archivo—desde la configuración moderna de la archivística— ha sido lineal (de lo estatal a lo contrahegemónico, de lo literal a lo figurado) implicaría simplificar un proceso de suyo complejo y heterogéneo:

² “The plasticity of the concept has opened up new avenues through which to question the authority of the archive while simultaneously legitimizing non-institutional collections as important sites of research and inquiry.” La traducción de textos es mía.

históricamente, han existido archivos en los márgenes del estado; asimismo, el archivo ha funcionado como metáfora desde hace varios siglos y es, precisamente, a una de las vertientes de este empleo figurado a la que me referiré a continuación.

2. Memoria y archivo: archivos para hacer memoria

Quizá una de las metáforas, o analogías, más antiguas sobre el archivo surge de su equiparación con la memoria; diversos teóricos de la archivística (Millar, Foote y Bastian, entre otros) destacan que, frente a la pregunta de por qué las sociedades construyen y mantienen archivos, la respuesta más frecuente y sencilla consiste en afirmar que éstos son la memoria de una comunidad, y a eso se debe su importancia y permanencia. Paradójicamente, esta contestación invierte uno de los usos figurados más empleados para tratar de explicar qué es la facultad humana de la memoria, uso que consiste en entenderla como si fuera un archivo cerebral en el que se han almacenado los recuerdos de una persona. En las páginas iniciales del bello libro que le dedica a las metáforas de la memoria a lo largo del tiempo, Douwe Draaisma (2000) identifica que, en lo que ha sido impuesto como cultura occidental, las formas de concebir la memoria están estrechamente ligadas con las tecnologías de soporte y almacenamiento de información: desde la tablilla de cera, pasando por el libro y la fotografía, hasta llegar al internet, se recurre a analogías y metáforas que buscan dotar de cierta materialidad a la memoria para poder hacerla más comprensible. Además, Draaisma destaca que:

A lo largo de los siglos, las ayudas para la memoria proporcionaron los términos y conceptos con los que hemos reflexionado sobre nuestra propia memoria. Tenemos “impresiones”, como si la memoria fuera un bloque de lacre en el que se presiona un anillo de sello. Algunos acontecimientos son “grabados” en nuestra memoria, como si ésta fuera una superficie sobre la cual grabar. Lo que deseamos retener debemos “imprimirlo”, lo que hemos olvidado está “borrado”. Decimos de las

personas con una memoria visual excepcional [...] que tienen “memoria fotográfica” (2000).³

En cierto sentido, podríamos entender que las tecnologías desarrolladas como soporte y almacén de información son apoyos externos destinados a ampliar y estabilizar la facultad humana de la memoria. Además, estos artefactos “trasladan” algunas de sus características para construir el vocabulario que nos permita comprender nuestra capacidad de recordar y olvidar; al hacerlo, también modelan las formas en que entendemos el funcionamiento y rasgos de la memoria: si en el pasado se le caracterizaba como una tablilla, hoy en día es mucho más común pensarla en relación con las computadoras y el internet. Asimismo, dada la capacidad de la memoria para “contener” recuerdos, también se le ha adjudicado una espacialidad que la liga con distintos tipos de depósitos: cofres, palacios, cavernas, laberintos, archivos y bibliotecas son sólo algunos ejemplos de esto, y aunque todos comparten el ser contenedores, elegir una u otra palabra implica remitirse a concepciones distintas sobre el recuerdo y el olvido. En este sentido, la sucesión histórica de las metáforas de la memoria va estrechamente ligada a los desarrollos tecnológicos para preservar y compartir información, y hacer un seguimiento de ellas es una forma de historiar las concepciones de la memoria a lo largo del tiempo; lo que Draaisma destaca como una constante de todas estas metáforas es que buscan darle concreción a la memoria, pues hasta el desarrollo de las neurociencias la explicación de su funcionamiento (incluida su posible ubicación en el cerebro) se basaba en conjeturas.

³ “Over the centuries memory aids provided the terms and concepts with which we have reflected on our own memory. We have ‘impressions’, as if memory were a block of sealing-wax into which a signet ring is pressed. Some events are ‘etched’ on our memory, as if the memory itself were a surface for engraving upon. What we wish to retain we have to ‘imprint’; what we have forgotten is ‘erased’. We say of people with an exceptionally visual recall [...] that they have a ‘photographic memory’”. Cita tomada de un epub, posición 23.

Como puede observarse, al afirmar que el archivo es la memoria de una comunidad, se invierten y amplían los términos de una metáfora, pero se hace aún más nebuloso lo que trata de explicarse; además, la confusión se acentúa cuando nos preguntamos qué tipo de memoria son los archivos: individual, comunicativa, colectiva, histórica... Para Laura Millar (2006), teórica y estudiosa de la archivística, la base de esta metáfora consiste en sostener que la memoria es del pasado y los archivos son la evidencia de ese mismo pasado:

Los recuerdos, entonces, se crean a través de un proceso cognitivo específico. Recibimos información sensorial, la almacenamos en nuestra mente y la recuperamos cuando deseamos rememorar ese recuerdo en particular, ya sea procedimental, semántico o episódico. Un paralelo inmediato surge con los archivos. Así como capturamos, almacenamos y recuperamos recuerdos, adquirimos, preservamos y ponemos a disposición archivos (Millar, 2006: 111).⁴

Al referirse en particular a la memoria individual, Millar destaca que recurrimos a diversas tecnologías (notas escritas a mano, fotografías, correos electrónicos, etcétera) para preservar información y evidencias que funcionan como ampliaciones de nuestra memoria, pero esto no significa que dichos registros sean, de hecho, nuestros recuerdos. La autora enfatiza que la rememoración es un proceso selectivo, en el cual las emociones y necesidades del presente en el que recordamos son sumamente significativas; esto implica que nuestros recuerdos nunca son totales, sino sólo porciones de información cuya utilidad depende de la perspectiva del momento actual; además, las reminiscencias que tenemos no son neutrales, están recubiertas de emociones y éstas condicionan que podamos acceder o no a nuestro pasado. Millar afirma

⁴ “Memories, then, are created through a specific cognitive process. We receive sensory information; we store that information in our minds; and we retrieve that information when we wish to recall that particular memory, be it procedural, semantic, or episodic. An immediate parallel emerges with archives. Just as we capture, store, and retrieve memories, we acquire, preserve, and make available archives.”

que los registros externos son “disparadores” de la rememoración, no recuerdos en sí mismos, y están desprovistos de cualquier emotividad. A partir de esto, señala que caracterizar a los registros como “recuerdos” o “evidencias” depende de distinguir entre recordar y saber, y es precisamente esta distinción la que permite dar el paso de la memoria individual a la colectiva.

A pesar de que los registros no son recuerdos, frecuentemente, los creamos como evidencias que nos ayudan a rememorar y, también, como indicios de que algo ocurrió en el pasado. “Si todos pudiéramos confiar en nuestros recuerdos para rememorar con precisión nuestras experiencias, decisiones o acuerdos, no necesitaríamos crear registros. Pero no siempre confiamos en nuestros recuerdos y, más concretamente, no siempre confiamos unos en otros” (Millar: 115).⁵ Los registros funcionan como huellas del pasado, y también adquieren un valor probatorio que sienta las bases para la interpretación de épocas previas, las cuales no siempre son recordadas, sino conocidas a partir de la información que tenemos sobre ellas. Para Millar, la memoria colectiva (que equipara con memoria social, pública y comunitaria) se construye a partir de la información transmitida sobre el pasado en el interior de una comunidad, la cual recurrirá a las tecnologías de soporte y transmisión que tenga disponibles y valore como más estables e importantes.

Es en esta transición del recuerdo al conocimiento que pasamos del ámbito de la memoria individual al de la colectiva; un movimiento que implica compartir nuestros pensamientos internos con los demás, creando historias a partir de recuerdos y preservando, interpretando y arbitrando la evidencia externa [...] para construir una base fáctica de los recuerdos individuales y poder comunicarlos (con sus resonancias emocionales) fuera de nosotros a nuestra comunidad. Finalmente, es

⁵ “If we could all rely on our memories to recall accurately our experiences, decisions, or agreements, we would not need to create records. But we do not always trust our memories and, more to the point, we do not always trust each other.”

aquí donde la relación entre archivos y memoria cobra fuerza (Millar: 118-119).⁶

Los archivos son tan sólo uno de los muchos dispositivos empleados para mantener registros del pasado, y adquieren mayor relevancia en sociedades que privilegian la escritura y los medios audiovisuales sobre otras formas de preservación y transmisión de información (tradicción oral, bailes, rituales, entre otros). No obstante, esto no significa que los archivos sean las únicas fuentes para constituir la memoria colectiva; tal como lo señala Kenneth E. Foote (1990), son muchos los individuos y organizaciones que producen y preservan registros del pasado, de tal forma que, si bien sus representaciones sobre épocas pretéritas responden a sus intereses particulares, éstas están interrelacionadas (incluso conflictivamente). “Cualquier visión del pasado conservada por los registros de archivo puede ubicarse, de manera provechosa, en el contexto de las representaciones mantenidas por otras instituciones” (Foote, 1990: 380),⁷ lo cual también implica la imposibilidad de aislar los archivos de otras fuentes.

La metáfora del archivo como memoria de un grupo social también funciona para enfatizar que así como las dinámicas de rememoración y olvido son motivadas por las necesidades e intereses del presente y están, por lo tanto, sujetas a escrutinio, lo mismo ocurre con los procesos de funcionamiento de los archivos: la selección de registros, preservación y puesta a disposición para su consulta, no son objetivos ni neutrales, pues obedecen a mandatos particulares de aquellos con el poder suficiente para determinar qué se conserva y qué queda fuera. De

⁶ “It is in this transition from remembering to knowing that we move from the realm of individual to collective memory. It is a move that involves sharing our inner thoughts with others, creating stories from memories, and preserving, interpreting, and mediating external evidence [...] to create a factual basis for individual memories and to communicate those recollections, and the emotional resonance they carry, outside for our single selves to our wider community. And it is here –finally– that the relationship between archives and memory gains strength.”

⁷ “Any view of the past conserved by the archival record can be placed, profitably, in the context of the representations maintained by other institutions.”

esto se desprende que, frente a los archivos institucionales (vinculados a entidades estatales y empresariales), diversas comunidades a lo largo de la historia hayan optado por la creación de sus propios archivos como una forma de preservar la información sobre su pasado y, con ello, contribuir a la configuración de una memoria colectiva mucho más heterogénea y conflictiva.

La dimensión metafórica del archivo como memoria de una comunidad destaca las complejas interacciones que se dan entre éste y la conformación de la memoria colectiva, la cual se configura a partir de múltiples fuentes; al referirnos a la dimensión social de los procesos de rememoración y olvido, deben tenerse en cuenta las propias transformaciones que la noción de memoria colectiva ha experimentado desde que fuera teorizada por Maurice Halbwachs. De acuerdo con Astrid Erll, la memoria colectiva se ha ampliado y complejizado para dar cabida a “todos aquellos procesos de tipo orgánico, medial e institucional, cuyo significado responde al modo como lo pasado y lo presente se influyen recíprocamente en contextos socioculturales” (2012: 7). En su acercamiento a esta noción, Erll señala que las relaciones entre los procesos cognitivos, las producciones culturales y las políticas institucionales son indisolubles en cuanto a la conservación e interpretación del pasado se refiere; de esta forma, la memoria colectiva designa tanto “la memoria orgánica del individuo, que se construye a partir del horizonte de un entorno sociocultural”, como “la relación con el pasado, que surge gracias a la interacción, la comunicación, los medios y las instituciones que están dentro de los grupos sociales y las comunidades culturales” (Erll, 2012: 19). El archivo forma parte de las instituciones que conservan y vuelven disponible información sobre épocas transcurridas; es precisamente en su interacción con individuos y colectivos, además de con otras instituciones y medios, que forma parte de la memoria colectiva. La equiparación entre archivo y memoria adquiere, entonces, una densidad mayor cuando se le sitúa desde las prácticas sociales de rememoración, las cuales también incluyen dentro de su repertorio a la literatura; y es en este punto en el cual las narraciones construidas a partir de las poéticas de archivo adquieren más relevancia, pues al “literaturizar” el archivo, problematizan sus

dinámicas de funcionamiento y, con ello, participan (conflictivamente) en la conformación de la memoria colectiva. En el siguiente apartado, profundizaré en algunos de estos aspectos, tomando como punto de partida *Persona* de José Carlos Agüero, un libro inclasificable que se posiciona críticamente frente a las políticas de la memoria posteriores al conflicto armado peruano.

3. La imposibilidad de estetizar un cuerpo ausente

Un amplio número de obras de literatura peruana publicadas a partir del inicio de este siglo se aproxima al conflicto armado (1980-2000) en el que se enfrentaron el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, las Fuerzas Armadas y el campesinado (mayoritariamente indígena) del país. Al cabo de dos décadas de luchas, se estima en casi setenta mil el número de muertos, además de miles de violaciones a los derechos humanos (desapariciones, desplazamientos forzados, torturas, entre otros más). De acuerdo con Lucero de Vivanco, son más de cien los textos narrativos nucleados en torno a la violencia y la memoria, y gran parte de ellos se han publicado en los últimos años (2019: 270). Dentro de este creciente número de obras, mayoritariamente críticas a las interpretaciones oficialistas que simplificaron la complejidad del conflicto, destacan las escritas por José Carlos Agüero (1975), escritor, historiador y activista por los derechos humanos, quien desde *Memoria para los ausentes* (2001) ha construido una sólida trayectoria literaria, además de contar con una amplia producción académica. Sin duda, la obra con la que adquirió mayor visibilidad es *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015),⁸ seguida por el poemario *Enemigo* (2016), el libro ilustrado *Cuentos heridos* (2017) y el volumen *Persona* (2017), por el que obtuvo el Premio Nacional de Literatura 2018 (categoría de no ficción), y *Sombriti* (2023). Su obra se caracteriza tanto por los cuestionamientos profundos sobre temas como la violencia, la memoria, el perdón y las

⁸ Traducida como *The Surrendered. Reflections by a Son of Shining Path* (2021) por Michael Lazzara y Charles Walker.

posiciones de víctima y victimario, con lo cual confronta las certezas de los discursos dominantes (gubernamentales, de las organizaciones de derechos humanos y de Sendero Luminoso), como por el lugar de enunciación desde el cual escribe y participa en la esfera pública: los padres de José Carlos Agüero militaron en Sendero Luminoso (se les considera terroristas) y ambos fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes estatales.

La posición de “hijo de senderistas” de José Carlos Agüero resulta sumamente difícil y problemática en el ámbito de los discursos que configuran la memoria colectiva sobre el conflicto armado peruano; en términos generales, muchos de estos discursos (de forma semejante a lo ocurrido en Argentina y Chile) simplificaron la complejidad de lo ocurrido durante esas décadas y en los años posteriores, estableciendo posiciones más o menos claras y fijas de víctimas y victimarios (de buenos y malos), con lo cual contribuyeron a la distribución de la legitimidad de los lugares de enunciación desde los cuales se podía abordar el conflicto. Al ser hijo de los victimarios, de los terrucos, la enunciación de José Carlos Agüero, si bien no se encuentra cancelada, sí es sometida a un escrutinio mayor: se le pone en duda por la sospecha de que podría ser una justificación de los actos de sus padres, una defensa de acciones que afectaron profundamente la vida de muchas personas; además, se duda sobre qué tanto él mismo estuvo involucrado con el Partido Comunista. En este sentido, su voz representa a una de las facciones cuya participación en la construcción de la memoria colectiva se considera indeseable y evidencia las pugnas en torno a la interpretación y apropiación del pasado, y, a su vez, muestra la conflictiva heterogeneidad de la memoria en su dimensión social.

En una interesante y profunda aproximación a la construcción autorral que denomina “constelación Agüero”, Claudia Salazar analiza cómo este autor ha ido configurando un estratégico lugar de enunciación al conjugar su obra literaria, la académica y las intervenciones públicas en las que participa (principalmente en las entrevistas), sin dar por hecho que su propio discurso es legítimo, sino realizando preguntas incisivas sobre cómo es que se distribuye dicha legitimidad, haciendo evidente que su repartición es inequitativa y arbitraria: “la elaboración sobre los afectos, que van desde el amor hasta la culpa y la vergüenza, será el

eje a partir del cual Agüero configura una autoría cuestionadora de los discursos oficiales sobre Sendero Luminoso, y también de los discursos de las organizaciones de los Derechos Humanos” (Salazar, 2022: 199); “elaborar sobre los afectos” no significa que se busque conmover al público apelando a sus sentimientos, sino interpelarlos críticamente al cuestionar más que las emociones en torno al conflicto armado, cómo han sido construidas y, fundamentalmente, qué es lo que éstas hacen en el presente, es decir, cómo funcionan políticamente los afectos en la sociedad peruana (Ahmed, 2015). Asimismo, Claudia Salazar analiza las estrategias discursivas del autor de *Persona* y también los procedimientos formales que emplea para sustraerse a las categorías que tratan de contenerlo, y destaca que “la escritura fragmentada [característica de su obra literaria] le permite a Agüero eludir el orden y construirse como un autor situado en la ambigüedad” (Salazar: 201). La fragmentariedad de su discurso se vincula con las problemáticas en torno a la representación de la memoria y la violencia, que Lucero de Vivanco y Geneviève Fabry sistematizan en cuatro grandes apartados: “la posibilidad de contar, el problema sobre cómo contar, el problema respecto de qué (se puede, se debe) contar y, finalmente, el problema respecto a desde dónde contar” (destacados en el original, 2013: 14.). Quizás, en el caso de José Carlos Agüero, el “desde dónde” sea la dominante que organiza al resto de los problemas, y de ahí la importancia que adquiere la construcción de su posición discursiva y la profunda conciencia de esto que manifiesta el autor en sus obras: “desde este saber endeble, desde esta desposesión de la verdad, tengo la esperanza de que la duda y su modestia puedan invitarnos a abandonar nuestras trincheras y sentir curiosidad por el padecer de los que nos son ajenos e incluso odiados” (Agüero, 2015: 17).

La fragmentariedad de la escritura adquiere en *Persona* una intensidad y complejidad aún mayor que en sus otras obras, pues si en éstas los fragmentos son fundamentalmente textuales, en aquella la textualidad se desborda hacia la acumulación archivística al reunir un conjunto de imágenes heterogéneas ligadas a la construcción de la memoria colectiva sobre el periodo del conflicto armado (no sólo la guerra, también sobre la vida cotidiana). *Persona* abre con dos epígrafes: el poema “Un

hombre pasa con un pan al hombro...”, de César Vallejo, y una frase de Andre Agassi, el tenista estadounidense; sigue un breve texto que funciona como un prólogo y después los diez apartados que constituyen la obra, en los que imágenes y textos aparecen de forma intercalada, pero nunca en la misma página. Los paratextos con los que inicia el libro marcan dos de las líneas fundamentales sobre las que indaga Agüero: las relaciones que establecen los discursos letrados con las situaciones límite de la vida, y la construcción de la víctima.

El poema de Vallejo, perteneciente a *Poemas humanos* (1939), está conformado por trece dísticos, todos ellos estructurados de la misma forma: el primer verso expresa un suceso cotidiano negativo (enfermedad, pobreza, muerte, entre otros) y el segundo plantea una pregunta que remite al ámbito de lo que tradicionalmente se considera la alta cultura, por ejemplo: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora? // Un comerciante roba un gramo en el peso al cliente / ¿Hablar, después, de cuarta dimensión? // [...] Alguien va a un entierro sollozando / ¿Hablar, después, a nadie de Picasso?” (Vallejo, 2015: 130). El contraste que se establece entre los versos de cada dístico señala la distancia que separa la esfera de la vida diaria de la del ámbito cultural y, en cierta medida, plantea que dicha separación vuelve fútil este último. El libro de José Carlos Agüero hace eco del poema de Vallejo, pero no afirma que los discursos letrados sean insustanciales, sino que problematiza sobre lo que éstos hacen; en *Persona* se indaga a profundidad sobre la posible violencia que los discursos letrados ejercen al construir sus representaciones y hay un llamado a reflexionar sobre este punto, que el autor expresa en una entrevista de la siguiente forma: “Cualquiera que produzca cultura, en vez de solamente pensar que estamos justificados por hacerla, deberíamos pensar en nuestros procesos y lo que nuestros procesos generan. Y [cuestionar] si nuestro lenguaje [...] no parte ya con una gramática que en sí misma contiene violencia” (De Vivanco, 2019: 281). A lo largo del volumen, se cuestiona de distintas maneras sobre la violencia de la representación y la apropiación que ésta puede implicar.

El segundo epígrafe es la frase: “Debemos vivir nuestra vida cuidadosamente para evitar convertirnos en víctima” (Agüero, 2017: 9), del

tenista Andre Agassi.⁹ Aunque a primera vista el paratexto resulte una propositiva llamada de atención, semejante a tantas otras propias de los discursos de superación personal, lo cierto es que, al relacionarlo con el resto del libro, adquiere un valor irónico, pues la obra precisamente indaga sobre cómo los procesos de construcción de las víctimas no dependen de ellas, sino de complejos entramados discursivos que borran la singularidad de los sujetos para producir la generalidad de la categoría. El epígrafe condensa un conjunto de lugares comunes en torno a la noción de víctima, y evidencia que, al ser un sustantivo sin un referente concreto, puede emplearse de las maneras más variadas e imprecisas; la ironía de la frase no está en sí misma, sino en la posición que ocupa en el libro y en las relaciones que establece con sus partes. Además, la referencia a una figura de la cultura de masas anticipa algunos rasgos de los elementos, textuales y visuales que aparecen en páginas posteriores: el provenir de una época enmarcada en las últimas dos décadas del siglo XX y, por lo tanto, el ser reconocible para quienes nacieron a partir de la década de los setenta; esos son los parámetros temporales de las comunidades de memoria a las que se dirige la obra. La presencia de ambos epígrafes en la misma página (un poema culto y una frase de superación personal) es indicio de una de las formas que adquiere la heterogeneidad en *Persona*; posteriormente, observaremos la tensa convivencia entre textos e imágenes provenientes de diversas esferas sociales y culturales.

En el breve texto que funciona como prólogo a la obra, Agüero establece que hay una continuidad entre *Persona* y *Los rendidos*, pero la perspectiva “para reflexionar sobre el mundo subjetivo del posconflicto” (2017: 11) ha cambiado, quizás se ha ensombrecido, radicalmente: mientras en *Los rendidos* se percibe un tono conciliatorio, en *Persona* el pesimismo y desencanto son evidentes al afirmarse la imposibilidad de recuperar las historias y experiencias de los sujetos que han sido exterminados: “El cuerpo, el cuerpo mínimo para ser cuerpo, no resiste. Es destruido sistemáticamente. No tiene orden natural, extensión ni permanencia. Los sujetos se deshacen. Asustados, cobardes,

⁹ En el libro no se indica el origen de la frase y tampoco pude localizar de dónde fue tomada.

cogemos sus huellas, sus reflejos, sus vestigios, sus despojos” (Agüero, 2017: 11). Y cuando no queda nada, se inventan los rastros que permitan contar una historia, tranquilizar el presente; quizás *Persona* puede interpretarse como la deliberada puesta a prueba, el intencionado ensayo malogrado que muestra la imposibilidad de recuperar a alguien si no hay cuerpo. Para Agüero, uno de los riesgos de los discursos de la memoria es el falso consuelo que proporcionan: “No hay persona sin cuerpo y el cuerpo no dura. Entonces, como el cuerpo no dura y al cuerpo destruido por la guerra no lo podemos asir, lo que hacemos es libros, museos, arte” (De Vivanco, 2019: 279). De esta forma, *Persona* podría concebirse como la constatación de un fracaso y cada una de sus diez partes daría cuenta de una decena de acciones y productos que, a pesar de sus justas intenciones, producen el mismo resultado fallido. Como lo precisa Claudia Salazar: “Agüero decide escapar de la textualidad y fuga hacia la acumulación de imágenes, de objetos, de ruinas, de cómics, de retazos de imágenes, en una búsqueda teórica que mira sin pudor la producción de la memoria y cuestiona su posición tranquilizadora. Ordenada” (2022: 213).

En consonancia con el escape hacia lo visual como una forma de desestabilización, en los textos mismos se realiza un recorrido, otra puesta a prueba, por diversos géneros de la literatura de la memoria: autobiografía, relatos de filiación, ensayo, crítica artística y poesía lírica desfilan por el libro, con lo cual el *desde dónde* entronca con el *cómo* contar. En relación con esta heterogeneidad genérica que hace de *Persona* un libro inclasificable, De Vivanco y Fabry han identificado un conjunto de constantes escriturales empleadas en las obras argentinas, chilenas y peruanas sobre la violencia, de las cuales retomo sólo las presentes en el trabajo de Agüero: el lenguaje intersemiótico, la incertidumbre como origen de la narración, la ironía, el humor y la recodificación de géneros literarios (principalmente el testimonio y las escrituras del yo) (2013: 16). En el libro la inclusión de elementos visuales (casi todos ellos vinculados a un pasado reconocible) puede entenderse no sólo como mera experimentación formal, sino como una indagación sobre la idoneidad de los diversos lenguajes para representar lo que Agüero desea. La incertidumbre sobre si esto es posible o no es perceptible en todas las secciones de la obra y esto conduce a afirmaciones y

situaciones irónicas que intensifican la desolación autoral; por ejemplo, al referir su participación en un documental sobre El Frontón, la isla penal arrasada en 1986 para terminar con un motín, se le pide que recorra el lugar y exprese lo que siente: “Quisiera decir: estoy emocionado, recuerdo esto y aquello. Contar que mi padre caminaba por acá. Que la memoria me ha asaltado. Quizás eso sería mejor para la película. Quizá deba hacerlo. Se trata de estar del lado correcto de la batalla. Contra el olvido. Pero no siento nada. No se puede sentir nada acá. No han dejado nada para que mis emociones se enganchen” (Agüero, 2017: 144).

Irónicamente, expresar las emociones que no siente sería lo más efectivo para la representación en la que está participando; como hijo de uno de los presos exterminados, su testimonio resultaría conmovedor, pero la ferocidad de la destrucción incluso ha cancelado esa posibilidad, no ha quedado nada capaz de detonar su memoria.

El humor en *Persona* se presenta con mayor claridad sólo en la última sección de la obra, titulada “Residuos”, en la cual aparecen diez viñetas en las que dos personajes, dibujados con trazos burdos (uno de ellos apenas es una cabeza), dialogan sobre algunos de los problemas planteados en el libro, mientras recorren algunas exposiciones sobre el conflicto armado. Ambas figuras son restos de cuerpos que se han convertido en algo distinto debido a las formas en que han sido representados (o se han apropiado de ellos): subalternos, poesía, memoria histórica, objetos de exhibición en un museo... lo sublime:



(Agüero, 2017: 179)

En el caso de esta viñeta en particular (en la cual también se presenta la ironía), el diálogo entre las figuras no sólo trae a la memoria las reflexiones de Spivak sobre si el subalterno puede o no hablar, sino también las discusiones en torno al testimonio latinoamericano, principalmente todos los cuestionamientos sobre el desplazamiento y borradura de quienes testimonian. Al igual que en las partes previas del libro, la recodificación del testimonio no busca fortalecerlo, sino evidenciar sus flaquezas y, por extensión, preguntarse por el sentido de los “trabajos de la memoria”, para emplear la expresión de Elizabeth Jelin. El resto de las viñetas presenta diálogos semejantes, en los que se ironiza sobre la estetización de los restos y se plantea que posiblemente los memoriales, exposiciones, libros y otras formas de conmemoración sean completamente banales; dicha banalidad se desprende de los “abusos de la memoria” (Todorov, 2000) en los que participan al proponer interpretaciones literales, simplificadoras, de la guerra y sus consecuencias.

La heterogeneidad discursiva y la abundante presencia de elementos visuales hacen que *Persona* se asemeje superficialmente a una colección, al catálogo de una exposición o tal vez al libro de artista. No obstante, la relación que se establece entre los textos y las imágenes no busca la estetización mutua y mucho menos la organización y explicación de los materiales; el libro de Agüero se aleja de la lógica museística de ordenamiento y exhibición para apelar al funcionamiento archivístico de rescate, conservación y puesta a disposición para su consulta: a diferencia del museo, que establece un orden temporal y con ello construye una narrativa, el archivo metafórico reúne materiales sin establecer un sentido único. Magdalena Perkowska ha destacado con acierto que el encuentro de dos medios en una página no es sólo una forma distinta de expresar, sino fundamentalmente otra manera de ver, y añade que este tipo de obras son “un objeto cultural en cuya materialidad heterogénea se articulan los discursos sociales e históricos de una América Latina situada en el principio de un siglo” (2013: 58). En el volumen aparecen portadas de libros que la madre leyó con sus hijos, la imagen de un cuaderno escolar que circuló en Perú en los ochenta, mapas intervenidos por el autor para señalar diversos despla-

zamientos, fichas dentales, muñecas de papel recortables, fotografías familiares modificadas, entre otras más. “Esta breve acumulación de objetos (o imágenes de objetos para mantener la precisión) crea una especie de *archivo que trasciende una mera función documental*. Agüero no busca tanto ser un *arconte* (con la autoridad que le confiere ser el cuidador del archivo), sino más bien su curador” (destacados míos, Salazar, 2022: 214). La reunión de textos e imágenes sobre el soporte del libro configura un archivo metafórico para intervenir en las disputas de la memoria de la guerra.

Claudia Salazar señala que José Carlos Agüero no es el arconte de este archivo, no custodia la entrada ni determina las interpretaciones de los documentos y las huellas; no es un arconte derrideano, pero sí padece el mal de archivo. Ariella Azoulay retoma el famoso libro de Derrida para señalar su excesiva concentración en la figura del centinela y propone ampliar la idea del mal de archivo para pensarla como un desafío a “los protocolos tradicionales mediante los cuales los archivos oficiales han funcionado y continuarán haciéndolo” (2014: 14), destacando cómo diversas demandas sociales de las últimas décadas y en distintos países abogan no sólo por una democratización de los archivos (su apertura), sino también por el reconocimiento de los archivos contrahegemónicos (individuales y colectivos); para Azoulay, esto implica una profunda modificación y colectivización de las prácticas archivísticas, “de ahí que coleccionar se convierte en agrupar, extraer se convierte en compartir y catalogar se sustituye por inventariado y etiquetado” (Azoulay: 15). Transformar el archivo conlleva también reformular las relaciones que se tienen con tiempos pretéritos, por lo que Azoulay propone: “verlo como un lugar compartido, un sitio que le permite a uno mantener al pasado incompleto o preservar a lo que Walter Benjamin se refirió como ‘la incompletud del pasado’” (Azoulay: 20). Al entender el mal de archivo desde la perspectiva de Ariella Azoulay, el giro archivístico cobra una dimensión más profunda, pues además de ser una reconfiguración disciplinaria, implica una serie de cambios en las formas en las que las comunidades se relacionan con los archivos, cuestionando su hermetismo y las dinámicas de poder a partir de las cuales funcionan.

Al abordar *Persona* en los marcos del giro y del mal de archivo (como lo entiende Azoulay), y concibiéndolo como un archivo metafórico, se pueden comprender mejor las profundas transgresiones y cuestionamientos que realiza a los discursos de la memoria en Perú: disputa las prerrogativas de quienes archivan, pues no sólo es el escritor y académico quien lo hace, también es el “hijo de los terrucos”; transforma las prácticas archivísticas al construir un volumen con huellas y documentos personales, vestigios cotidianos que no apuntan a la “poética del resto”, es decir, a su estetización y descontextualización; rehúye también las interpretaciones simplificadoras y se ofrece como un ejercicio inútil, que irónicamente evidencia en sus fallas lo que considera el fracaso de los discursos de la memoria, no porque sean innecesarios, sino porque han buscado cerrar, completar, el pasado del conflicto armado peruano. Sin duda, esto es perceptible en todo el libro de José Carlos Agüero, pero quiero centrarme en “Traición”, la octava de sus secciones, compuesta por veinticinco apartados textuales (enumerados) y cinco imágenes, porque considero que en ella son mucho más patentes los cuestionamientos y problematizaciones señalados.

La extensión de los textos de “Traición” es variable, desde una línea hasta casi dos páginas. Los primeros tres, todos en una sola página, son casi de la misma longitud y refieren, desde la perspectiva del autor como participante, breves anécdotas de personas involucradas en el conflicto armado y sus consecuencias: en el primero, alguien le muestra una fotografía de una masacre de mujeres indígenas y le asegura que no la entregó a la Comisión de la Verdad porque no confía en su trabajo; en el segundo, un militar le habla sobre el trato brutal que recibieron los soldados por parte de sus superiores (que los llamaban héroes) y de cómo sobreviven en el abandono, con enfermedades mentales y alcoholismo; en el tercero, asiste con una amiga a una exposición artística pro derechos humanos, y en una instalación fotográfica ella encuentra la imagen de su madre, asesinada por Sendero Luminoso; incómodos y en silencio, abandonan el lugar. Las interacciones entre el autor y aquellos con quienes dialoga evidencian lo difícil, y riesgoso, que es establecer categorías cuando de seres humanos se trata: quien guarda la foto puede considerarse un testigo, pero en qué se convierte al

negarse a testificar y al apropiarse de la fotografía como algo valioso; los militares fueron héroes y victimarios, ahora víctimas trituradas y desechadas por la propia institución a la que sirvieron; su amiga es una víctima de Sendero, en donde militaron los padres de Agüero, ¿puede la amistad sobreponerse a eso? La experiencia en la exposición es la que da paso a parte de las reflexiones de esta sección; a partir de la fotografía expuesta y de la reacción de la hija, se constata la violencia que pueden ejercer las imágenes, incluso cuando ésta no sea su intención. “La relación entre la muerte y su consumo parecen inevitables. Pero ya que la fotografía, ya que la representación es esencialmente injusta, ¿todo consumo debe de ser cómplice?”, se pregunta el autor un par de apartados más adelante y concluye afirmando que: “No todo resto tiene que ser poesía” (Agüero, 2017: 142). Es precisamente a la estetización de los despojos a la que se refiere como la “poética del resto”, la cual consiste en construir una representación a partir de la sustracción de los restos de la violencia, y al hacerlo se elimina el contexto, la historia y a las personas involucradas en lo ocurrido. Hasta cierto punto, la poética del resto puede dar lugar a una simplificación del pasado.

José Carlos Agüero elige dos actividades artísticas distintas para problematizarlas, no porque las considere particularmente negativas; al contrario, a pesar de su profundo compromiso y honestidad, no logran sustraerse a la estetización simplificante de la poética del resto. La primera es la presentación del libro *Demasiado pronto / Demasiado tarde. El Frontón. Junio 1986-Marzo 2009*, de la fotógrafa Gladys Alvarado, quien en un inicio tenía el proyecto de fotografiar islas penales extranjeras y luego descubrió que una cárcel de su propio país era una mejor opción. Las imágenes son descritas como bellas e impresionantes; al término de la presentación, la fotógrafa “compartió con los asistentes la esperanza de que su trabajo sirva para evitar que el terrorismo regrese y que sus hijos no tengan que vivir épocas semejantes” (Agüero, 2017: 145). Para entender el mensaje de Alvarado, es necesario saber que ella, sus hijos y buena parte de los asistentes a la presentación forman parte de la élite limeña, quienes vivieron aterrados por Sendero Luminoso. No obstante, el mensaje expreso de Alvarado es confrontado por sus fotografías, pues la destrucción que puede verse en ellas fue hecha

principalmente por los marinos peruanos, quienes decidieron que la única forma de terminar con el motín de presos (en el que participaba el padre Agüero) era arrasar la isla por completo. Los presos asesinados, ¿son víctimas del Estado peruano?, ¿criminales que obtuvieron su merecido? Para Agüero, las víctimas en la isla eran, también, terroristas, y esa conjunción tensa las posibilidades del reconocimiento, de la conmiseración, y añade: “El mensaje de la autora puede ser conservador, pero las fotografías son perturbadoras. [...] También nos muestran el drama. Acá pasó algo. Lejos de la ciudad, guardadas en una isla, conviviendo junto a nosotros, en plena capital, hay ruinas de una masacre” (Agüero, 2017: 147).

La segunda actividad es la obra “Stellar 1”, de la muestra *Poéticas del resto*, de Giancarlo Scaglia, quien extrajo escombros de la isla El Frontón para exponerlos en una galería de Lima (hay una fotografía de la obra). Agüero reconoce que llevar “ruinas de una masacre” al centro de la ciudad es un gesto transgresor, pero también se pregunta hasta qué punto “la isla ha sido domesticada. Porque lo que se nos muestra no es su fealdad [...] sino su elaboración hacia algo superior. La belleza, una estética de la violencia, una poética de los restos que nos hace mejores al verla” (el destacado es mío, Agüero, 2017: 154). La esteticización de los despojos, al desvincularlos de su contexto, también corre el riesgo de volverse aleccionadora y moralizante, y con ello producir un efecto tranquilizador en el público, el cual asumirá que esa violencia no le incumbe porque forma parte de un pasado cerrado que ya ha sido superado. Además, la ubicación en una galería de los restos de la destrucción de la isla penal oculta las historias de quienes vivieron y murieron en medio de ese desastre, cuerpos tan devastados que se volvieron cenizas, polvo humano mezclado con la arena, las piedras, los desperdicios de las aves. Paradójicamente, Agüero señala que el traslado de residuos realizado por Scaglia, gesto artístico de trasgresión, era innecesario: en las bodegas de la Fiscalía de Lima se amontonan en desorden cajas con “los restos sin importancia de unos terroristas masacrados [...] Esperando su poeta” (Agüero, 2017: 156). Tanto el libro de fotografías como la instalación forman parte de los discursos que intervienen en la configuración de la memoria colectiva sobre el

conflicto armado peruano, y en ambos el autor de *Persona* identifica algunos puntos ciegos que, desde su perspectiva, atraviesan la mayor parte de las interpretaciones sobre esas dos décadas de la historia de Perú; sin embargo, esto no significa que Agüero minimice la validez de dichas intervenciones, pero sí plantea que, al contribuir a una memoria colectiva homogeneizante, ocultan y prolongan las violencias del pasado. El problema de fondo, que no será resuelto en *Persona*, es cómo salir de esas dinámicas.

Consideraciones finales

En la primera parte de *Mal de archivo*, Derrida afirma que “citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena. [...] acumular por adelantado un capital y preparar la plusvalía de un archivo” (1997: 15). El epígrafe que encabeza este trabajo apela entonces al capital de Pierre Nora para hablar de la dimensión archivística de la memoria en nuestra época, y es a partir de esa puesta en equivalencia que he esbozado un breve recorrido por el giro archivístico y por el “segundo giro” que produjo la noción de archivo metafórico como una herramienta para interpretar los procesos que dan lugar a la conformación de lo que una comunidad considera un archivo. Asimismo, realicé una aproximación al archivo como metáfora de la memoria, destacando que, a lo largo de la historia, se han empleado diversas metáforas para referirse a la facultad humana de recordar y olvidar, las cuales dependen de las herramientas para conservar y transmitir información y de la valoración que se les dé dentro de cada comunidad; destaqué que, además de ser una metáfora, el archivo es un recurso fundamental para la configuración de la memoria colectiva, la cual se conforma a partir de innumerables fuentes que se encuentran siempre en tensión.

Este recorrido sentó las bases para aproximarme a *Persona*, de José Carlos Agüero, para lo cual también fue necesario detenerse en su particular y complejo lugar de enunciación, desde donde desestabiliza los

discursos que pretenden una memoria homogénea sobre el conflicto armado peruano. La desestabilización realizada por la obra se relaciona con su configuración como archivo metafórico, conformado por textos pertenecientes a diversos géneros discursivos (muchos de ellos vinculados a las literaturas de la memoria) e imágenes de distintas procedencias. *Persona* también funciona archivísticamente al convocar interpretaciones variadas sobre el pasado de violencia; lo hace a partir de la heterogeneidad de los materiales que la conforman, dispuestos sobre las páginas para su consulta, y cuestionando frontalmente los discursos dominantes de la memoria del conflicto armado. Asimismo, el libro busca instigar la rememoración de quienes lo lean, pues sus elementos (principalmente las imágenes) funcionan como disparadores de recuerdos. Al igual que otros archivos metafóricos, *Persona* no es el depósito de una memoria en particular (la del propio autor o de su familia), sino el vehículo que apunta a la recuperación de memorias que habían sido silenciadas: las pertenecientes a aquellas personas que fracturan las categorías de víctimas y victimarios, de quienes remueven la estabilidad de las memorias oficiales. Memorias que evidencian, en última instancia, que el pasado es siempre un territorio en disputa.

Desde la perspectiva de José Carlos Agüero, las limitaciones y problemáticas de los discursos de la memoria parecieran irresolubles y conducir no al silencio cómplice, sino al que se pregunta cómo representar sin apropiarse, cómo hacerlo sin que esto implique violentar nuevamente a las víctimas del conflicto armado. A través de *Persona*, y del resto de sus libros, Agüero intenta conjurar los abusos de la memoria al construir una obra que enfatiza la imposibilidad de cerrar el pasado y la necesidad de seguir indagando en él para abordarlo de manera más justa, incluso si eso implica intranquilizar el presente desde donde se rememora. Finalmente, el archivo metafórico conformado por este autor archivista también se orienta hacia el porvenir, a las memorias que se construirán en el futuro sobre la historia peruana de las últimas décadas.

Bibliografía

- Agüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.
- Agüero, José Carlos. *Persona*. Perú: FCE, 2017.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. de Cecilia Olivares. México: UNAM, 2015.
- Artigas, María Emilia. “Literaturas del postconflicto peruano: cuestionamientos de un hijo de agentes involucrados, el caso de José Carlos Agüero”. *Mitologías Hoy* 29 (2023): 143-153.
- Azoulay, Ariella. *Historia potencial y otros ensayos*. Trad. de Marcela Torres y Romy Malagamba. México: Taller de Ediciones Económicas/Conaculta, 2014
- Barja, Ethel. “Persona de José Carlos Agüero: (des)figuraciones de la escritura transmedial y el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000)”. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* 48, núm. 2 (2019): 315-329.
- De Vivanco, Lucero. “Interrumpir las ‘certezas’ de la memoria. Conversación con José Carlos Agüero”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 12 (2019): 269-284.
- De Vivanco, Lucero y Geneviève Fabry. “Introducción. Las memorias y la tinta”, en Lucero de Vivanco (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, 13-30.
- Draaisma, Douwe. *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*. Trad. de Paul Vincent. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Epub.
- Eichhorn, Kate. “Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces”. *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture* 12 (2008): 1-10.
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Trad. de Johanna Córdoba y Tatjana Louis. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.

- Foote, Kenneth E. “To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture”. *American Archivist* 3 (1990): 378-392.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. de Virginia Aguirre Muñoz. México: FCE, 2011.
- Hall, Stuart. “Constituting an Archive”. *Third Text* 15, núm. 54 (2001): 89-92.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: FCE, 2021.
- Ketelaar, Eric. “Archival Turns and Returns. Studies of the Archive”, en Anne J. Gilliland, Sue McKermish y Andrew J. Lau (eds.), *Research in the Archival Multiverse*. Australia: Monash University Publishing, 2017, 228-267.
- Lazzara, Michael J. “El giro de la memoria en América Latina. Trayectorias, desafíos, futuros”, en Juan Poblete (ed.), *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos. Cultura y poder*. Trad. de Stephanie Rohner. Buenos Aires: Clacso, 2021; México: UNAM, 2022, 31-60.
- Millar, Laura. “Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives”. *Archivaria* 61 (2006): 105-126.
- Poblete, Juan (ed.). *Nuevos acercamientos a los estudios latinoamericanos. Cultura y poder*. Buenos Aires: Clacso, 2021; México: UNAM, 2022.
- Rolnik, Suely. “Furor de Archivo”. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* IX, núm. 18 y 19 (2008): 9-22.
- Salazar Jiménez, Claudia. “Constelación Agüero: construcciones de la autoría y la autoteoría en la obra de José Carlos Agüero”. *Visitas al Patio*, núm. 16-1 (2022): 196-219.
- Sánchez-Macedo, Jaime. “El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica”. *Revista Humanitas* 47, núm. 47-IV (2020): 183-223.
- Stoler, Ann Laura. “Archivos coloniales y el arte de gobernar”. *Revista Colombiana de Antropología* 46, núm. 2 (2010): 465-496.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.



LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA EN UNA NARRATIVA DE FILIACIÓN: *LA RESISTENCIA*, DE JULIÁN FUKS

Brenda Morales Muñoz*

You remember too much,
My mother said to me recently.
Why hold onto all that? And I said
Where can I put it down?

Anne Carson, *The Glass Essay*

En la narrativa latinoamericana del siglo XXI, podemos encontrar algunas tendencias formales como la autoficción, la metafiction, la hibridez genérica y, en general, los puentes entre la ficción y lo biográfico. Todos estos recursos son utilizados con frecuencia para abordar temas relacionados con la memoria y “para cuestionar y problematizar el pasado reciente y el presente de América Latina” (Gutiérrez Giraldo, 2009: 61).

Lo anterior sucede en la novela *La resistencia*, publicada por la editorial Companhia das Letras en 2015. Su autor es el escritor, traductor y crítico literario brasileño Julián Fuks (San Pablo, 1981).¹ Por ella reci-

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Fuks es doctor en Letras y maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de San Pablo. Tiene una especialidad en Estética y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). En 2012, la revista *Granta* lo eligió

bió dos de los premios literarios más importantes en lengua portuguesa: el Jabuti, de Brasil, y el José Saramago, de Portugal. En esta obra, Fuks aborda la historia de una familia narrada a través de uno de los hijos que está interesado particularmente en el pasado de su hermano y en el de sus padres, que partieron de Argentina durante la dictadura militar para instalarse en Brasil. El protagonista hace una búsqueda de la memoria familiar y afectiva y se encuentra con múltiples violencias derivadas de la experiencia dictatorial, que van desde desapariciones hasta el exilio.

Narrativa de filiación: memoria e identidad

La resistencia puede ser considerada como una narrativa de filiación, de acuerdo con Dominique Viart. Los relatos de filiación son ficciones personales en las que, por medio de la autoficción o de las ficciones de sí, el sujeto se aprehende en una línea de ficción. En ellos, los y las escritoras optan por hacer una investigación respecto de su anterioridad, de su pasado, de su infancia, de su familia o de su linaje. Parten de algunos hechos o silencios que suscitan interrogaciones y, en sus textos, despliegan una verdadera búsqueda del pasado de los padres o ascendientes (Viart, 2019: 12).

Viart sostiene que, entre las distintas generaciones de una familia, en gran medida debido a la migración o los desplazamientos, “hay cambios de universos culturales y sociales, de referencias y de prácticas cotidianas, y, además, se presenta una suerte de culpabilidad o de nostalgia, teñidas a menudo de un fuerte sentimiento de deuda, que son lo suficientemente vivaces para suscitar el deseo de reanudar la herencia por medio de la búsqueda y del relato” (2019: 15). Los hijos conciben el pasado como un enigma y sólo pueden conocerse en este enigma, por eso llevan a cabo una búsqueda sobre las vivencias de sus ascendientes.

como uno de los 20 mejores escritores jóvenes de Brasil. Es autor de los libros *Histórias de literatura e cegueira* (2007); *Procura do romance* (2012); *A ocupação* (2019) y *Lembremos do futuro: Crônicas do tempo da morte do tempo* (2022).

Esa investigación es muy importante porque la forma misma del relato de filiación depende de ella (Viart: 16).

De acuerdo con Viart (2019: 18-24), son seis las características del relato de filiación, las cuales parafraseo y resumo a continuación:

1. El relato se configura como una búsqueda; es decir, que procede a la inversa del relato biográfico tradicional y de su cronología lineal. El relato de filiación retrocede en el tiempo. El texto parte del presente y va colectando, poco a poco, recuerdos, relatos recibidos y objetos que permitirán decodificar el pasado.
2. Hay una rehistorización del sujeto narrativo elaborado por esta forma literaria. El individuo nunca puede independizarse completamente de su historia. El sujeto se inscribe en una historia que revisita mediante la documentación del itinerario de los ascendientes a quienes dedica el relato. Lo que le interesa saber es precisamente cómo sus seres queridos atravesaron algún evento trágico; cómo lo lograron o no superar, pero también cómo actuaron frente a él.
3. El diálogo con la sociología es central. La conciencia de la posición social y de sus evoluciones, así como la utilización de un material social para alimentar la investigación, son expuestas frecuentemente.
4. Una de las principales características de los relatos de filiación son los impulsos éticos detrás de consideraciones aparentemente poéticas o estéticas.
5. Existe una forma de incertidumbre de la intención. Dado que la búsqueda no está nunca acabada, ya sea porque la memoria falla o porque los testigos –en muchas ocasiones son los padres– han muerto, el texto permanece perforado, fragmentario. Es atravesado por conjeturas e hipótesis presentadas como tales en el cuerpo mismo del relato, por eso no es casi nunca lineal: es una recopilación de trozos, de apreciaciones, de relatos recibidos y de reminiscencias imperfectas.
6. Todos estos relatos de filiación tienen, expresamente o no, un poder de destinación. Van dirigidos a alguien, aunque ese alguien no pueda leerlos por muerte o ausencia.

Viart señala que estos relatos despliegan una doble restitución: en un primer momento, se trata de establecer lo que ocurrió, de reconstituir lo que se deshizo. A partir del material que estos relatos remueven –archivos, testimonios, reminiscencias, suposiciones, fotografías–, se realiza todo un trabajo de reconstitución que intenta a la vez compensar una ignorancia y dar voz a aquello que no tuvo acceso a la lengua ni a la narración. Y, en un segundo momento, “restituir significa también devolver algo a alguien. Se trata, entonces, de restablecer la existencia a quienes les fue despojada, conferirles una legitimidad perdida, recuperar una dignidad maltratada” (Viart, 2019: 27). La restitución consiste, así, “en hacer aparecer lo que permanece oculto, lo que desconocemos, aquello que no pudimos heredar” (Viart: 29).

La parte ficcional de los relatos de filiación deriva justamente de este ejercicio de investigación, no sólo de inventar, sino de desenterrar, que es lo que hace el protagonista de *La resistencia*. La novela de Julián Fuks problematiza la memoria personal y colectiva a partir de una historia familiar y su relación con la historia argentina. Para el narrador, la reconstrucción de estas memorias implica también una búsqueda identitaria.

En la novela de Fuks, se abordan principalmente dos identidades: la de Sebastián y la de su hermano adoptivo. Sebastián, el narrador, tiene una identidad dislocada. Nació en Brasil, al igual que su hermana, pero no se identifica plenamente como brasileño, como si sintiera que una parte de él se encontrara en otro lugar. Sabe que su familia tiene un pasado migrante; sus padres sólo le cuentan que fueron forzados a salir de Argentina por cuestiones políticas cuando su hermano mayor era pequeño, y lo demás él debe averiguarlo. En ese sentido, la novela de Fuks puede considerarse una ficción de la memoria, de acuerdo con lo propuesto por Birgit Neumann:

[las ficciones de la memoria] resultan ser una (re)construcción imaginativa del pasado en respuesta a las necesidades actuales. Tales ficciones conceptuales e ideológicas de la memoria consisten en predisposiciones, prejuicios y valores que proporcionan códigos acordados para comprender el pasado y el presente... [ellas] combinan lo real y lo

imaginario, lo recordado y lo olvidado, y, por medio de dispositivos narrativos, exploran imaginativamente el funcionamiento de la memoria, ofreciendo así nuevas perspectivas sobre el pasado (2008: 334). [Traducción de Brenda Morales (BM)].²

La resistencia es una ficción de la memoria, en tanto que Sebastián lleva a cabo una reconstrucción imaginativa del pasado, combina lo real y lo imaginario para tratar de comprender tanto el pasado como el presente. Sebastián busca datos, pero si faltan, los inventa con el fin de reconstruir la memoria de su hermano, la de su familia y, con ello, la de aquellos argentinos que se vieron forzados a dejar su país durante la dictadura.

El exilio es un tema fundamental de la novela, tanto de primera como de segunda generación. Si bien Sebastián no migró, continuamente se pregunta si padece una especie de “exilio heredado” que implica la dislocación de un origen. En el capítulo cinco, el narrador se contesta diciendo que los hijos de exiliados heredan también el exilio, y asegura que se trata de una situación parecida a la de las personas migrantes que heredan el sentimiento de no pertenecer por completo a ningún lugar:

De Buenos Aires mis padres fueron expulsados cuando él tenía apenas seis meses, de Buenos Aires nos sentíamos todos excluidos en tanto no se les permitía volver [...] ¿Se puede heredar un exilio? ¿Éramos nosotros, los pequeños, tan expatriados como nuestros padres? ¿Debíamos considerarnos argentinos privados de nuestro país, de nuestra patria? ¿Se subordina también la persecución política a las normas de lo hereditario? (Fuks, 2018: 23-24).

² [las ficciones de la memoria] turn out to be an imaginative (re)construction of the past in response to current needs. Such conceptual and ideological fictions of memory consist of predispositions, biases, and values, which provide agreed-upon codes for understanding the past and present...[ellas] combine the real and the imaginary, the remembered and the forgotten, and, by means of narrative devices, imaginatively explore the working of memory, thus offering new perspectives on the past (2008: 334).

El narrador también se pregunta por qué conserva ciertas características que le recuerdan su argentinidad, esa otredad a la que pertenece de alguna manera; e incluso intenta aferrarse a esas características para sentirse más argentino, como si eso sirviera para recuperar algo que le habría sido arrebatado, no sólo a él, sino a toda la familia. Al indagar sobre el pasado familiar, pretende también encontrarse en esa alteridad. Lo anterior se hace evidente cuando recorre las calles de Buenos Aires, esperando que las caras de las personas le sirvan de espejo: “[...] que yo mismo me descubriese argentino por la simple aptitud para camuflarme, y que pudiera así pasearme entre iguales” (Fuks: 23). Quizá el narrador pueda fundirse con los demás ciudadanos argentinos por su aspecto físico; sin embargo, nota que hay una parte de él que no logra reconocerse con ellos, algo que no termina de encajar.

Así, la identidad híbrida de Sebastián se percibe cuando reconoce tener algo de argentino, pero no puede serlo por completo. Por ejemplo, cuando, de nuevo caminando por las calles de Buenos Aires, termina en medio de un grupo de personas que se reúne frente a la sede de las Abuelas de la Plaza de Mayo, celebrando la recuperación del nieto 114, el de Estela de Carlotto, lideresa de las abuelas, que fue identificado en 2014. Todo lo que acontece a su alrededor lo hace sentirse parte del momento y parte de la gente: “Con algo de esfuerzo, voy abriéndome paso entre los cuerpos, pero en seguida me canso y dejo que la multitud me envuelva, hago de mi cuerpo un elemento más de la masa –sin haberme percatado antes del frío que hacía, aprecio ahora el calor de la colectividad” (Fuks: 170). Además de confundirse con la gente, después de escuchar el discurso de Estela de Carlotto, Sebastián tiene el impulso de unirse a ese “torbellino de gritos y aplausos” (Fuks: 171); no obstante, la euforia del acompañamiento se convierte en inquietud por estar al margen: “[...] aunque aparezca aquí, aunque me vuelva un fantasma cruzando estas esquinas, estoy ausente y estaré siempre ausente de la reconciliación del país, seré siempre un apreciador distante de los acontecimientos argentinos” (Fuks: 172).

Por todo esto, Sebastián acepta que existe una mayor asimilación a la cultura y a la lengua brasileña, reconoce que, con el tiempo, todos los integrantes de la familia han llegado ya a ser “más brasileños o más

ajenos a lo que alguna vez fuimos” (Fuks: 176), pues: “la sobremesa ahora son las frutas que colorean nuestros platos, ya no las manos que gesticulan sin peso, no las palabras ágiles que dispersamos” (Fuks: 177); es decir, sobremesa ya no es la conversación que sigue a una comida, sino que se refiere a la palabra en portugués que significa *postre*. Este ejemplo funciona para aterrizar las identidades, lo que son depende de su cotidianidad, no de lo que quedó en la imaginación o en el pasado.

La de Sebastián no es la única identidad híbrida, también está la de su hermano, que es el punto de partida de la reflexión del narrador. El hermano mayor es distinto a sus hermanos por varias razones: no es un hijo biológico, es adoptivo; no ha heredado el exilio de los padres, sino que él mismo es exiliado, es el único de los hijos nacido en Argentina, lo cual marca una diferencia clara: “él no dependía de sus padres para ser argentino, para ser exiliado, para haber sido exiliado de su tierra natal” (Fuks: 24). Aun con esta autonomía, y con la posibilidad de que pueda adaptarse de manera más natural a la realidad argentina, parece más dislocado porque su origen está menos claro: no se sabe quién era su madre biológica, cómo sucede su nacimiento ni cómo es el proceso de adopción, que es lo que más le atormenta al narrador por todo lo que conoce sobre las apropiaciones de bebés durante la dictadura.

En esta novela, la importancia de las imágenes como archivos de memoria y objetos que relatan, como menciona Didi-Huberman, es fundamental. La reconstrucción de la memoria se da, sobre todo, en el ejercicio de la investigación dentro del archivo fotográfico personal: la indagación sobre las imágenes recopiladas en el álbum familiar. En diferentes momentos, el narrador observa fotos y analiza su contenido: primero encuentra un álbum en el departamento de Buenos Aires, donde aparece una fotografía del hermano en su infancia; después observa una fotografía de sus padres en blanco y negro; luego analiza una fotografía de su hermano cuando era bebé, y, finalmente, encuentra una fotografía de la madre ordenando el álbum; es decir, encuentra la evidencia de la construcción del archivo. Esto es muy importante porque da pie a reflexiones sobre la construcción de la memoria: “En el álbum de fotos, hay una foto de mi madre ordenando el álbum de fotos. Curioso registro de una memoria que se monta, una existencia lejana

que se vuelve narración en una secuencia artificiosa de imágenes; curiosa noción de que había algo memorable en la propia constitución de la memoria” (Fuks: 133).

Esta novela ha sido poco estudiada desde su publicación en 2015; la mayoría de los análisis han sido elaborados en Brasil, en portugués. Hay sólo un par de trabajos en español, en Chile y Argentina, dedicados a *La resistencia*, aunque desde una perspectiva comparada. Dos de los estudios más destacados son los de Nicolás Campisi y Eurídice Figueiredo; los refiero porque ambos coinciden en la importancia de las imágenes en el trabajo de recuperación de la memoria. Nicolás Campisi subraya que, en la novela, el trabajo de la memoria está fuertemente ligado a la acción de inspeccionar el archivo fotográfico familiar, por lo que, a lo largo de su lectura, la obra “parece adoptar la estructura de un álbum fotográfico, un álbum compuesto por diapositivas en blanco y negro que el narrador se empeña en reconstruir de manera minuciosa” (2020: 243). Ese álbum está armado de manera caótica, puesto que la historia no está narrada de manera lineal y el tiempo oscila entre el presente, el pasado y lo reconstruido por la imaginación. De acuerdo con Campisi, “al intercalar arbitrariamente varios planos temporales, los breves capítulos de la novela revelan un ejercicio de la memoria que no clausura el pasado, sino que lo abre a todas sus posibilidades hermenéuticas” (2020: 243). Entonces, lo que se encuentra en el pasado parece explorarse desde distintas probabilidades de experiencia: se indaga sobre las posibilidades de lo que fue ese instante capturado en una imagen. Por ejemplo, cuando Sebastián observa en una foto a sus padres cargando a su hija, ve algo que no logra reconocer; no se trata sólo de un retrato familiar a inicios de los años ochenta, viviendo en el exilio, sino del vistazo de unos “seres históricos” (Fuks: 45) que no parecen ser conscientes de los miedos y los peligros que los acechan, pues en ese instante sólo sonríen: “Las sonrisas que los dos sostienen tal vez sean la disolución del miedo, su distensión última, la tregua al menos parcial que acabaron obteniendo en alguna plaza brasileña” (Fuks: 47). Tregua que no habrían podido tener en Argentina.

Para Eurídice Figueiredo, el narrador observa los retratos familiares intentando capturar el sentido en los gestos, las miradas, las sonrisas;

de los elementos presentes en la fotografía, lo que cuenta es el gesto interpretativo del observador, es él quien atribuye sentido y sentimiento a las imágenes que para otros tal vez no signifiquen nada (Figueiredo, 2020: 7). Ejemplo de esto es cuando Sebastián contempla la fotografía de su hermano en sus primeros meses: su madre “lo sostiene firme junto al pecho, completamente entregada, es lo que interpreto, a la asimilación concreta y palpable de su existencia” (Fuks: 83). Ahí donde él cree ver que su madre intenta conocer a su hijo, cualquier otro observador podría no atribuirle un significado emocional. Figueiredo, además, comenta que las fotografías esclarecen poco; las instantáneas capturan un momento que pasó, quizá incluso mienten, pues en el fondo son pruebas de algo que ya desapareció, que puede estar en ruinas, de subjetividades en su infancia o juventud que ahora pueden ser viejas o estar muertas (2020: 6).

El registro del álbum familiar es también una muestra de la fragmentación de la memoria. El narrador reconoce que hay lagunas en la historia de origen del hermano —no se sabe quién era la italianita, la madre biológica y cómo fue su nacimiento— y se propone, a través de la recolección de imágenes y silencios, armar ese rompecabezas que es la memoria familiar. Para Elizabeth Jelin, las memorias y las interpretaciones son clave en la “(re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de periodos de violencia y trauma” (2023: 27). Lo no dicho es importante para la construcción de la memoria, pues “abordar las memorias involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios, y gestos” (Jelin: 39). Esto se relaciona con la identidad en el sentido de que ésta se refuerza en la posibilidad de recordar. Según Jelin, “el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad” (2023: 46). De ahí que en *La resistencia* se puedan observar esas crisis de identidad, puesto que, si se encuentran tantos huecos y fracturas en la memoria, si hay borrones y olvidos, se hace imposible a veces reconocer la propia identidad. Por ello, también se hace importante llenar de significado eso que se calla y encontrar las razones del distanciamiento

con ciertos eventos de la historia personal que se llegan a ligar con la historia de un colectivo.

En *La resistencia*, hay una familia desterritorializada, desplazada por un exilio, pero la historia se remonta más atrás en la genealogía, pues el narrador realiza un rastreo de los orígenes de sus ancestros, habla de los abuelos paternos de origen judío, de la adaptación del apellido y la migración hacia Buenos Aires para la supervivencia. El narrador advierte que el inicio de la historia, refiriéndose a la familiar, comienza en Alemania (Fuks: 41), y rastrea también la genealogía materna: su apellido viene de Italia; pero hubo varios desplazamientos, de España a Perú, y de Perú a Argentina:

Se suponía que el principio de la historia se daba en Alemania porque de ahí venía nuestro nombre [...] la verdadera historia de la familia comenzaba mucho más tarde, entre los que se dirigieron a Rumania, comprando tierras en Transilvania [...] en algún momento de los años veinte migraron a Buenos Aires [...] Para la otra mitad de la familia la trama es más imprecisa [...] los orígenes se remontan a una cierta región de Italia. De España, creo, partieron hacia Perú y de ahí a un campo en la llanura [argentina] (Fuks: 41-42).

Entonces, la historia del narrador está entrelazada fuertemente con la migración; es una historia de constante adaptación a varios desplazamientos, pero que está cargada de omisiones, de cosas de las que nadie habla, como el paso de sus bisabuelos por Auschwitz. Lo anterior es una muestra clara del olvido evasivo “que refleja un intento de no recordar lo que puede herir” (Jelin, 2023: 52). En *La resistencia*, puede verse esa evasión por enunciar el recuerdo, por relegar al olvido lo que puede hacer daño. Quizá un ejemplo de ello sea la renuencia para contactar a la madre biológica del hermano; ella sólo existe como un imaginario del pasado, existe en un papel viejo bien guardado en un cajón en donde está apuntado un teléfono que los puede guiar a ella, pero nadie marca ese número.

Parece que no sólo el exilio es heredado, sino también el trauma que viene con él; de ahí que la obra de Fuks esté llena de silencios. Al respecto de lo traumático, Jelin menciona que, cuando se trata de un

acontecimiento de este tipo, lo que se vive es un vacío, un hueco, un silencio (2023: 54). Esto se hace evidente en distintos pasajes, como cuando el narrador dice: “Qué fuerza tiene el silencio cuando se extiende más allá de la incomodidad inmediata, más allá de la pena” (Fuks: 19), o en el capítulo sobre la desaparición de Martha Brea: “[...] el silencio se fue haciendo más frecuente que las palabras y poco a poco aquella ausencia ocupó el espacio que la amiga había ocupado” (Fuks: 100). Además del silencio, están los vacíos: la narrativa está plagada de dudas; varias veces, Sebastián reconoce que no sabe, que no tiene ninguna certeza sobre algunos hechos: “Hay algo, sin embargo, que no conozco [...], algo que jamás me contaron, y que aun así no quiero, o no puedo, preguntarles” (Fuks: 115). Por otro lado, las dudas también se notan en el lenguaje, en la elección de las palabras que se utilizan, como en el inicio del libro, cuando el narrador se debate sobre qué palabra utilizar para referirse a que su hermano es adoptado: “Si lo digo así, si pronuncio esta frase que por mucho tiempo me encargué de silenciar, reduzco a mi hermano a una condición categórica” (Fuks: 11); o más adelante cuando enuncia: “no sé bien qué escribo. Vacilo entre un apego incomprensible de la realidad [...] y una inexorable disposición hacia la fábula, un truco alternativo” (Fuks: 123), que es la confesión de la construcción misma de la novela.

En *La resistencia* hay una inserción de lo individual en lo colectivo: se introduce esta memoria familiar en la colectividad y se reconstruye una historia colectiva desde lo personal. En la visita al Museo de la Memoria, el narrador reflexiona sobre el registro fotográfico de las personas desaparecidas, sobre el esfuerzo de mostrarlas en medio de chispazos de alegría y un rostro sonriente (Fuks: 120), que es una práctica común de los familiares de desaparecidos. De alguna manera, el museo es otra versión del álbum familiar, una forma de mantener un archivo, una memoria de personas sometidas a la violencia de Estado. De acuerdo con Campisi, el uso del discurso fotográfico en la novela permite leer en ella una instauración de un nuevo archivo sobre el legado de la violencia estatal (2020: 244). Además, subraya que esa lectura fotográfica se convierte en “un ejercicio civil cuyo objetivo es restaurar los trazos de aquellas personas que han sido completamente destituidas del archivo histórico” (Campisi: 245). De igual forma, el rastreo,

el registro y la observación del álbum familiar implican ese ejercicio: reconocer el relato familiar enmarcado por el trauma histórico del exilio y colocarlo en la historia nacional.

De manera colectiva, la reconstrucción de la memoria también se observa en la recuperación del nieto de Estela de Carlotto, a partir de la cual se pueden llenar ciertos vacíos: “Hoy su familia está completa, o casi: la silla que estaba vacía él la podrá ocupar, los portarretratos vacíos que hace mucho lo están esperando van a tener su imagen” (Fuks: 170). De nuevo están los huecos, el desconocimiento que podrá ser develado una vez que se articule la convivencia entre nieto y abuela: “La historia completa no la sabemos todavía, la vamos a armar. Pero esto es para los que dicen basta, esto es para los que todavía dudan si hacemos bien, para los que pretenden que olvidemos [...] Para los buenos argentinos, en cambio, esto es una reparación” (Fuks: 171). Esa reconstrucción de la memoria implica una reparación para una de las víctimas, y también una reparación para la nación misma.

Posmemoria

En cuanto al tratamiento de la memoria que propone la novela, considero que se acerca a lo que se conoce como *posmemoria*. Marianne Hirsch, hija de judíos rumanos emigrados a Estados Unidos a principios de la década de 1960, buscó un término para explicar la memoria heredada. En su texto *Family Frames: Photography, Narrative, and Posmemory*, define la posmemoria de la siguiente manera: “La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias son depuestas por las historias de la generación anterior, moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados” (1997: 22). [Traducción de BM].³

³ “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (1997: 22)

La posmemoria se refiere al vínculo que guarda una generación con un hecho traumático del pasado del cual no fue víctima ni cómplice porque precedió a su nacimiento. Sin embargo, el hecho se transmite a ella de manera profunda a través de otras personas. De este modo, el pasado violento no se sufre, porque no se había nacido o porque no había conciencia de lo que sucedía,⁴ pero sí moldea el presente, el carácter y la vida de la persona. Hay una mediación necesaria entre el hecho histórico en sí mismo y la representación de éste que lleva a cabo el descendiente porque no la ha vivido de manera directa y sólo lo conoce por las historias, los recuerdos y los comportamientos de los familiares o personas con las que se relaciona. Es una memoria afectiva porque el evento suele conocerse a través de alguien con quien hay un lazo de aprecio, aunque Hirsch precisa que no se circunscribe a lazos familiares ni a víctimas. Puede haber transmisión de una memoria traumática de un victimario o agresor a un escucha que no esté vinculado familiarmente con él:

Los descendientes de sobrevivientes (tanto de víctimas como de perpetradores) de acontecimientos traumáticos masivos se conectan tan profundamente con los recuerdos del pasado de la generación anterior que necesitan llamar a esa conexión memoria y, por lo tanto, en determinadas circunstancias extremas, la memoria puede transmitirse a aquellos que en realidad no estuvieron allí para vivir un evento (Hirsch, 2008: 105-106). [Traducción de BM].⁵

Las huellas de ese pasado doloroso permanecen vigentes y se perpetúan a través de lo que Hirsch llama transmisión transgeneracional del

⁴ Hirsch habla de memorias “that preceded one’s birth or *one’s consciousness*” (Hirsch, 2008: 107).

⁵ “Descendants of survivors (of victims as well as of perpetrators) of massive traumatic events connect so deeply to the previous generation’s remembrances of the past that they need to call that connection memory and thus that, in certain extreme circumstances, memory can be transmitted to those who were not actually there to live an event” (Hirsch, 2008: 105-106)

trauma, en la que los testimonios, la museología, los monumentos, la historia oral, la literatura, la fotografía y el cine desempeñan un papel fundamental.

Quise revisar, someramente, el concepto de posmemoria, porque a pesar de que la autora se refiere en particular a la forma en que los y las hijas de la Shoah recibieron y transmitieron el trauma, ese “dolor de los demás”, como lo llama Susan Sontag, puede entenderse en otras experiencias como las generaciones que crecen en contextos traumáticos de posguerras civiles o dictaduras militares.

En *La resistencia*, la posmemoria puede percibirse a través del protagonista, que es el representante de la segunda generación. Sebastián no vivió la dictadura ni la partida al exilio, él ya nació en Brasil, el país de acogida de su familia. No tuvo conciencia de lo que significa vivir en dictadura como sus padres, pero a lo largo de su vida las huellas de lo que ellos vivieron están presentes a través de estados de ánimo, comportamientos y actitudes que moldean su vida familiar.

La forma en la que Sebastián conoce el pasado de sus padres es a través de lo que ellos le cuentan, fueron víctimas que pudieron salir a tiempo y escapar del terrorismo de Estado, pero también conoce otras historias, como las de la amiga y la del exjefe de la madre, además de lo que va investigando cuando ya es adulto, de los textos que lee y de la gente con la que habla en esos viajes a Argentina que nunca dejan de hacer.

La desaparición de Martha Brea, compañera de trabajo de su madre en el hospital de Lanús, es una historia paralela, pero fundamental. Es secuestrada a plena luz del día y nunca se la vuelve a ver. El tiempo y la distancia “deformó en la memoria sus rasgos” (Fuks: 100), pero su madre nunca se olvidó de ella. Su historia permite a Sebastián conocer un caso concreto de desaparición; no se trata de un rumor, su madre fue testigo de su secuestro. Y el impacto que tiene en ella es permanente. A pesar de las descalificaciones, incluso hechas por su propia familia, Martha fue reconocida oficialmente como víctima del terrorismo de Estado en la postdictadura.

De los tres hijos, conocemos principalmente el punto de vista de Sebastián, por eso parece que es el personaje en el que se ve más clara-

mente la posmemoria o memoria mediada. En realidad, el resto de los personajes habla muy poco; la perspectiva privilegiada es la de Sebastián, él es el filtro a través del cual se percibe la dinámica familiar. Su vida está totalmente influida por el trauma sufrido por sus padres. La dictadura y el consecuente exilio sucedió antes de que él naciera, pero sus efectos están presentes: pese a que no los experimentó, sí moldearon su carácter y su forma de vida. En la posmemoria, lo *pos* no sólo significa posterioridad, sino fractura. Se trata de una memoria doble, pues, como señala Teresa Basile: “[los integrantes de la segunda generación] padecieron la experiencia del terror estatal en su propia vida, también fueron herederos de la memoria de la primera generación, edificada a partir de lo que compartieron con sus progenitores y de lo que luego, siendo adultos, lograron reconstruir sobre ellos como un rompecabezas hecho de retazos” (2020: 88).

La resistencia muestra que la dictadura marcó a casi todos los sectores de la sociedad, directa o indirectamente, e incluso a quienes, como Sebastián, vivían con su familia nuclear completa en otro país. Asimismo, evidencia la crueldad de una época marcada por el terrorismo de Estado y por las heridas que permanecen abiertas, en especial en los 500 bebés que fueron robados y apropiados con otras identidades. La novela pone de manifiesto que la violencia dictatorial no es un evento del pasado, pues sigue teniendo consecuencias para los personajes en su presente. En algún momento, Sebastián reconoce que su memoria está hecha de la memoria de sus padres y que su historia siempre contendrá la de ellos (Fuks: 133).

Resistencia

Resistir es *aguantar, sufrir, soportar*. En contextos de guerra, suele asociarse con una connotación positiva. En esta novela, *resistir* es un término polisémico.

En primer lugar, hay una fuerte reflexión en torno a la maternidad (y, en menor medida, a la paternidad) que podemos asociar con la idea de resistencia. La madre del narrador desea embarazarse, pero, tras

varios intentos, no puede conseguirlo. Una vez que lo logra, pierde a su bebé; se narra así una dolorosa muerte fetal. Su madre siempre quiso formar una familia, siempre quiso tener hijos; Sebastián la llama incluso obstinada y no comprende de dónde viene esa obsesión de querer tener hijos, especialmente en la dictadura; su conclusión remite al postulado feminista de que lo personal es político: “Tal vez el deseo de tener un hijo era en ese instante lo que le quedaba de vida, otra forma de lucha, de rechazo a la aniquilación propuesta por el régimen. Tener un hijo ha de ser, siempre, un acto de resistencia. Tal vez la afirmación de la continuidad de la vida era otro imperativo ético a seguir, otra manera de oponerse a la brutalidad del mundo” (Fuks: 54).

Una mujer en contexto dictatorial decide convertirse en madre como prueba de que la vida es mucho más que el horror del presente, de la violencia y de la incertidumbre que la rodea. Además, no sólo se trata de dar vida, sino de cuidar a un bebé que ya existe, un ser vulnerable que no tiene familia. La maternidad es fundamental para la madre del protagonista, quien, al no poder embarazarse, decide adoptar: “se propuso encontrar a la brevedad un recién nacido” (Fuks: 55). Ese hijo lo cambia todo, es el símbolo de su resistencia, el motivo por el cual luchar y por el cual deciden irse de Argentina.

Otra forma de resistir en un contexto dictatorial es guardar silencio. No delatar a los demás: “callarse es resistir [...] Callarse para salvar al otro” (Fuks: 65). Callar se considera una señal de compromiso y amistad. En medio de un clima de persecución y violencia, los vínculos entre familia, amigos y militantes pueden ser débiles. La fortaleza de algunos personajes de *La resistencia*, como los padres y el jefe del hospital, se hace evidente cuando deciden callar sobre datos o el paradero de otras personas, como Martha Brea.

Y una tercera forma de resistir es irse sin olvidar. “Hay que aprender a resistir, pero resistir nunca será entregarse a una suerte ya echada, nunca será encorvarse ante un futuro inevitable” (Fuks: 103). La decisión puede ser irse o quedarse, pero, en ambos casos, las personas resistieron. Los padres de Sebastián tuvieron que partir: “Ustedes tienen que irse, ustedes son los próximos” (Fuks: 105), es la sentencia que el hijo imagina que escucharon sus padres:

Partir era lo que debían hacer [...] partir, sólo los dos y el niño, sólo los tres y lo que tenían en los bolsillos [...] partir y olvidarse de la derrota, partir y esquivar el descalabro, y preservar lo que les quedaba, fuera mucho o poco. La existencia diaria que cada día les robaban. Partir y salvar también esa otra vida que apenas comenzaba, proteger al niño envuelto en sus brazos, salvar al hijo (Fuks: 106).

Del viaje se sabe poco, de Buenos Aires se fueron a Montevideo y de ahí a Sao Paulo. Se instalaron en Brasil, un país también en dictadura. Sebastián es consciente de que les fue bien, pero eso no significa que sus padres no hayan sufrido el exilio que describe como “un viento frío trayendo dolores lejanos” (Fuks: 137). Para sus padres, irse también implicó resistir la tristeza, la ausencia, el dolor y el deseo del retorno que nunca llegó.

Proceso de escritura

“Esto es ficción y ni siquiera de las más convincentes” (Fuks, 2018: 128), afirma Sebastián, quien, a lo largo de la novela, da continuas señales de su proceso de escritura, de la construcción de la novela y de la construcción de su hermano como personaje. Además, señala que, si bien su libro tiene un objetivo, se va perdiendo en el camino: “Sé que escribo mi fracaso. No sé bien qué escribo [...] Quería hablar de mi hermano [...] huyo mientras puedo de la historia de mis padres. Quería tratar sobre el presente y en vez de eso me estiro por los meandros del pasado, de un pasado posible donde me alejo y me pierdo cada vez más” (Fuks: 123). Afirma, en no pocos momentos, que la intención era escribir sobre su hermano, pero las dudas aparecen de inmediato; la primera es cómo llamarlo: es adoptado, fue adoptado o es hijo adoptivo. Las reflexiones sobre el lenguaje y cómo nombrar son fundamentales porque, para el narrador, se relacionan con la identidad que le otorgan a su hermano. Sebastián quiere saber su origen, de quién es hijo y cómo fue su proceso de adopción. Incluso llega a imaginar el parto y se atormenta pensando que tal vez sea uno de los bebés robados, que tal vez su hermano sea un nieto desaparecido. No hay mucha información, sólo

sabe que nació “de una italianita” (Fuks: 79), en una casa en las afueras de Buenos Aires. Imagina la escena en la que sus padres van por él, ya que “una partera que intervenía en la mediación disponía de un niño con destino indefinido” (Fuks: 76). No se sabe quién era la partera ni por qué mediaba, en todo caso, no parece una adopción legal. Por eso hay incertidumbre sobre el origen del hermano; nadie averigua quiénes eran esas mujeres, la italianita y la partera; por eso la duda está instalada, incluso en él más que en su propio hermano.

A Buenos Aires volvían constantemente, pero nunca a vivir. Sebastián mapea la ciudad, recorre sus calles, hace visitas a lugares emblemáticos de la memoria argentina reciente, como la sede de las Madres de Plaza de Mayo o el Museo de la Memoria. En éste imagina a todas esas mujeres que tuvieron que parir en condiciones deplorables. Al final del recorrido, hay un buzón donde se puede dejar información para encontrar a los nietos que faltan y ahí es donde la duda se manifiesta: “La angustia que siento ya no se deja disimular” (Fuks: 121). Como si le estuvieran hablando a él, lee un comunicado de las abuelas argentinas con nietos desaparecidos: “Apelamos a las conciencias y a los corazones de las personas que tengan a su cargo, hayan adoptado o tengan conocimiento de dónde se encuentran nuestros nietitos desaparecidos para que restituyan esos bebés al seno de las familias que viven la desesperación de ignorar su paradero” (Fuks: 116). No puede dejar de pensar en su hermano y en esos nietos. Nacer durante la dictadura y haber sido adoptado impulsa esa duda, la cual es una constante en la sociedad argentina.

Un aspecto esencial de la construcción metaficcional es manifestar que se ignoran datos y que otros se inventan. La memoria es su herramienta principal, pero lo que Sebastián no recuerda o no sabe, lo inventa y reconoce esta invención. A lo largo de su investigación, encuentra dificultades: las personas que podían saber algo no le respondían. Su infancia estuvo plagada de anécdotas ambiguas y borrosas. Sus recuerdos son confusos y a menudo dice que duda de ellos. Sebastián actúa como detective, sigue huellas y pistas. Busca a sus padres del pasado, los lugares que frecuentaban, e incluso visita el departamento que habitaron en Buenos Aires porque cree que conocer ese espacio serviría

para “quizás así saber quiénes eran, entenderlos mejor. Acercarme a ellos” (Fuks: 72).

Ese espacio antes habitado por sus padres y su hermano está vacío en el presente de la narración. Desde la muerte de sus abuelos, no vive nadie ahí, pero contiene objetos familiares que operan como disparadores de memoria. En un librero encuentra un álbum de fotos al cual se aferra para encontrar a su hermano: “tengo que recorrer algunas páginas para que por fin me asalte el rostro de mi hermano. La foto no dice lo que quiero que diga, la foto no dice nada” (Fuks: 30). Entonces, si bien las fotos son detonantes de memoria, en sí mismas algunas no sólo no dicen nada, sino que pueden mentir: “llego a entender cuánto mienten las fotos con su silencio” (Fuks: 84). Como ya se mencionó líneas arriba, en *La resistencia* las fotografías son muy importantes en el proceso de recuperación de la memoria, pero incluso ellas callan.

A lo largo de la novela, hay constantes menciones a recordar, a recordar y a olvidar, por ejemplo: “Yo también he sido capaz, durante mucho tiempo, de olvidar” (Fuks: 20) o “Esta historia podría ser muy distinta si realmente me acordara de ella” (Fuks: 26). Con lo poco que recuerda, Sebastián trata de reconstruir una memoria familiar y afectiva, pero lo hace sólo porque sus padres y su hermano callan. El silencio es una constante, Sebastián siente que su hermano les impuso ese silencio, que no olvidó, sino que reprimió muchos sentimientos de su infancia que él asocia con su condición de ser adoptado. Entonces, la reconstrucción de la memoria familiar se hace a través de recuerdos que se vuelven “vagas nociones, borradas imágenes, impresiones dudosas” (Fuks: 115) o “nociones fugaces de días remotos” (Fuks: 29). La memoria es algo en lo que no se puede confiar. Sebastián usa distintos adjetivos para calificarla, como dramática o escasa. En todo caso, no es confiable: “Tal vez no sea prudente confiar tanto en la memoria, tal vez mi impresión sea falsa” (Fuks: 164). De alguna forma, el narrador se siente despojado de algo, quizás de un pasado que lo convierte en un habitante del intersticio (está entre dos países y dos lenguas) que tiene un vacío en la memoria, y por eso quiere llenarlo; parece que la reconstrucción del relato del origen del hermano y de la historia familiar es su intento por llenar ese vacío y esos silencios.

El narrador incluso se pregunta de dónde viene su obsesión por comprender, por qué tiene la necesidad de recuperar el pasado, por qué no pueden, ni él ni su familia, dejarlo atrás: “por qué tanto apego por el pasado, para qué depurar viejos días en esos relatos sin sur y sin norte” (Fuks: 39). Además, el apego no es sólo a su vida de antes, sino al espacio donde llevaban esa vida, Buenos Aires:

Creo que siempre me pareció extraño el apego de mis padres por la ciudad que consideraban propia [...] ¿por qué ellos se habían resistido tanto a dejar el país que los intimidaba? y ¿por qué sería distinto el dolor que sentían ahora? Sé que se trataba de un exilio, una fuga, un acto impuesto por la fuerza, ¿pero no será que toda migración es forzada por algún malestar, una fuga en algún punto, una inadaptación irredimible a la tierra que se habitaba? (Fuks: 43).

Toda migración es forzada, pero, sin duda, hay heridas más profundas que otras; no es lo mismo partir como lo hicieron sus padres, con un bebé y con lo puesto, a un país cuya lengua no conocían, llenos de miedo y de incertidumbre. Sebastián cree que, tras un exilio, siempre quedan cicatrices, pero lo que quiere saber es si están cerradas o abiertas: “¿toda cicatriz grita, o es solo memoria de un grito?” (Fuks: 87). Para el caso de sus padres y de su hermano, quiere saber si les sigue afectando la partida de Argentina o si sólo es un recuerdo.

Conclusiones

De acuerdo con Jacques Rancière, “la ficción es una estructura de racionalidad. Ella es un modo de presentación por medio del cual diferentes cosas, situaciones y acontecimientos se hacen perceptibles y tangibles” (2019: 79). Para el filósofo francés: “La literatura les otorga una palabra singular a quienes no pueden, en absoluto, hablar” (Rancière: 85). De acuerdo con estas ideas, la literatura de las posdictaduras y de las posmemorias, al enfocarse en un tiempo pasado violento, configura otras narraciones, otras formas de repensar ese pasa-

do desde el presente y otra temporalidad: “Se trata de una forma de temporalidad que construye momentos arrancados al tiempo ordinario de las mercancías y de la dominación: un tiempo que no es ni el tiempo de los vencedores ni tampoco el tiempo de las víctimas, sino el tiempo de los no-vencidos” (Rancière: 86).

La resistencia no es una narración exitosa, pero tampoco es una narración del fracaso; aunque hay dolor, se trataría más bien de una narración de los no-vencidos, sin que esto signifique que triunfaron. Nadie triunfó al partir al exilio, sólo salvó la vida. A la familia de Sebastián le fue bien, mejor que a muchas familias; ellos no tuvieron muertos o desaparecidos entre sus más cercanos. Pero, aun así, entre las generaciones había dos mundos distintos: uno era el mundo de los hijos y el otro era el que habitaron los padres, un mundo en el que las personas desaparecían y “la vida estaba proscrita” (Fuks: 64), un mundo en el que muchas actividades eran peligrosas y el terror y el miedo marcaban el ambiente. La distancia entre padres e hijos era enorme; los padres vivieron la dictadura no sólo como testigos, pues sospecha que militaban en alguna medida. Por ejemplo, cree que su padre llegó a esconder armas y eso le hace sentir orgullo: “Soy el hijo orgulloso de un guerrillero de izquierda y esto en parte me justifica, esto redime mi propia inercia, esto me inserta precariamente en un linaje de inconformista” (Fuks: 49). Pero no se sabe si esto es real; a lo largo de toda la novela, el artificio del narrador es dudar y hacer dudar al lector; su padre pudo ser o no militante, pudo o no tener armas, pudo o no haber viajado a Cuba. En *La resistencia*, la memoria es ambigua, todos los personajes inventan en mayor o menor medida y todos exageran, ocultan y omiten detalles, pues son conscientes de que “las palabras distorsionan” (Fuks: 94). Sin embargo, más allá de la desconfianza en la memoria, de no saber la participación o involucramiento real de sus padres, lo que rescata el narrador es que “las dictaduras pueden volver y sé también que sus arbitrios, sus opresiones, sus sufrimientos, existen de las más diversas maneras” (Fuks: 51). Por eso vale la pena hacer memoria, no olvidar lo sucedido. De ahí se desprende la importancia de narrar, de su poder evocativo. *La resistencia*, como narrativa de filiación, no sólo aborda los problemas de una familia en el exilio, sino de la reconstruc-

ción de una memoria que, de ser familiar y afectiva, pasa a ser social y colectiva.

Bibliografía

- Basile, Teresa. “De la posmemoria a la doble memoria”. *Tópicos del Seminario. Revista de Semiótica* 1, núm. 44 (2020): 84-111.
- Campisi, Nicolás. “O silêncio das ruínas: cosmopolitismo, posmemoria e historicidad en *A resistência* de Julián Fuks”. *Chasqui* 1, núm. 49 (2020): 240-256.
- Didi-Huberman, George. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Figueiredo, Eurídice. “A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm 60 (2020): 1-8.
- Fuks, Julián. *La resistencia*. Buenos Aires: Random House, 2018.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael. “Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea”. *Cuadernos de Literatura* 14, núm. 26 (2009): 52-70.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Londres: Harvard University Press, 1997.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*, núm. 29 (2008): 103-128.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: FCE, 2023.
- Neumann, Birgit. “The Literary Representation of Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultura, Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín: Wakter de Gruyter, 2008.
- Rancière, Jacques. “El tiempo de los no-vencidos”. Trad. de Andrés Caicedo. *Revista de Estudios Sociales*, núm. 70 (2019): 79-86.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura, 2004.
- Viart, Dominique. “El relato de filiación. *Ética de la restitución contra deber de memoria* en la literatura contemporánea”. *Cuadernos Lírico*, núm. 20 (2019): 1-31.

EL TIEMPO DETENIDO: REPETICIÓN Y PERMANENCIA TRAUMÁTICA DE LA MASACRE EN *GLAXO*, DE HERNÁN RONSINO

*Karla Urbano**

La memoria empieza en el terror.

Julio Cortázar, “El perseguidor”

La noche del 9 de junio de 1956, en el norte de Buenos Aires, miembros militares de la dictadura autonombra “Revolución Libertadora” secuestraron a varios civiles para ejecutarlos clandestinamente en un basural. A este suceso se le conoce como “Los fusilamientos en José León Suárez”, una ominosa y arbitraria demostración de poder desnudo que pretendía socavar la efervescencia de varias manifestaciones

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. La realización de este trabajo fue posible gracias a la estancia posdoctoral que hice con el auspicio del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC), dependiente de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA), bajo la dirección del doctor Armando Octavio Velázquez Soto, de agosto de 2023 a julio 2024. Asimismo, agradezco la participación en el seminario *Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI*.

de descontento social, detonadas esa noche a lo largo de la ciudad por distintos grupos peronistas. Poco tiempo después, en un café porteño donde se jugaba ajedrez, Rodolfo Walsh recuerda ese siniestro 9 de junio y su memoria lo transporta a la frialdad de aquel invierno, de cómo, en ese mismo lugar, los parroquianos se percataron de la implacable progresión que adquiriría la ofensiva descargada contra dicho levantamiento cívico-castrense, hasta el punto de provocar la huida en tropel de todos los jugadores, quienes abandonaron con espanto sus respectivos dameros.

Discretamente, Walsh ve interrumpido su caudal de recuerdos por un hombre misterioso que, lacónicamente, le dice: “Hay un fusilado que vive” (Walsh, 2000: 8). Con ello comienza la incoercible investigación que un año después se llamará *Operación masacre* (1957), novela testimonial de no ficción, dividida en tres partes, en cuyas páginas se relatan los acontecimientos sucedidos antes, durante y después del nefario acontecimiento. Cada reedición de este texto buscó actualizar los hallazgos a la luz de nuevas indagaciones y testimonios, al tiempo que cada revelación última fue acercando al valiente escritor argentino a su destino fatal, ya que el 25 de marzo de 1977, luego de enviar a todos los diarios bonaerenses su famosa “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, donde denunciaba las inquinas e ignominias del Proceso de Reorganización Nacional, Rodolfo Walsh fue emboscado y acribillado por el Grupo de Tareas 3.3 de la Escuela de Mecánica de la Armada. Herido de muerte, fue secuestrado por sus atacantes y su cuerpo aún permanece desaparecido.

Treinta y dos años después del atentado contra Walsh, el autor chililcoyano Hernán Ronsino (1975) publicó *Glaxo* (2009),¹ una novela breve estructurada en cuatro capítulos, con cuatro distintos narradores y cuatro fechas que no respetan el orden cronológico. Es decir: “Vardemann. Octubre de 1973”, “Bicho Souza. Diciembre de 1984”,

¹ Esta novela forma parte de un ciclo de libros que se desarrollan en Chivilcoy, compuesto por *La descomposición* (2007) y *Lumbre* (2013). Todos los textos tienen en común personajes (especialmente a Bicho Souza y a Vardemann), así como diversos hilos temáticos que terminan de dar cohesión y coherencia a la trilogía.

“Miguelito Barrios. Julio de 1966” y, finalmente, “Folcada. Diciembre de 1959”. En este libro, se cuenta, de manera fragmentaria, un asesinato que involucra a los cuatro narradores. El último episodio, el más corto, es el incidente detonador de las otras historias y relata el crimen del ex militar Folcada, un comisario de Chivilcoy que mata a sangre fría a un desvalido mormón estadounidense que vivía en las afueras del pueblo sin molestar a nadie. Folcada hace esto para inculpar falsamente a Vardemann del asesinato y obligarlo a purgar una condena carcelaria, por creerlo el amante de su esposa, la Negra Miranda, y, de este ruin modo, vengar la injuria perpetrada en su orgullo marital. No obstante, Vardemann es inocente y, en realidad, es víctima de las mentiras que, con el propósito de evitar las terribles represalias por sus actos adúlteros, Miguelito Barrios –el verdadero burlador y amante de la mujer– le dice al irascible y poco inteligente ex militar. No es sino hasta que el cuarto amigo, Bicho Souza, reelabora confusamente el acontecimiento en su memoria y con ayuda de más testimonios, cuando los sucesos cobran una forma coherente, pero compleja, exigua e inestable. Finalmente, lo único que figura como impertérrito testigo es “la Glaxo”, apócope de GlaxoSmithKline, una empresa británica de productos farmacéuticos que levantó una sede y un barrio para sus trabajadores, en el pueblo donde se desarrolla el relato.

Por sí misma, esta historia es autónoma y pareciera no requerir de más elementos para su comprensión, pero posee un paratexto revelador: un epígrafe que termina por dar un significado totalmente distinto a los acontecimientos, al tratarse de una cita que pertenece al apartado “El tiempo se detiene”, del segundo capítulo de la célebre novela de no ficción de Walsh, mencionada líneas antes, en donde se expone, mediante un riguroso presente, y con magistral dominio de la imagen, la desesperada y silenciosa lucha sostenida por Juan Carlos Livraga, el sobreviviente más notorio de la masacre. El epígrafe dice: “Fulmínea brota la orden. –¡Dale a ése, que todavía respira!–. Oye tres explosiones a quemarropa. Con la primera, brota un surtidor de polvo junto a su cabeza. Luego siente un dolor lacerante en la cara y la boca se le llena de sangre. Los vigilantes no se agachan a comprobar su muerte.

Les basta ver ese rostro partido y ensangrentado. Y se van creyendo que le han dado el tiro de gracia” (Walsh, 2000: 50).

Además de este claro intertexto, en el episodio de Folcada referido antes, el comisario menciona otra alusión aún más precisa al momento de amenazar a su ineluctable víctima, en el oculto cañaveral del pueblo donde se encuentra la vía férrea: “Cuando pase el tren no voy a fallar como fallé esa noche en el basural de Suárez. Y porque fallé esa noche en el basural de Suárez quedó vivo ese negro peronista. Y ahora hay un libro. En ese libro no me nombran. Cuentan de qué manera se salvó. Se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre [...]” (Ronsino, 2009: 38), y, después de la patética confesión, el ferrocarril pasa ahogando el sonido de un balazo, dejando al mormón con el “rostro partido y ensangrentado” tras recibir un tiro de gracia, como lo habían recibido antes otros, en José León Suárez.

Aunque ambas novelas se unen de este modo intertextual, a diferencia del palmario compromiso social expresado en *Operación masacre*, *Glaxo* no manifiesta una posición ideológica concreta, tampoco incorpora fehacientemente acontecimientos históricos correspondientes a las diversas dictaduras padecidas por el pueblo argentino, ni mucho menos propone una búsqueda de justicia ante los crímenes o un resarcimiento de los daños. Bien considerado todo, entonces, ¿es posible pensar que los dos libros trazan una relación de mayor profundidad y espesor? En el presente estudio, se plantea la idoneidad de analizar la tensión trazada entre los textos, con el propósito de demostrar que el diálogo sostenido por ambos no sólo involucra al problema de la tradición y las diversas preocupaciones que los autores tienen por las ignominias históricas, sino que también proyecta figuraciones poéticas del tiempo y la memoria en la ficción, cuyas características principales consisten en tomar como principio de organización del relato las peculiaridades del embate traumático en la subjetividad. Desde esta perspectiva, es posible considerar que, lejos de constituir un rasgo discursivo de indiferencia, el silencio ante las catástrofes políticas del correlato en el libro de Ronsino revela la reciedumbre de una violencia histórica que perdura en la memoria.

El juego de vinculaciones paratextuales en el proyecto literario de Ronsino no es exclusivo de *Glaxo*. Antes bien, el autor lo emplea desde sus primeras publicaciones porque aspira a perfilar un diálogo con sus precursores y, desde ahí, reclamar un lugar de enunciación. Pero para comprender mejor la afirmación anterior, conviene esclarecer que tal escolio, en palabras de Julio Premat, se entiende menos como una deuda tutelar ante la autoridad que como: “una presencia del pasado en el momento de la escritura” (2018: 166). Desde esta perspectiva, lo ya acaecido no es sólo un horizonte de experiencias, sino que, por metonimia, puede asumirse como un texto referencial, de tal suerte que la obra del escritor chivilcoyano se inscribe en una insigne estirpe representada principalmente por Saer, Onetti, Wernicke, Conti, Briante y Walsh, cuyos pasados son textos referenciales presentes en la escritura ética, estética y estilística de Ronsino (Premat, 2018: 167).

Sin trabajo se comprende, entonces, que la tradición reclamada por nuestro autor anhela colocar como objeto principal de la representación artística de la obra, menos la relación temática y estilística de sus antecesores, que el común interés por elaborar metafóricamente el paso del tiempo y la memoria traumática en la ficción. Tal propuesta de lectura pretende atender la alteridad de los distintos proyectos literarios con los que dialogan los textos de Ronsino, lo mismo que respetar sus modalidades de figuración, sin socavar las posibles relaciones conflictivas y sin menoscabo de la dimensión estética de sus especificidades. Por tal motivo, el tenso y problemático diálogo entre *Operación masacre* y *Glaxo* no se restringe a los intereses anecdóticos compartidos ni a los personajes comunes, ni al compromiso social ideológico expresado en el libro de Walsh, sino, más bien, a escudriñar el espesor del subtexto en medio de ambas obras, donde se espolea una perenne prolongación del pasado degradado que irrumpe en la vida de los protagonistas y en las acciones narradas, imprimiendo la muda huella del horror o, mejor dicho, el vacío de comprensión dejado por el trauma, que sólo puede elaborarse desde un “después” en el presente, pero fijando la mirada obstinadamente en el pasado.

Repetición traumática: Una violencia ubicua y permanente

Llegados a este punto y para fines de esclarecer la exposición, conviene preguntarse: ¿de qué manera se elabora artísticamente el tiempo en la tensión que estriba entre las novelas aquí reunidas? ¿Cómo se sitúa al lector para comprender tal representación? Por un lado, la estructura del texto de Walsh plantea un relato fragmentario, constituido por tres capítulos –“Las personas”, “Los hechos” y “La evidencia”–, cuya enunciación en presente, lo mismo que la multiplicidad de perspectivas, impide una lectura lineal del acontecimiento catastrófico, y, aunque su pretensión referencial apuesta por la exposición de la verdad –toda vez que se trata de un escrito no ficcional, de denuncia y hecho con dispositivos acusatorios–, termina colocando al lector en una posición destemplada, demandándole un compromiso cabal con lo narrado.² Por el otro, en *Glaxo*, el relato no pretende desvelar una “verdad” ni esclarecer un misterio –como sucede con la narrativa policial–, porque la historia se articula mediante saltos temporales que imposibilitan una interpretación progresiva y cronológica de los sucesos; de esta manera, la novela representa la temporalidad como un espacio de experimentación en donde transitamos y tropezamos con restos de catástrofes

² Para este tipo de escrituras, Dominick LaCapra propone la noción de “voz media” como herramienta de análisis, la cual se puede equiparar con la noción freudiana de “transferencia” –implicación del observante en lo observado–. Al respecto, el historiador norteamericano afirma lo siguiente: “En este sentido, como lo sugiere [Hayden] White, la voz media encarnaría el juego de la *différance* derridiana, juego refractario a las oposiciones binarias aparentemente dicotómicas que producen algo semejante a un proceso dudoso de purificación, con chivos expiatorios, y reprimen una angustiada zona intermedia de indecidibilidad, así como el hecho de que los opuestos aparentes se desplazan entre sí y dejan marcas el uno en el otro. Así, la voz media sería la voz ‘intermedia’ [*in-between*] correspondiente a lo indecible e inasequible, o a la ambivalencia radical de las posiciones netamente definidas. También sería posible verla, desde luego, como la voz que Heidegger busca cuando habla de dar un ‘paso atrás’, de tomar distancia de la historia de la metafísica con un pensamiento que recobre posibilidades más ‘originarias’” (LaCapra, 2005: 44). La voz media no es tomar la voz del otro, sino situarse en medio, porque nunca se puede ocupar el lugar de la víctima y su subjetividad.

acaecidas o, dicho de otro modo, traumas colectivos, cuya comprensión sólo puede alcanzarse si se reconoce que, como afirma Pierre Nora, “los lugares de memoria son, ante todo, restos” (2008: 24), y que toda memoria es anacrónica e inestable, “no una continuidad retrospectiva, sino la puesta en evidencia de la discontinuidad” (2008: 30).

Desde una perspectiva más pormenorizada, el pasado entre ambos libros no simboliza la página fundacional donde están inexorablemente inscritos los acontecimientos que afectaron a una colectividad de manera lineal, sucesiva y unívoca —¿La historia comienza con el fusilamiento en José León Suárez? ¿Con la sospecha de Folcada sobre la infidelidad de la Negra Miranda? ¿Con la amistad que une a los tres narradores? ¿Con el asesinato del mormón? ¿Con el Golpe de Estado de 1955, hecho al gobierno de Juan Domingo Perón? (ver Premat, 2014: 190)—, sino que se trata de un territorio en disputa, un espacio de tránsito, a decir de Reinhart Koselleck, cuyos “caminos del recordar son insatisfactorios, pues [...] sigue siendo una aporía que todo saber y toda creencia no son suficientes para recordar adecuadamente los crímenes” (2011: 61). Al entenderlo de esta manera, el pasado se vuelve una palestra donde las experiencias ocurridas constituyen una “memoria negativa” (Koselleck, 2011: 61) que se repele o reprime, pero que, al mismo tiempo, también se recorre, interviene, impugna y examina desde la contemporaneidad. De tal suerte, el texto de Walsh acusa la violencia militar como un presente avieso del que no se tiene claridad de su principio ni de su porvenir, por lo que se percibe como un desastre ubicuo que se repite y perdura;³ mientras que el de Ronsino expone que los acontecimientos aciagos irrumpen en la subjetividad, colapsando la comprensión y la percepción de la temporalidad, hasta el punto en que

³ Al respecto, y como bien se sabe, François Hartog nos dice que las memorias colectivas “Tienen por rasgo común partir de un malestar del presente y traducir, bien que mal, nuevas relaciones temporales. Eso que he llamado (a título de hipótesis) *presentismo*, es ese momento de un presente omnipresente, marcado por la clausura del futuro y por un pasado que no pasa. Como si no hubiera más que el presente y, enfrentados, la memoria y el presente” (2009: 129).

las modalidades de representación elegidas para otorgar sentido a lo narrado terminan por dar prelación al anacronismo y la iteración.

Discontinuidad –no linealidad del tiempo–, permanencia –algo en el pasado que se perpetúa–, anacronía –una “presencia extraña” en lo coetáneo– y repetición –algo que se reedita por sobre el dinamismo de la innovación, del quiasma y de la “pura distancia” (Rufer, 2023: 316)– son los modos de construir figuras de la temporalidad⁴ en el *vis a vis* propuesto por Ronsino para dialogar con Walsh, porque desestabilizan la noción de “tiempo vacío y homogéneo” (Rufer: 316), a decir de Mario Rufer, impuesta por la modernidad, la colonialidad y los discursos hegemónicos del poder, a la vez que otorgan a la enunciación un espesor histórico y múltiple, hecho de escrituras diversas, cuya función es desvelar que “la relación entre pasado, presente y futuro presentada como lineal y vacía es sólo una de las posibilidades narratológicas: eso sí, la única vehiculizada por el Estado, los lenguajes burocráticos y su inconfesada connivencia con la temporalidad del capital” (2023: 326). De este modo, se comprende, entonces, que al vincularse con una crónica fundacional cuyas formas no convencionales representan la complejidad de los acontecimientos ignominiosos, Ronsino descubre conexiones imprevistas para construir ética y estéticamente una violencia que escamotea el tiempo homogéneo, demostrando así que “no era singular, no era excepcional, y que sus causas no podían ser comprendidas solamente dentro de la causalidad procesual. Al contrario, era una violencia que reeditaba asociaciones en los cuerpos, mecanismos de subyugación y estrategias de exterminio en tiempos diferidos” (Rufer: 336).⁵

⁴ Para un trabajo más pormenorizado sobre las poéticas de la temporalidad, ver las investigaciones de Begoña Pulido, *Poéticas de la novela histórica contemporánea. El general en su laberinto. La campaña y el mundo alucinante* (México, UNAM-CIALC, 2006), o bien, el estudio incluido en este libro.

⁵ No es improcedente recordar que, para Rufer, es Walter Benjamin quien comienza la reflexión tutelar de pensar la historia y la memoria desde conexiones insospechadas, para contrarrestar el razonamiento hegemónico de la modernidad: “El filósofo insistió en que el trabajo de la historia crítica es volver sobre una memoria de la conexión y no de la continuidad, una memoria que sea capaz de asociar aquello

Sin menoscabo de su heteróclita especificidad, de estos regímenes de representación resulta pertinente destacar la *permanencia*, en menor medida, y *la repetición*,⁶ en mayor, como los más sugerentes para comprender el tipo de obsesión residual que *Operación Masacre* extiende en *Glaxo*, porque ambas funcionan como tropos para escrutar la experiencia persistente de la violencia, caer en la cuenta de que no es inusual ni contemporánea y, además, demostrar cómo las iteraciones que la refrendan –imágenes, ciclos, desastres, anáforas– demuestran la persistencia de una hegemonía cuyas estrategias de perpetuación son eficaces y significativas.⁷

Visto al trasluz, tanto de la recapitulación hecha hasta este punto sobre las formas particulares que las novelas tienen para construir la memoria en la ficción, como lo que aporta la perspectiva de la temporalidad según los estudios poscoloniales, planteada en las líneas an-

que fue impedido por la historia del capitalismo moderno. Su famoso *dictum* de leer la ‘historia a contrapelo’ apunta menos a leerla desde otros ojos que a imaginar una forma de concebir el tiempo de manera diferente” (Rufer, 2023: 336). Sobre esa base, los trabajos de Aby Warburg y Didi-Huberman son fundamentales para continuar este tipo de reflexiones.

⁶ Una definición más pormenorizada de la repetición es la siguiente: “Con el telón de fondo de la experiencia temporal lineal que organiza el relato del Estado moderno y al mismo tiempo habilita las formaciones imperiales de ocupación y exterminio (que en América Latina tuvieron como ejecutantes más a las élites criollas de la nación que a la figura de un colono externo europeo), la noción de repetición adquiere una particular relevancia. Gaytari Spivak expuso que una lectura crítica del colonialismo y de sus diferentes marcas en el presente implica comprender que aquél reedita y recompone los modos para nombrar la operación por la cual extiende sus formas de dominio” (Rufer, 2023: 333).

⁷ Rufier también se detiene en explorar tales prácticas hegemónicas: “Sabemos que en la base de la idea moderna de historia está presente la marca del proceso de civilización, del cosmopolitanismo y de la consecuente pacificación de poblaciones. Sin embargo, esa base oculta las iteraciones notables [con las cuales] se pacifica a poblaciones en la ley republicana, se las minoriza en estructuras jurídicas modernas, se las saquea actualizando sistemáticamente actos de conquista bajo ropajes de operaciones de *iure* y, sobre todo, se organiza el relato como si éstas fueran modalidades *novedosas* de relaciones de poder nacionales” (2023: 335).

teriores, no resulta impropio incorporar un enfoque más de otra disciplina, con el propósito de delimitar y examinar la especificidad de las operaciones estéticas y estilísticas aquí estudiadas: para el psicoanálisis, el tiempo en el inconsciente es menos una unidad de medida que un complejo acontecer sin duración, donde no hay pérdidas, y todo olvido es reversible. En el caso de la experimentación de catástrofes, éstas pueden irrumpir ciega y descontroladamente en la subjetividad, por lo que se comprenden mejor si se examinan tomando como base las características formales del trauma. Desde una visión muy general, los *trauma studies* han cobrado mucha relevancia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, hasta nuestros días, y han sido impulsados por las reflexiones sobre la memoria. Para Freud, el trauma es “un cuerpo extraño que aún mucho tiempo después de su intrusión tiene que ser considerado como de eficacia presente” (Freud y Breuer, 1993: 32); es decir, se trata de una herida en el inconsciente que no pudo ser integrada en un contexto significativo, de modo que se mantiene latente, pero resurge con la experiencia de algo sobrevenido en la actualidad del sujeto. Según la relectura estructuralista de Lacan a los postulados freudianos, el problema del trauma puede entenderse como una irrupción de lo real en el orden simbólico, por lo tanto, se materializa cuando ocurre un acercamiento esencialmente fallido entre el “yo” y ese reino insondable que se encuentra fuera del lenguaje,⁸ de tal manera que su embate colapsa el entendimiento del sujeto, deja un vacío en la comprensión de los acontecimientos sucedidos y quiebra la capacidad narrativa. Frente a la oquedad resultante de la herida ejecutada en la subjetividad, se comprende que no hay un suceso específico que pueda identificarse como “detonador” de lo traumático – “[hay un] tiempo del suceder, diferente de otro tiempo, posterior, el del significar” (Premat, 2014: 180)–, por lo que sólo hasta que se cobra sentido después del

⁸ Es importante señalar que Lacan entiende el trauma como un tipo de *tyche*, pensando su aparición en la psique como una colisión fundacional: “lo real como encuentro –el encuentro en tanto que puede ser fallido, en tanto que es, esencialmente, el encuentro fallido– se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención –la del trauma” (Lacan, 1981: 63).

golpe, o *après coup*, es cuando se re-conocen las evidencias de la embestida en el inconsciente.⁹

André Green señala que “lo traumático no es el acontecimiento bruto, sino el despertar de un incidente anterior supuestamente liquidado o concluido” (2001: 39). La incapacidad de recordar dicho suceso hace que el inconsciente lo arrastre desde lo reprimido y, entonces, éste termina presentándose en la vida psíquica del sujeto de manera repetitiva, “ergo, la repetición es un sustituto de la memoria, una manera inadvertida, no reconocida por el analizante, de recordar un acontecimiento psíquico memorable, pero al que se le niega la rememoración” (Green, 2001: 39).

Cuando esa repetición se vuelve una dinámica compulsiva, se le llama *acting out*. Dominick LaCapra considera que dicho fenómeno es una de las dos maneras de enfrentarse al trauma, mientras que la otra es el *working through*.¹⁰ Para el historiador estadounidense, es un error pensar que dichos procesos conforman un binomio de oposición, aunque vincula el primero con aquello a lo que Freud llamó “melancolía” y el segundo con el “duelo”. Según el médico vienés, el duelo es una sucesión sana de elaboración del dolor, causado por un trauma y, con ello, una “cura”; mientras que la melancolía es el proceso en que el doliente

⁹ Elizabeth Jelin sintetiza las características de este proceso psíquico de la siguiente manera: “A su vez, hay vivencias pasadas que reaparecen de diversas maneras en movimientos posteriores, pero que no pueden ser integradas narrativamente, a las que no se les puede dar sentido. Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. Como veremos, es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático. En este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (2002: 28).

¹⁰ También puede entenderse como “elaboración” y es “un quehacer articulatorio: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta, empero, de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro” (LaCapra, 2005: 447-448).

se identifica empáticamente con el objeto perdido, razón por la que no puede olvidarlo y con ello superar la pérdida. Sobre esa base, el *acting out* es un conjunto de “situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos atrapados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta” (LaCapra, 2005: 55-46). Estas circunstancias pueden adoptar la forma de analepsis, prolepsis, pesadillas, parapsias y cualquier otra evidencia de información reprimida que brota del “yo”. A la letra, se trata de un proceso que surge cuando la melancolía se apodera del sujeto, hasta provocar iteraciones perennes que concitan una angustia tan abrumadora que la vulnerabilidad es ubicua y afecta desde el interior hasta el exterior.

De acuerdo con lo expuesto por Rufer en lo correspondiente a los estudios sobre “repetición” como una modalidad para representar la temporalidad, la importancia de la noción de *acting out* es que, además de ilustrar los procesos psíquicos del fenómeno aquí estudiado, también sirve, por analogía, para caracterizar las dificultades de aquellos problemas que no pueden explicarse teleológicamente, porque su desarrollo implica distintos modos de repetición e, incluso, de desvíos. Desde este horizonte de interpretación, LaCapra observa que, en todo proceso de elaboración, enfrentarse con la irrupción del *acting out* puede ser profundamente significativo para comprender la historia, memoria y espesor de las catástrofes, por cuanto demanda una re-visión y una reincidencia en los problemas, lo mismo que cancela toda clausura conveniente para los discursos que provienen de los centros hegemónicos.

[1]a elaboración misma es un proceso que puede no trascender totalmente al *acting out* y que, aun en las mejores circunstancias, nunca se consume de una vez y para siempre. Podemos decir que el proceso es dialéctico en el sentido de una dialéctica abierta e inacabada que da cabida al complejo problema de la repetición y puede entrañar un replanteo de la historicidad y la temporalidad en términos de diversos modos de repetición con cambio (LaCapra, 2005: 160).

Para muchas comunidades que han sufrido colectivamente embates trágicos, el *acting out*, entendido como una resistencia política y afectiva¹¹ contra el olvido, ha llegado a postularse como un modo ético de fijar en la memoria los crímenes perpetrados y, de esta manera, exponer que no son excepcionales las ignominias a las que grupos hegemónicos someten a quienes se encuentran en precariedad, sino más bien una estrategia eficiente de coacción. En suma, tanto por la experimentación de la temporalidad característica del fenómeno psíquico que nos ocupa –en donde la repetición y permanencia proliferan como regímenes de representación de la experiencia–, como por las posibilidades de colocar y demandarle al lector diversos tipos de lectura, es posible emplear la noción de “trauma” como una idea organizadora para comprender, siguiendo a Cathy Caruth, “la historia del modo en que el trauma de uno mismo está ligado al trauma del otro, la manera en que el trauma puede conducir, por tanto, al encuentro con el otro, a través de la posibilidad misma y la sorpresa de escuchar la herida del otro” [Traducción de Karla Urbano].¹² O, dicho con otras palabras: el trauma es el trauma del otro, así como el deseo es el deseo del otro, según Lacan, de tal manera que termina por manifestarse como una experiencia compartida, sin dueño, de la que es posible extraer una sensibilidad *páthica*, para desprender un sentimiento de unión con las tragedias de los demás.

No es improcedente, entonces, proponer que el problema del trauma debe ser entendido aquí no sólo como tema desarrollado, sino también como una lógica particular que afecta los materiales discursivos y estéticos de *Operación masacre* y *Glaxo*, a la vez que interpela al lector. Es decir: un principio de organización donde las características

¹¹ Para mayor información sobre el tema de la afectividad en narrativa, se recomienda consultar el libro de Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012) y las investigaciones de Raquel Mosqueda, como “La fuerza del asco. Emociones y poder en *La tiranía de las moscas* de Elaine Vilar Madruga”, o bien, el estudio que se encuentra en este libro.

¹² [...] the story of the way in which one’s own trauma is tied up with the trauma of another, the way in which trauma may lead, there fore, to the encounter with another, through the very possibility and surprise of listening to another’s wound” (2016: 8).

formales del fenómeno psíquico en cuestión –la temporalidad-permanencia, reconocible sólo *après coup* o después del golpe, y el *acting out* o repetición irrestricta– ofrecen una forma de indagación para problematizar aquellos procedimientos textuales cuya especificidad expone una preocupación por lo traumático, lo mismo que un interés por ilustrar modalidades de representación de lo temporal que no soslayan la tradición de los estudios de memoria ni los problemas pertinentemente dilucidados por las investigaciones sobre la poscolonialidad.

1. Operación traumática de la *masacre en Glaxo*

Visto muy sumariamente, y con lo expuesto en líneas anteriores, es posible afirmar que el verdadero valor de la relación pergeñada por Hernán Ronsino entre *Operación masacre* y *Glaxo* radica menos en la intertextualidad palmaria, que en colocar sendos textos frente a frente, para examinar las modalidades artísticas con las cuales representan las peculiaridades de la temporalidad del correlato, lo mismo que mostrar las conexiones insólitas trazadas entre la ignominia de la primera, con la ambigüedad, confusión y perplejidad de la segunda. En esta investigación, además, sugiero examinar lo anterior al trasluz del particular modo de dar sentido que otorgan los estudios poscoloniales, en relación con las características formales del trauma, toda vez que el tiempo siempre está en función de la enunciación, se revela como imposible aprehenderlo materialmente, y el único modo de hacerlo tangible es figurándolo mediante operaciones que emplean a la ficción como sustancia creativa y de concreción. Por estas razones, la permanencia y la repetición, entendidos como regímenes de figuración de las temporalidades poscoloniales, cobran un sentido de mayor reciedumbre al relacionarlas con la percepción del tiempo diferido –*après coup*–, desprendida del psicoanálisis, ya que es una característica fundamental de los colapsos en el entendimiento provocados por el embate traumático, e ilustra con precisión la perpetuidad del pertinaz *acting out*.

Una primera forma de comprender ambos fenómenos concretados en las poéticas de los textos, se presenta con el sugerente gesto de Ronsino al leer, releer y reescribir a Walsh, porque con este acto evidencia no sólo las disputas por brindar sentido al pasado intelectual, ocurridas al intentar proclamarse un lugar en la tradición, sino que también, como se vio al principio del estudio, plantea un modo de asociarse con los precursores, no desde la autoridad, sino desde la referencialidad, y, con ello, proponer una forma de perpetuidad que se bifurca y proyecta de modos múltiples, repitiéndose, sin por ello ser pura semejanza, reelaborándose y demostrando, mediante oscilaciones, que cualquier objeto pasado, si se analiza bien, puede ser el cristal de toda una situación. Expuesto de este modo, *Operación masacre* funcionaría menos como una página originaria o causa explicativa de las ignominiosas prácticas del Estado contra la población –cuya progresión alcanzaría un momento cúspide con los juicios de 1985 hechos al gobierno de Videla–, que como un acontecimiento que, sólo posteriormente, *après coup*, durante el tiempo del “significar”, adquiere su reciedumbre e, incluso, añade sentido a la realidad empírica. En suma, la novela de Walsh opera aquí “anacrónicamente, [como] un oráculo sobre la dictadura” (Premat, 2014: 183), porque llega desde un “después”, pletórico de latencias y silencios, en donde su función es la de topicalizar “la perduración del recuerdo, su transformación, su desaparición y su retorno” (Premat, 2018: 190), colocando su estatuto de verdad al servicio de la ficción subjetiva de la memoria que caracteriza a la poética de *Glaxo*. Desde esta perspectiva:

[...] la posición ante la historia argentina reciente y la posición ante la literatura no funcionan en esferas autónomas: en Ronsino, lo memorialista incluye una tradición, una biblioteca [...] No escribe la repetición de un acontecimiento, sino la historia de su presencia, no narra el recuerdo de lo sucedido o de lo leído, su olvido y su retorno, sino la memoria en sí misma [...] No evoca simplemente el pasado, sino que lo recorre, recorre ese espacio de experiencia como presente, o, más bien, evoca el pasado como un recorrido múltiple en el presente (Premat, 2018: 183).

Otro tanto sucede con la colisión de voces que componen la enunciación de los capítulos del libro del chivilcoyano, porque se presentan como un territorio polifónico en disputa donde, en las secciones de principio y fin –narradas por Vardemann y Folcada, respectivamente–, los enunciados son lóbregos y retienen la información en lugar de exponerla o distribuirla; y, en las partes de en medio –mediadas por Bicho Souza y Miguelito Barrios–, el discurso se presenta con un tono explicativo de transferencia y elaboración. Con este régimen de lo decible, se puede examinar la retórica del texto –saturada de anáforas, interrupciones, usos inconscientemente incorrectos de palabras, analepsis y prolepsis– y distinguir los destinos múltiples hacia donde se dirige el sentido de lo narrado, refrendando con ello la hipótesis del pasado, entendido como un espacio heteróclito de experimentación, proclive a recorrerse e impugnarse con reciedumbre. Adquieren, entonces, un sentido más significativo los delirios violentos del peluquero Vardemann, cuyo ritmo sosegado, pero iterativo, dan a su enunciación un carácter de estribillo:

Entonces empiezo a soñar con trenes. Con trenes que descarrilan. Se hamacan, antes de caer. Rompen los rieles. Largan chispas y después viene ese ruido, previo a la detención, tan estridente. Que te hace doler las muelas. Que conmueve. Como cuando la navaja raspa en la zona de la nuca, y las cabezas se estremecen, las espaldas se estremecen, y no importa si es Bicho Souza o el viejo Berman, las espaldas se sacuden como los vagones de un tren descarrilando. Escalofrío, que le llaman. Después hay un ardor, en la nuca. Y la picazón del cepillo, entalcado, rodeando el cuello. Y una primitiva calma (Ronsino: 5).

A la vez, las obsesiones furibundas de Folcada desbrozan una puesta intempestiva y fantasmática de la irrupción del *acting out* en la escritura:

Alguien se coge a la Negra. Me juego lo que no tengo. Eso es así. Algo vi en el curso. Me clavaron el agujón. La duda, me metieron [...] Algún pendejo que se levanta a la Negra y se la coge como si se cogiera a Marilyn Monroe. Claro. Un hembrón como la Negra. Y a la Negra le debe gustar que se la coja un pendejo. Y que el pendejo se la coja

con semejante calentura en el marote. A la Negra la calienta que el pendejo se la coja como si la Negra fuera un hembrón. Como si fuera Marilyn Monroe. Eso la debe calentar a la Negra. Y el pendejo se agarra flor de calentura. El pendejo debe estar enamorado. Esto es así. Me juego lo que no tengo (Ronsino: 34).

De este modo, sendas enunciaciones plantean la dificultad de recordar desde la oquedad del embate traumático, por cuanto la raigambre de escenas catastróficas acosa, posee y entrapa la subjetividad con la repetición compulsiva, ya del vacío que no se puede soportar, ya de la nada primordial articulada en el espanto de la mirada. Es por ello que el futuro se cancela o queda atrapado en un uróboro irrestricto y autónomo que se muerde la cola. Sólo desde la contraparte, es decir, con los esmeros de Bicho Souza y la resignación de Miguelito Barrios, respectivamente, se asiste a un esfuerzo por otorgar coherencia y sentido a la interioridad expresada en las enajenaciones de los otros. En el caso del primero, el empeño por exteriorizar con cohesión el caos de la historia se presenta mediante la figuración literaria de una elaboración *–working throug–*, para remendar simbólicamente la catástrofe, por lo que Bicho Souza “cae en la cuenta” de la tragedia sucedida en el barrio de la Glaxo mediante el acto de replantearse los hechos, pero sólo después del golpe, *après coup*, y mucho tiempo después de haber ocurrido el crimen; por lo tanto, su enunciado cumple la función de brindar claridad al acto de lectura, pero no resuelve el residuo de dolor ni del trauma que circunscribe al resto de los personajes. En el caso del segundo, la aceptación melancólica de la fatalidad que le espera a Miguelito Barrios, al constatar el regreso de Vardemann convertido en un siniestro y precarizado Edmond Dantès, muestra simbólicamente la fuerte resistencia del *acting out* ante los distintos intentos de trascender el dolor, exponiendo que la comprensión de todo embate traumático es un proceso dialéctico, abierto e inacabado, de inestable temporalidad:

Pero lo más importante pasó ayer. Y esto hay que decirlo. Bajó del tren con la cabeza rapada y una piel rancia. [...] Al principio no lo reconocí, vi a un tipo flaco, alto, que me contemplaba desde el fondo del andén

principal, con las manos tensas a la altura de los bolsillos. El humo de la máquina nos rodeaba. [...] Y cuando el andén quedó vacío, lo reconocí. [...] El Flaco desenfundó un revólver imaginario [...] y me disparó. Después esbozó una mueca. Sopló la punta de su dedo. Y salió caminando junto a la vía, con ese tranco sereno, casi hipnótico [...] Entonces, desde ayer, y no estoy mintiendo, puedo ver con claridad la posible forma que tomará mi muerte (Ronsino: 32).

En cualquiera de los casos, ninguno de los tres amigos se entera jamás de la participación de Folcada en “Los fusilamientos de José León Suárez”. Esta implicación, como sabemos, es ficticia y, además, no es significativa para la trama, porque, al no conocerla, ellos no pueden ubicarla como la raíz de sus propias debacles, ni conjeturar una relación entre la iniquidad política y sus destinos trágicos, ni tampoco adorar directamente su perplejidad y dolor con la colectividad e historias trágicas del pueblo argentino. En este quiebre metaficcional, en esta amalgama entre literatura y realidad, se desvía toda lectura documental y, también, es de donde desprendemos el sentido más significativo y poderoso para comprender el mensaje del proyecto ético, estético y estilístico propuesto por Ronsino: si el pasado, una vez más, no es sólo una posibilidad narratológica de acontecimientos progresivos y lineales, sino un lugar en ruinas donde transitan las experiencias y cuyos regímenes temporales de representación requieren ser más adecuados y específicos, un sitio donde se enturbia y complejiza el inestable problema, expuesto por Koselleck, sobre cómo recordamos, qué recordamos y a quién recordamos, la literatura, entonces, se empobrece y reduce del mismo modo, si se emplea como vehículo de alegorías sociales y de dispositivos ideológicos, porque éstos son fórmulas caducas de representación de la realidad, que adolecen de la misma homogeneidad y vacío argumental que critican en sus postulados políticos. No se trata de repetir *Operación masacre* en *Glaxo*, copiando y explotando la pura semejanza, sino de operar artificialmente sobre el referente de realidad, prolongarlo y obturar la oquedad del horror con un relato que potencie el sentido y la comprensión. Una memoria del espanto reelaborada a base de ficción, que demuestre el agotamiento del realismo mimético

—entendido este último como un reflejo o fotografía del correlato— y que la realidad es compleja, inestable y el resultado de la relación que el sujeto tiene con ella. Una narración donde se ilustre con precisión, a decir de Dalí, que “la diferencia entre las memorias auténticas y las falsas es la misma que con las joyas: siempre son las falsas las que parecen más reales, las que brillan más” (Fundación Gala-Salvador Dalí, 2024).

De este modo, *Glaxo* también es una novela que habla de la memoria. Si con Walsh se emplea el testimonio para reponer un orden social y la ficción está puesta al servicio de la verdad, con Ronsino, la verdad se vuelve un motivo de ficción con el que se problematiza la preeminencia del horror en la temporalidad argentina. Hay una nostalgia que juega con el presente y que engarza las cuatro partes del texto en la isotopía del regreso: Vardemann vuelve de la cárcel; Miguelito Barrios vuelve de Buenos Aires con el amor de la Negra Miranda; Bicho Souza vuelve del cine en el que se proyecta *El último tren de Gun Hill, aquella película que detona su caudal de recuerdos y sus empeños por elaborar la historia*; y Folcada vuelve a Chivilcoy después de la masacre cometida en José León Suárez, un castigo por la torpeza de dejar sobrevivientes en aquella ignominiosa ejecución. El pasado vuelve a actuar. El pasado se repite. Es por ello que para Ronsino todos los pasados están presentes y nada pasa del todo, sino que algo siempre queda. Hay, también, un empleo privilegiado y eficaz del emblema, porque al tratarse de una figura que depende de una imagen-catacrexis para su completa significación, exhibe con mucha precisión el tipo de símbolos y violencias que representan las fuentes, los actos y los personajes. *Operación masacre* es emblema del periodismo comprometido; Folcada es emblema de la violencia de Estado, porque la forma de daño vengativo que provoca a Vardemann, lejos de corresponderse simétricamente con la injusticia de la que se considera víctima —asesinarlo, atacarlo directamente, buscar a la novia del peluquero para seducirla—, es un parangón del ejercicio de poder desnudo sobre la vulnerabilidad del desprotegido, ya que emplea todo el aparato legal y la fuerza de la hegemonía para garantizar ya la afectación del otro, ya

la indestructibilidad propia; el mormón y su “rostro partido” es emblema del “rostro partido” de Livraga; y *Glaxo* es emblema de la constancia.

La estructura, entonces, adopta las formas del retorno de lo reprimido, característica del trauma, porque su *incipit* y *excipit* tienen en común al mismo personaje, a la vez que la enunciación está cargada de indicios que detentan la claridad de lo narrado y que articulan una poética forjada a base de cesuras, anáforas y elipsis, cuyo efecto produce un movimiento de pausas y vaivenes en el que se expone y oculta la silueta de aquello que se resiste a ser expuesto. La velocidad de esa oscilación es, en principio, sosegada, pero pronto adquiere un ritmo perenne que hace de la trayectoria zigzagueante un ciclo. Un zootropo narrativo a través del cual vemos el horror vivo y palpitante de una violencia teleológica que perdura.

Sobre la base de lo expuesto en estas líneas, el aparato crítico inspirado en las características del trauma que sugiero como marco de escrutinio para la poética trazada entre *Operación masacre* y *Glaxo*, antes que finiquitar la discusión sobre las operaciones de reconstrucción o reapropiación del pasado colectivo mediante la literatura, o proponer metodologías armónicas, estables y fijas para analizar los acontecimientos atroces de nuestras temporalidades –históricas, culturales, sociales y discursivas–, pretende preconizar la importancia de movilizar lo inenarrable y mostrar su latencia, sus vacíos y su fluctuación, lo mismo que explorar los modos en que el trauma se coloca al servicio de lo social, lo simbólico, lo ético, estético y literario.

En suma, y para finalizar, la percepción de la discontinuidad y la anacronía, comprendidas únicamente *après coup*, lo mismo que la iteración, vinculada con la noción de *acting out*, son figuraciones poéticas narrativas tanto de la temporalidad como de la memoria, presentadas en el diálogo entre *Operación masacre* y *Glaxo*, para cuestionar la supuesta estabilidad de la idea del tiempo como algo lineal, progresivo y unívoco, según la modernidad. Es de este modo privilegiado como la literatura nos permite problematizar las relaciones que sostenemos con el pasado, el presente y el futuro, a la vez que nos posibilita elaborar reflexiones con imaginación, cuyo propósito es colocar frente a nuestra

mirada y de diversos modos, aquello ocurrido que, por el embate traumático, no pudimos comprender del todo.

Bibliohemerografía

- Braunstein, A. Néstor. *Memoria y espanto o el recuerdo de la infancia*. México: Siglo XXI Editores, 2008.
- Breuer, Josef y Sigmund Freud. “Comunicación preliminar”, en S. Freud, *Obras completas: estudios sobre la histeria*. Trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1993, vol. 2, pp. 27-43
- Caruth, Cathy. “Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia”, en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Centro de Estudios Sociales, 2011, 295-310.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2016.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú, Los instintos y sus destinos, Duelo y melancolía*. Trad. de Luis López Ballesteros. Barcelona: RBA Coleccionables, 2002.
- Fundación Gala-Salvador Dalí. 19 de mayo de 2024, 9:10 am. Consultado el 19 de mayo de 2024. En <<https://www.salvador-dali.org/es/>>.
- Green, André. *El tiempo fragmentado*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Hartog, François. “Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador?”. *Historia y Grafía*, núm. 33 (2009): 115-131.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Koselleck, Reinhart. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011.

- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan: Libro X: La angustia*. Trad. de Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. de Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Dirección de Daniel Lagache y trad. de Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Moraña, Mabel e Ignacio M. Sánchez Prado (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trad. de Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Ortega, Francisco. “El trauma social como campo de estudios”, en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Centro de Estudios Sociales, 2011, 17-59.
- Premat, Julio. “Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en *Glaxo*”. *Pandora*, núm. 12 (2014): 191-177.
- Premat, Julio. “Comenzar en las ruinas. Hernán Ronsino”. *Badebec*, vol. 7 (marzo 2018): 164-189.
- Premat, Julio. “Los posibles del pasado. Notas sobre la ficción en la historia literaria”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas Rioplatenses Contemporáneas en Francia* 24 (2022): 1-12. Acceso el 15 de diciembre 2022. En <<http://journals.openedition.org/lirico/12140>>. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.12140>>.
- Pulido, Begoña. *Poéticas de la novela histórica contemporánea. El general en su laberinto. La campaña y el mundo alucinante*. México: CIALC-UNAM, 2006.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Trad. de Agustín Neira. Buenos Aires: FCE, 2004.

- Rilke, Rainer María. “Elegías de Duino”. *Boletín Editorial*, núm. 102 (2003): 13-28. En <https://libros.colmex.mx/wp-content/uploads/2021/04/boled_102.pdf>.
- Ronsino, Hernán. *La descomposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2007.
- Ronsino, Hernán. *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Ronsino, Hernán. *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Rufer, Mario. “Temporalidades (pos)coloniales”, en Mario Rufer (coord.), *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. Buenos Aires: Clacso-Siglo XXI Editores, 2023, 314-343.
- Rufer, Mario (coord.). *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. Buenos Aires: Clacso-Siglo XXI Editores, 2023.
- Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones la Flor, 2000.



MEMORIA E IMAGINACIÓN EN *NOCTURNO DE CHILE*: EL MAL COMO EL INCONSCIENTE DE LA HISTORIA

Begoña Pulido Herráez*

La novela corta *Nocturno de Chile* (Anagrama, 2000), de Roberto Bolaño (1953-2003), como, en general, el conjunto de la obra del escritor chileno-mexicano, plantea el vasto problema de la relación entre memoria y violencia o, más particularmente, entre la memoria y el mal. Sobre esta gran preocupación de fondo, la del mal, *Nocturno de Chile* recorta y enfoca la problemática en torno al papel de los artistas, críticos y, en general, intelectuales, en su reproducción (quizá por la extrañeza de que, con cierta frecuencia en la historia, sea la “inteligencia” la que coadyuve en el proceso de acumulación y reproducción de los horrores sociales¹). Se trata de un tema que reaparecerá en una de las partes de la novela póstuma *2666* (2004), la de los críticos.

Nocturno de Chile se publica en el cambio de milenio, cuando da inicio un cierto boom literario que denunciaba los horrores cometidos por el Estado durante las dictaduras del Cono Sur y Centroamérica (el mal, la violencia, la barbarie del Estado); busca, sin embargo, colocar al lector de otro modo frente a la problemática de las políticas de la

* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), UNAM.

¹ El otro papel del intelectual es el del revolucionario, el que contribuye a denunciar, o el “intelectual crítico”.

memoria que comenzaban a institucionalizarse (más tardías en Chile) y frente a la literatura que, desde los ochenta, privilegiaba el testimonio como género para la denuncia, en el campo literario latinoamericano. Escrita de forma *aparentemente* autobiográfica (la frase final, segundo párrafo de la novela, revela la presencia de otro narrador que asume al final la *responsabilidad* del relato), la primera persona de *Nocturno de Chile*, en la voz del cura y crítico literario Ibacache, desmonta el relato autobiográfico clásico, en el que sujeto, experiencia, memoria, confluyen y armonizan cierta idea de la identidad o preconizan la reificación de la experiencia. Bolaño elabora una forma narrativa que parte de la primera persona autobiográfica (una voz que hace un relato de su vida) en la que muy pronto se abren fisuras y en la que resuenan múltiples voces y discursos de muy variados tipos (muchos de ellos de índole literaria y filosófica) y procedencias. Mediante procedimientos como la ironía, la sátira (que llega al autoescarnio), la polémica más o menos encubierta con otras voces y discursos, asoma el autor implícito y se descompone el discurso aparentemente directo (la intencionalidad declarada del narrador que se confiesa). Ni el objeto (la realidad de los horrores cometidos por el Estado chileno) ni el sujeto están previamente constituidos o dados, al contrario, se van modificando, haciéndose, asimismo, más complejos a lo largo del relato y abriendo en la problemática sesgos no previstos.

Quien cuenta no es *la víctima* ni *el testigo* (protagonistas en el testimonio), sino alguien que colaboró con la dictadura, sin ser por ello lo que hoy en día se denomina un *perpetrador*. El narrador sostiene una relación particular con la escritura artística: es un hombre culto, un *letrado*, alguien dedicado a las letras, lector, poeta “mediocre” y, sobre todo, crítico literario reconocido; es también sacerdote militante del *Opus dei*. La novela elabora toda una estructura que funciona como una puesta en abismo sobre las relaciones entre literatura y sociedad, sobre el lugar de la literatura en contextos de violencia, sobre las formas (y las posibilidades) de representación de sucesos en cierto modo incomprensibles por las dimensiones del horror, sobre cómo la literatura puede hacer visible lo invisible y, ya más específicamente, sobre la pérdida de la función “crítica” de la “crítica literaria y artística”

(en otras palabras, la pérdida de su papel social).² La pregunta que nos queda atañe, en última instancia, al sentido de esta labor y sus extravíos en el campo cultural.

Nocturno de Chile elabora un relato de vida en la voz de un narrador no empático; el cura Ibacache provoca en el lector cierta antipatía, quizás incluso cierto asco que se desnuda en la escatológica escena final. Este narrador es algo más (o algo diferente) que un “narrador no digno de confianza”, como los denomina la narratología; el autor implícito parecería querer impedir la identificación del lector con el protagonista de la experiencia y narrador del relato que leemos (lo que se confirma en la frase final), y más bien provocar rechazo y distancia en relación con el modo en que se relaciona con el mundo, en particular con la dictadura chilena, aunque, en general, es una “visión del mundo” lo que se ofrece a la mirada crítica del lector: la connivencia entre la literatura y el mal, oculta, escondida, bajo el escudo impecable de la negra sotana religiosa. En este trabajo, quiero centrarme en la poética narrativa de *Nocturno de Chile* y en el modo como se imbrican en el enunciado las dimensiones éticas, estéticas y políticas: toma de postura frente al testimonio legitimado por el giro memorístico como forma discursiva más adecuada para dar cuenta del mal y el horror, desenmascaramiento de la connivencia entre literatura y poder, nueva interrogación sobre la función y el papel social de la literatura en contextos

² La “visibilidad” era la cuarta de las *Seis* (que finalmente se quedaron en cinco) *propuestas para el próximo milenio* que redactó Italo Calvino (Siruela, 1988) antes de fallecer. Allí, el escritor italiano reflexiona de una manera muy sugerente sobre el papel de la imaginación y de las imágenes visuales en la literatura, en el discurso artístico escrito. Distingue dos tipos de procesos imaginativos, uno que parte de la palabra y llega a la imagen visual (un proceso que tiene lugar en la lectura, por ejemplo), y otro que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. En la literatura contemporánea, propone que se parte primordialmente de una imagen visual: éstas provienen del inconsciente individual o colectivo, o del “tiempo recobrado en las sensaciones que reaflojan del tiempo perdido, las epifanías o concentraciones del ser en un solo instante” (93), y se caracterizan por escapar a nuestro control, asumiendo una especie de trascendencia respecto del individuo. Nuestras imágenes-fuente son, en cierta manera, inconscientes.

de violencia (la literatura y el mal, en las preocupaciones de Bolaño), elaboración de un “imaginario” y una memoria del mal.

Nocturno de Chile: memoria del mal

Michael J. Lazzara, en “El giro de la memoria en América Latina. Trayectorias, desafíos, futuros”, ha distinguido dos etapas en el marco del *giro de la memoria* en América Latina, afianzado en la década de 1990-2000, “de la mano de los esfuerzos de las sociedades posdictatoriales y postconflicto por crear democracias y negociar los complejos significados del pasado” (Lazzara, 2021: 33). La primera de ellas (que transcurriría desde mediados de los ochenta a finales de los noventa) habría estado marcada por la memoria traumática y tenía un tono freudiano: enfocaba en las víctimas de la violencia dictatorial y subrayaba el testimonio sobre la tortura, el trabajo del duelo, el exilio y la derrota de la izquierda.³ El segundo momento (de mediados y finales de los noventa al presente), impulsado en Argentina por Elizabeth Jelin, introdujo en el debate nuevos temas y perspectivas como archivos, monumentos conmemorativos, lugares, derechos humanos. Poco a poco, la memoria se ha ido convirtiendo en una palabra clave, invocada en las calles y en la lucha política: son constantes los reclamos por la memoria,

³ En *Nocturno de Chile*, aparece la cuestión de la derrota en algunas ocasiones, en particular, figurada en el melancólico “pintor guatemalteco”. Este personaje “casi mudo”, sin nombre (de alguna manera “anónimo”), figura la derrota de los proyectos libertarios y el asedio del mal (la ocupación nazi en Francia); lo que mira a través de la ventana o lo que representa en el cuadro que pinta (todas ellas imágenes visuales) es el asedio de algo oscuro que no tiene una forma definida; se trata de algo “indecible” (de ahí la elaboración de imágenes visuales). En *Nocturno de Chile*, se elaboran numerosas imágenes visuales, como si fuera el medio que el lenguaje literario encuentra para visibilizar lo “indecible”, lo enmascarado, lo inconsciente. Para la cuestión de la derrota, véase Idelber Avelar, 2000 (“el 11 de septiembre de 1973 hizo irreversible la venida de un tiempo histórico en el que las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador”, [55]); Amar Sánchez y Basile, 2014; Yvette Sánchez y Rolland Spiller (eds.), 2009.

la verdad y la justicia, particularmente, en el Cono Sur. Junto a estos dos momentos, sin embargo, podría hablarse, según Lazzara, de una tercera ola a partir del nuevo milenio, que da entrada a las particularidades de la violencia en otros contextos latinoamericanos más allá del Cono Sur: Perú, Colombia, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, México; en ellos, los asuntos de etnia, raza, la violencia contra campesinos e indígenas, da formas distintas a la problemática. Los estudios sobre la memoria han arraigado de modos variados en las diferentes regiones y países, y, asimismo, se ha ido evidenciando la naturaleza compleja y multidimensional de la violencia a la que van ligados.

¿Cuál sería el lugar de la obra de Bolaño, en particular *Nocturno de Chile*, en este contexto? Su perspectiva es diferente a las mencionadas por cuanto su mirada se dirige a lo que denominamos el campo cultural (más particularmente el literario) y lo pone “en sospecha”, lo coloca bajo una mirada crítica. Desde esta atalaya, aprehende las otras crisis (*crisis* y *crítica* poseen la misma etimología) que aquejan a nuestro tiempo, ampliando el referente a múltiples y heterogéneos espacios y tiempos de la historia, elaborando complejos y eruditos vasos comunicantes (haciendo memoria). La literatura (el campo literario) es la semilla desde la que articula su figuración de la crisis del mundo y de la propia literatura: sus obras elaboran personajes escritores o críticos que leen y hablan de literatura, pero ellos mismos son parte de la ficción, son literatura, por lo que la obra que leemos entra también en el ámbito de la sospecha. Más que ofrecer una salida a la crisis de la relación entre literatura y sociedad, o entre la literatura y el mal, lo que queda es hacer memoria de las conexiones que se busca ocultar y prender la llama de la crítica (autocriticándose incluso).

En realidad, también podríamos leer *Nocturno de Chile* desde alguna de las nociones que han ido expandiéndose en la crítica, como la de “archivo” mencionada por Lazzara, en el sentido de que *Nocturno de Chile* elabora un *archivo del mal* que atraviesa tiempos y lugares. No es difícil tampoco ubicar en la novela *lugares de memoria*. De hecho, ¿qué otra cosa es, sino el levantamiento de un hiperbólico lugar de memoria, el (fracasado, ironizado) proyecto del zapatero austriaco en la Colina de los Héroes? Sin embargo, aun cuando esas problemáticas

estén en la obra, no constituyen el centro de la memoria del mal; ésta es atravesada por el hilo de la memoria de la literatura y la aceptación o negación de su labor crítica.

La pregunta por la representación del mal, del horror, de la violencia extrema, atañe, en última instancia, a la interrogación desde nuestro presente sobre el lugar del arte y de la literatura en nuestras sociedades del nuevo milenio, marcadas también por fenómenos como el desarrollo tecnológico y digital, los nuevos medios de comunicación, la mercantilización de la cultura y el surgimiento de nuevas subjetividades. Sin duda, el *dictum* de Adorno de que “Hacer poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”, junto con las interpretaciones y debates que generó, se encuentra en el trasfondo de una obra como *Nocturno de Chile*. La sentencia de Adorno envuelve una paradoja irresoluble y coloca al arte en los límites, en las fronteras de lo estético y lo político. Andreas Huyssen analiza este asunto complejo en “El holocausto como historieta. Una lectura de ‘Maus’ de Spiegelman”, de forma tal que pienso que puede ayudar a entender las elecciones artísticas de Bolaño. El problema de la representación planteado por Adorno puede entenderse desde dos ángulos: el de “la inconmensurabilidad absoluta y de la irrepresentabilidad estética de Auschwitz” (Huyssen, 2002: 123);⁴ es decir, el de aquello que es inconcebible, impensable que haya podido suceder (por lo irracional, lo inhumano) y, por lo mismo, incomprensible, y el de la idea de la representación más adecuada (que en el fondo se busca que parezca una no-representación).

En el marco de la mercantilización y espectacularización del holocausto a través de películas, museos, sitios de internet, fotografías... (que revela la influencia de la industria cultural y de los nuevos medios de comunicación de masas como vehículos de la memoria, sobre todo a partir de los años ochenta, pero de forma creciente en el nuevo milenio), se tendió a oponer la representación más adecuada caracteriza-

⁴ “Precisamente porque Auschwitz se sustrae a toda representación unívoca que busque establecer un sentido, el acontecimiento ‘Auschwitz’ sigue necesitando de una multiplicidad de representaciones si de mantener viva su memoria se trata” (Huyssen, 2002: 126).

da por el film *Shoah*, de Claude Lanzmann (serio y perteneciente a la “alta cultura”), con la película de Steven Spielberg *La lista de Schindler* (considerada una trivialización comercial, vinculada con la cultura popular). Huyssen alerta contra esta oposición simplista entre una representación adecuada (culto) y otra trivial, banal o inadecuada por alguna razón que pretende legitimizar el argumento (por su carácter popular casi siempre); más que buscar la representación correcta, única, “debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias. Esto no significa que cualquier opción resulte aceptable. La calidad sigue siendo una cuestión a definir caso por caso. Sin embargo, no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta” (2002: 26). Más que “interdicto de la representación”, en realidad las representaciones sobre el holocausto, y ahora sobre las dictaduras latinoamericanas de los setenta y ochenta, han proliferado, con lo que la pregunta por el *cómo* permanece abierta, puesto que no hay un punto final en la comprensión (y ahí es donde la literatura encuentra un lugar). La crisis del relato del horror y del mal está en la crítica.

Dos perspectivas me parece que habría que tener presente: una, que el problema de la representación interviene en la poética artística de las obras sobre la memoria; en la elección de la *forma* se está participando de la discusión sobre las posibilidades e imposibilidades, sobre la pertinencia y la legitimidad (lo metaliterario, metaficcional, metanarrativo, utilizando la terminología de la narratología, está siempre presente en la literatura de la memoria y refiere a algo más que un asunto de estilo o de forma en un sentido formalista); y en segundo lugar, relacionado y entabado con el anterior, pero con el trasfondo del poder de los medios de comunicación de masas y la industria cultural, así como del “poder del Estado” que también manipula la información,⁵ existe en la literatura del nuevo milenio cierto miedo “a la pérdida de la realidad en la representación”. La discusión sobre el problema de la representación se desplaza en *Nocturno de Chile* de varias formas: mediante la figura

⁵ Es un tema que aparece reiteradamente en las obras de la escritora chilena Nona Fernández.

de un narrador “colaboracionista” (no el testigo, no la víctima), alguien ciego y mudo,⁶ que “calla” y juega a no darse cuenta de lo que pasa, que utiliza la literatura para “evadirse” de lo real, en ciertos momentos en que arrecian las circunstancias de represión política, con la lectura de los escritores clásicos;⁷ elaborando un relato que organiza la historia no tanto mediante la sucesión de acontecimientos en el tiempo (aunque

⁶ Si el testigo es el que presencia, “ve” algo y por lo mismo tendría un conocimiento directo (la mirada legítima y da autoridad al testigo), Urrutia Lacroix aparta la mirada de los acontecimientos de la realidad y se queda mudo, callado. Irónicamente, en la primera página de la novela, dice que uno tiene la obligación moral de ser responsable no solamente de sus actos, sino de sus silencios. El autoescarnio que practica el relato lo vuelve “culpable” de sus silencios y de su ceguera voluntaria.

⁷ Son varias las formas como la novela *Nocturno de Chile* figura el problema de la literatura como evasión de lo real; de hecho, el personaje protagonista está forjado como un *lector evasor* (sin compromiso no solamente con la sociedad, sino en cierta forma con la literatura, que termina siendo un *pasatiempo*, un dejar que el tiempo transcurra). El momento más evidente de la novela es cuando Allende gana las elecciones; pronto comienzan las presiones políticas (y económicas) que culminan con el golpe militar y el asalto a la Moneda. En ese periodo, Urrutia Lacroix, alias el cura H. Ibacache, se encierra en su casa y lee a “los clásicos” (lectura a la que vuelve cada vez que quiere evadirse). El inicio del relato es también significativo de su falta de compromiso con lo real (evasión que es doble por cuanto que su papel como sacerdote debería consistir en estar próximo al pueblo y el “pobre”). Asiste a un encuentro de escritores en el fundo de su mentor, el famoso crítico literario González Lamarca-Farewell (donde Pablo Neruda es también un invitado, una figura ambigua en la novela, pues su papel parece ser también de poco compromiso y más bien de divo de la cultura, ajeno a su contexto, aunque esta es la mirada del narrador Urrutia Lacroix, pues él mismo lo ve con admiración a la distancia), sale a caminar y se encuentra con un grupo de campesinos que rápidamente lo toman por el sacerdote que debería ser y le solicitan ayuda para un niño enfermo. La reacción del protagonista es de repudio de lo real: la pobreza, la fealdad, la enfermedad, y de la función que le correspondería como parte de la Iglesia católica. Huye, da la espalda a ese mundo de lo popular y regresa corriendo a la casa principal adonde está llegando la crema y nata de la intelectualidad chilena. En esta parte del relato, aparece por vez primera la mención al poeta y trovador italiano Sordello (1200-1269) y surge el *leitmotiv* que será una constante en la novela: “Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?”. El trovador simboliza el compromiso de la escritura al que no atienden personajes como Urrutia Lacroix, de ahí la apariencia de “no entender”, de “no saber” quién es. Por semejanza fonética,

existe el juego con la cronología), sino elaborando escenas, imágenes visuales plenas de símbolos, metáforas y alegorías cuya significación se alcanza mediante la concatenación con otras escenas, proponiendo no la memoria de sucesos particulares, sino la memoria como conexión de variadas imágenes del mal reiterado en la historia. Esta poética de la memoria, de sustancia visual, orienta al lector y lo conmina a “ver” con detenimiento aquello que no es obvio, aquello escondido (como sucede con lo pintado en las miniaturas de arroz que se mencionan en un momento del relato). Para lograr ver lo que se oculta (el mal, la barbarie, las ruinas), es necesario imaginar. *Nocturno de Chile* obliga al lector a operar como un hermeneuta, un cazador de signos, de significados profundos bajo las elaboradas imágenes visuales que se le ofrecen. Incluso, el gesto del narrador (acodado en la cama y con una mano en el mentón) dibuja una imagen visual significativa (en la que la crítica ha visto una alegorización de la melancolía, según el grabado de Durero, pero en la que gravita también el grabado de Goya titulado “El sueño de la razón produce monstruos”). Estas imágenes figuran de otra forma el múltiple problema de la representación: cómo visibilizar (lo que implica ir más allá de *contar* o *recordar* a secas), cómo persuadir al lector para ejercer la reflexión (el gesto de los grabados llama a este ejercicio). En *Nocturno de Chile* parece que Bolaño desconfía del discurso directo (dirigido a su objeto), el de una representación que parece poder re-producir, del realismo como poética narrativa, e incluso del surrealismo, y busca insertar en la problemática la *imaginación* que permita ir más allá, ver de otra manera, ver otra cosa.

En relación con la historieta “Maus”, su compleja estrategia narrativa lleva adelante varias operaciones de distanciamiento que destaca Huyssen: el uso del cómic, de la metáfora basada en animales (con ello evitaba el “sentimentalismo”, el gesto de espanto en el lector que lo paraliza o le hace caer en la compasión, o la fascinación voyerista), la inserción del autor en la historia y la elaboración de varios niveles temporales que establecen, asimismo, un complejo pacto biográfico-

el nombre del poeta alude también a la “sordera” del protagonista. Para una interpretación de este *leitmotiv* en la novela de Bolaño, véase Karim Benmiloud, 2006.

autobiográfico con el padre de Spiegelman y con el lector (Huyssen: 133):⁸

La dificultad de inscribir a *Maus* en categorías estables también se evidencia por el hecho de que al principio *Maus* aparecía en la lista de best-sellers en el rubro *fiction*, y a pedido del autor fue trasladado a la categoría *non-fiction*, en la que terminó ganando en 1992 el premio Pulitzer. La imposibilidad de decidir entre arte y cultura de masas, entre *fiction* y *non-fiction* da de lleno en el núcleo de la problemática de cómo representar el Holocausto en la memoria de los que nacieron después. El recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales, pero estando ligado a un acontecimiento real, para nada ficcional. En este nivel, que pertenece más bien a la sociología de la cultura, *Maus* termina construyendo una corrección en términos prácticos y teóricos del debate Schindler-Shoah, en el que se volvió a poner en escena el modelo clásico de la alta modernidad, insistiendo de manera dogmática en la oposición binaria entre arte e industria cultural, así como entre auténtica *non-fiction* y ficcionalización a la Hollywood (140).

La forma de la enunciación en *Nocturno de Chile* genera distanciamiento respecto del sujeto de la enunciación y la experiencia, con lo que su discurso memorístico, su relato, que conforma la novela que leemos, se vuelve falaz; aquello que dice, el objeto del discurso, se vuelve contra el sujeto (haciendo parodia del discurso, escarnio de sí mismo) y abre grietas por las que se filtran otros sentidos.

Esta pequeña novela concentra *in nuce* las preocupaciones literarias, políticas, éticas de Roberto Bolaño. Mediante los recursos, hasta cierto punto tradicionales, del “cronotopo del camino de la vida” (Bajtín, 1989) y del *umbral* de la muerte (que, al final de la novela, mediante un giro escatológico, no resultará tal, sino su parodia), el narrador de

⁸ “Spiegelman supera con rigor único el conflicto entre la representación objetiva, documental (que finalmente anestesia al lector u observador respecto del sufrimiento individual) y el testimonio subjetivo autobiográfico (que sólo genera empatía y conmoción respecto del padecer individual)” (Huyssen, 2002: 135).

la novela, el cura chileno Sebastián Urrutia Lacroix, recorre y hace recuento de su vida pasada bajo la forma de la confesión, en un largo e ininterrumpido discurso que ocupa un solo párrafo de 150 páginas (prácticamente toda la novela, le sigue solamente una breve frase final). No es, por lo tanto, la memoria autobiográfica la que vertebra (aun cuando el relato sigue un aparente curso cronológico que transcurriría entre la primera juventud, el momento de incorporación a la vida pública como un ser adulto, y lo que parecería ser el umbral de la muerte), sino la memoria acicateada por la confesión. Siendo el narrador sacerdote por elección propia (a los trece años sintió “la llamada de Dios”), el carácter confesional del discurso que leemos adquiere connotaciones particulares.

La confesión es un sacramento por medio del cual un sacerdote otorga el perdón de los pecados cometidos (la absolución), siempre y cuando vaya acompañada de arrepentimiento; la confesión es, asimismo, en el campo judicial, la declaración voluntaria que hace alguien *contra* sí mismo y ante una autoridad judicial, reconociendo la verdad de un hecho. Ambos valores se funden en *Nocturno de Chile*, ya que, por un lado, el narrador es sacerdote (está facultado para administrar el sacramento), pero ningún cura puede confesarse a sí mismo, al contrario, debe buscar la autoridad de otro sacerdote, revestido de la capacidad para perdonar; ese otro frente al cual se confiesa Sebastián Urrutia Lacroix es “el joven envejecido”, una especie de doble invertido, de conciencia, que, en sentido estricto, debería ser el que dispense el perdón de los pecados (que no va a otorgar). El discurso de Urrutia Lacroix no es entonces un monólogo (no puede serlo si es una confesión), sino, en todo caso, un monólogo dramatizado o un *monodiálogo*⁹ (ya que no se escucha la voz de quien provoca la verborrea del sacerdote, su discurso proliferante, incontenible, si no es inserta en breves momentos en la del narrador, que parece dar cuenta de ella así como de una presencia un tanto fantasmal, pero significativa); es la lucha con el punto de vista del “otro” respecto de sí mismo lo que va definiendo la conciencia

⁹ Expresión acuñada por el crítico Ángel Rama al dar cuenta de la forma del narrador en algunos cuentos de Juan Rulfo.

y la narración de Urrutia Lacroix. Si el cura se confiesa es porque la aparición del joven envejecido supone una *acusación* criminal: la de haber colaborado, por acción o por omisión, con la dictadura chilena de Augusto Pinochet. La confesión de Urrutia es una justificación en busca del perdón y de la “vida eterna” (una *inmortalidad* que, como veremos adelante, se pretende en términos literarios, pues el sacerdote tiene más ambiciones de poeta que de hombre de Iglesia):

[...] 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 descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo (Bolaño, 2000: 11).

El otro sentido, el judicial, aflora por el carácter criminal de los actos cometidos (aun cuando sea por omisión, por silencio, por mirar hacia otro lado,¹⁰ por consentir, finalmente) que, en última instancia, llevan la responsabilidad a otros planos fuera del religioso: el social y el ético. La confesión es, en este sentido, una declaración que reconoce la verdad de los actos cometidos, y en este ámbito, no conduce al perdón ni a la expiación, sino que solicita otro ajuste de cuentas (en el relato, este final es significado simbólicamente como una inmersión en las deyecciones propias y no en una muerte “liberadora” de remordimientos).

El discurso confesional de Urrutia Lacroix es, en cierta forma, una autocrucifixión (como parece adelantar o simbolizar el segundo

¹⁰ El rezo católico denominado “Yo pecador” dice: “Yo confieso, ante Dios Todo poderoso y ante vosotros hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión. Por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa. Por eso ruego a Santa María la Virgen, a los ángeles, a los Santos y a vosotros hermanos, que intercedáis por mí ante Dios nuestro Señor”.

apellido, Lacroix). Elaborado bajo la apariencia de la declaración (la confesión es un decir que se quiere sincero y verdadero, “directo”, no se puede mentir, pues implicaría un castigo), en realidad en el discurso del cura resuenan múltiples voces que desmienten y polemizan con el decir del sacerdote haciendo escarnio de su discurso supuestamente sincero, bondadoso (un discurso eclesiástico parodiado, pleno de vocabulario religioso que resuena falso). La ironía, la parodia, invierten el sentido de lo que leemos, muestran la distancia entre el discurso y las acciones, y hacen del cura Urrutia no un defensor del Bien, sino del Mal.

La frase final de la novela, que conforma el segundo y último breve párrafo: “Y después se desata la tormenta de mierda”, hace emerger otro narrador (se hace visible el autor implícito), agazapado en la transcripción del largo primer párrafo y responsable de la parodia, la sátira, de la mirada distanciada, del escarnio, de la crítica. En este punto, se revela que la novela no es un monólogo, sino la transcripción distanciada (por parte de este narrador en tercera persona) de un monólogo dramático, la confesión: el autor implícito agazapado a lo largo del relato se muestra en la frase final. Son varios los niveles narrativos y las formas (estilización y parodia de discursos, ironía¹¹) como la poética de la obra busca generar ese distanciamiento que parece necesario para comprender y reflexionar sobre el complejo asunto a tratar, ese desenmascaramiento también de la historia (retomando el epígrafe de Chesterton, que preside la novela) y no solamente del personaje.

El epígrafe de Chesterton, “Quítese la peluca”, centra la confesión a las puertas de una muerte posible como un acto de desenmascarar una vida: se trata de una especie de juicio no ante Dios como podría pretender el cura, sino ante la “conciencia de la historia” (el “joven envejecido”), ante el presente posdictatorial y revisionista. La confesión recuerda el gesto de San Agustín: repaso de una vida, selección de momentos donde hay que tomar decisiones (toma de los hábitos eclesiásticos, conversión en un crítico literario, encuentro con el *mentor* Farewell –quien le acompaña a lo largo del camino de

¹¹ Para la cuestión de la sátira en la obra de Bolaño y en *Nocturno de Chile*, véase Florence Olivier, 2008.

la vida como crítico literario—, viajes de “descubrimiento”, que son de ida y retorno a Chile) y visibilización de lo que se asocia con esas temporalidades que enlaza el relato confesional, que no es el progreso de la historia o de la modernidad (la “civilización”¹²), sino el mal y la culpa (la “barbarie”), el tema de la responsabilidad “individual”, la participación en la historia. En particular, interesa la de los intelectuales, escritores y críticos (seres “pensantes”) en las relaciones de poder y dominio (la muerte programada y la solución final), la “complicidad”.¹³

Los géneros narrativos que intervienen en el “discurso de la memoria” de Urrutia Lacroix son la confesión, el cronotopo del camino de la vida (ante las puertas de la muerte), el discurso afebrado (que, como el del sueño y, más particularmente, el de la pesadilla, lo aproxima a lo irracional, propicio para hacer emerger lo inconsciente).

¹² Tampoco la labor “civilizadora”, “cívica” de la crítica (o la “pureza” de la poesía en el ejercicio autorial), se cumple ni en el mentor ni en el crítico; de nuevo aparecen la ironía, la parodia y el autoescarnio: “mientras Ibacache leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell, en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura, en un esfuerzo razonable, en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte. Y esa pureza, esa pureza revestida con el tono menor de Ibacache, pero no por ello menos admirable, pues Ibacache era sin duda, entre líneas u observado en su conjunto, un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir, de valor cívico, sería capaz de iluminar con una fuerza mucho mayor que cualquier otra estratagema la obra de Urrutia Lacroix, que se estaba gestando verso a verso, en la diamantina pureza de su doble” (Bolaño, 2000: 37).

¹³ Cecilia Manzoni, en “Roberto Bolaño y la crítica de la crítica”, señala cómo el problema de la relación entre la literatura y el poder es uno de los hilos que vertebra el conjunto de la obra de Bolaño: “En *Nocturno de Chile* Roberto Bolaño reflexiona una vez más sobre los modos en que se constituye el canon literario, un ademán que ya había realizado de manera notoria en *Amuleto* y en otros textos y al que volverá en cuentos, novelas y artículos periodísticos” (Manzoni, 2006: 59). En esta obra identifica, detrás del cura H. Ibacache (seudónimo de Sebastián Urrutia Lacroix), a la figura del crítico sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, “quien dominó el campo cultural chileno desde las páginas del tradicional diario *El Mercurio*, en el que publicó más de mil doscientos artículos entre 1966 y 1992, a veces con el seudónimo de Ignacio Valente” (Manzoni, 2006: 59). Farewell, seudónimo de González Lamarca en la novela, referiría al crítico Hernán Díaz Arrieta, “Alone”.

La forma discursiva que une memoria y confesión propone otras formas de conexión entre los tiempos y hace emerger conflictos y tensiones históricas. Estas tensiones son, en el conjunto de la obra de Bolaño, las que asocian y conectan las formas de lo que define como el Mal (derivado tanto de las dictaduras asesinas y desaparecedoras como de otras violencias asesinas del presente, por ejemplo, los feminicidios), conexiones que ubica a lo largo del siglo XX, en particular, desde la Segunda Guerra Mundial, y que conectan asimismo América Latina con Europa fundamentalmente. El mal no es exclusivo de Chile, o de Argentina, o de México..., sino que emerge como el inconsciente de una historia “global” y de larga duración que se enmascara de progreso y civilización (la modernidad). La memoria de conexión (anacrónica) entre múltiples formas históricas del mal pretende hacer visible el río subterráneo del mal en el que ha navegado y navega el personaje-protagonista (“la verdad empieza a ascender como un cadáver”). Al elaborar un personaje-narrador que es sacerdote y crítico literario, Bolaño selecciona dos ámbitos de participación en esta corriente del mal: la Iglesia y el mundo literario, en particular, el de la crítica. Es así como la memoria del mal se decanta por visibilizar las relaciones de la Literatura y de la Iglesia con el poder.

¿Cuáles son los procedimientos principales de los que se sirve Roberto Bolaño? Son numerosos y no es posible referirse a todos, pues *Nocturno de Chile* concentra, precisamente, lo que vertebró la obra del chileno-mexicano: la preocupación no solamente por el Mal en la historia, sino, en particular, por la connivencia entre los intelectuales (los hombres de letras, los artistas) y el Mal (los fascismos). Personajes y narradores dedicados a las letras pueblan las obras de Bolaño dirigiendo la problemática aparentemente centrada en acontecimientos de muerte y genocidio hacia los vínculos y la participación de los artistas e intelectuales en la reproducción del mal; más que abogar por la “comprensión” de sucesos inhumanos, los intelectuales en los que se detiene Bolaño son aquellos que han colaborado en la perpetuación del mal, y parece querer visibilizar la responsabilidad en estos actos y, con ello, cuestionar el papel de la literatura en nuestras sociedades; los escritores se inscriben cada vez más en relaciones mercantiles y se mueven más

por un lugar en el campo cultural y menos por preocupaciones estéticas. “Así se hace la literatura en Chile”, dice un personaje de la novela, pero no solamente en Chile, es algo general, responde Urrutia Lacroix.

La novela abre y cierra con escenas que tienen mucho de “salón literario” (parodiado junto con la llamada “alta cultura”); la primera es la ya mencionada que se desarrolla en el fundo de Farewell, con eruditas conversaciones sobre poesía,¹⁴ y la segunda, al final de la novela, es la que cuenta las veladas literarias en la casa de María Canales, al amparo del toque de queda de la dictadura y en un espacio de tortura. La primera tiene mucho de salón decimonónico, al que acude una élite, la “oligarquía de las letras”, ajena al mundo práctico; la segunda responde a los tiempos de la dictadura: el salón literario es una casa de torturas.¹⁵ Ambos son espacios anacrónicos, en donde la literatura es un saber que sirve de adorno, ajena a la realidad.

El “camino de la vida” de Urrutia Lacroix no está estructurado siguiendo un *tiempo biográfico* en sentido estricto (aunque haya una sucesión cronológica), pues más que una trayectoria, se seleccionan ciertos momentos de la vida significativos, excepcionales por su valor simbólico y alegórico (la alegoría es el procedimiento fundamental de la poética de Bolaño); algunos de ellos redoblan su valor alegórico, pues son relatos que otros personajes (el exdiplomático Sebastián Reyes y el crítico literario González Lamarca, quien a lo largo del relato

¹⁴ “[...] imaginé ese fundo en donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito, y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas” (Bolaño, 2000: 15).

¹⁵ “Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche. No éramos, no somos titanes ciegos, y en aquellos años, como ahora, los escritores y artistas chilenos necesitaban reunirse y conversar, a ser posible en un lugar amable y con personas inteligentes. El problema, aparte del hecho insoslayable de que muchos amigos se habían marchado del país por problemas a menudo más de índole personal que política, radicaba en el toque de queda. ¿Dónde se podían reunir los intelectuales, los artistas, si a las diez de la noche todo estaba cerrado y la noche, como todo el mundo sabe, es el propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales? Los artistas, los escritores. Qué época” (Bolaño, 2000: 123-124).

lleva el seudónimo de Farewell) le dirigen a Urrutia y no experiencias o vivencias propias. La selección de esos momentos determina la imagen de Urrutia Lacroix y el carácter de su vida. Chris Andrews (2006: 137) cuenta siete historias¹⁶ que estarían construyendo la vida del sacerdote, crítico literario y poeta: 1. El relato de la juventud y su bautismo como crítico literario en la casa de su mentor Farewell; 2. La historia del diplomático Salvador Reyes, destinado en la embajada chilena en París durante la ocupación nazi, en la que cuenta su encuentro con Ernst Jünger, primero en una fiesta en una embajada y después en la casa de un melancólico pintor guatemalteco (relato en el que se acumulan exponencialmente los simbolismos en torno al fascismo y el mal que pueblan toda la novela); 3. La historia de la Colina de los Héroes de Heldenberg (un relato asimismo alegórico); 4. El viaje del sacerdote a Europa con la misión de elaborar un informe sobre el uso de halcones

¹⁶ Anteriormente, en una entrevista con Silvia Adela Kohan que fue publicada en *La Nación* de Buenos Aires en 2001, Bolaño se refería a las siete historias muy diferentes entre sí que conformarían *Nocturno de Chile*, unidas por “pequeños nudos verbales”. Éstos son frágiles (“palabras y frases sincopadas” que “se dirigen hacia la amnesia”), como sucede entre la historia que se desarrolla en el fundo de Farewell y el relato de Sebastián Reyes. El nexo es una breve reflexión sobre la pureza, la supuesta pureza del crítico y poeta Urrutia Lacroix: “Y hablando de pureza o a propósito de la pureza, una tarde, en casa de don Salvador Reyes [...] don Salvador dijo que uno de los hombres más puros que había conocido en Europa era el escritor alemán Ernst Jünger” (Bolaño, 2000: 37). En relación con las historias y su tejido narrativo, dice Bolaño, “aparentemente, no tienen nada que ver las unas con las otras. Entre historia e historia, hay pequeños nudos verbales, que es tal vez lo que más me gusta de esta novela: palabras y frases sincopadas que cualquier lector perspicaz puede entender que se dirigen hacia la amnesia. Esta novela es, también, y puede que sobre todas las demás consideraciones, un intento fallido de amnesia donde todos somos iguales, las sombras inocentes y los brutos malévolos, los personajes reales y ficticios, es decir, donde todos somos víctimas, sólo que de una forma indolora. *Nocturno de Chile* trata también de la moda, la alta costura y el prêt-à-porter, o lo que es lo mismo, sobre el efecto del tiempo en las historias, sobre el lento progreso del olvido, que es una de las formas de la ocultación hacia la que con más gusto y puede que con más justificación tendemos”. Entrevista en <<https://yontorress.blogspot.com/2008/10/roberto-bolao-sobre-el-juego-y-el-olvid.html>>.

que permitan acabar con las palomas y el deterioro que sus excrementos generan en las catedrales (de nuevo otro relato alegórico pleno de metáforas sobre el fascismo, la “solución final” y la dictadura chilena); 5. El cursillo de marxismo a la Junta Militar chilena, con Pinochet presidiendo el salón de alumnos; 6. Las veladas literarias en casa de María Canales en los tiempos de toque de queda, mientras en el sótano se torturaba y asesinaba; 7. El retorno al fundo de Farewell con que inicia la novela y la pesadilla final en la cama que finaliza escatológicamente y no con el esperado deceso.

Los momentos elegidos son representativos y conforman una imagen del tiempo que va más allá de la biografía individual del cura Ibacache. Esta imagen del tiempo es la base de la poética narrativa. Los nexos entre los tiempos (es decir, entre las historias) son caprichosos y frágiles, “ramitas o pequeños tubos”, los denomina Bolaño en otra entrevista,¹⁷ y las historias pueden ser leídas de manera independiente; suponemos que el orden no importa mucho. El tránsito de una a otra historia se explica por el delirio o la “amnesia”, dice Bolaño, o por el inconsciente que aflora en el delirio provocado por la fiebre; en todo caso, no hay una lógica causal, es más bien una lógica asociativa producto de lo que se quiere reprimir, de la culpa, de la necesidad de justificarse.

Todo el mundo espacio-temporal de la novela es sometido a una figuración simbólica y alegórica. En términos temporales concretos, sabemos que la acción se desarrolla entre finales de los años cincuenta y algún momento en la década de los noventa (finalizada la dictadura de Pinochet, que tuvo lugar en 1990), y que tiene entre sus estaciones fundamentales la Segunda Guerra Mundial en Europa y los años de la dictadura pinochetista en Chile. En cuanto al espacio, la acción se desa-

¹⁷ En entrevista con Rodrigo Pinto, en el 2000, refiere así a la estructura de *Nocturno de Chile*: “[...] es un intento de construir con seis o siete o ocho cuadros toda la vida de una persona. Cada cuadro es arbitrario y, al mismo tiempo, paradójicamente, es ejemplar, es decir, se presta a la extracción de un discurso moral. Cada cuadro puede ser leído de forma independiente. Todos los cuadros están unidos por ramitas o pequeños tubos, que en ocasiones son más veloces aún, y necesariamente mucho más independientes, que los cuadros en sí” (Tomado de Andrews, 2006: 137).

rolla en Santiago de Chile, en un “fundo” no muy alejado de la ciudad (en Chillán), en distintas ciudades de Europa, en particular de Francia, España e Italia. Por medio de los relatos de otros personajes, aparecen otros espacios no visitados directamente por el sacerdote, como Viena y la Colina de los Héroes (en la época del Imperio austrohúngaro). Los lugares no son descritos de manera concreta o particular, sucede más bien que, al ser visitados o mencionados, convocan saberes culturales generales (estereotipos); de hecho, se parodian estos estereotipos al nombrar a los halcones entrenados para matar palomas con nombres que aluden a esta cultura: Rodrigo es el halcón burgalés (remitiendo al Cid Campeador) o Ta Gueule es, evidentemente, el francés. El tiempo y el espacio se vuelven alegóricos, sin dejar de perder su carácter concreto. Cada historia puede ser leída también desde un discurso moral.

El tiempo que conecta los momentos cruciales o representativos de la vida une por medio de asociaciones frágiles, de recuerdos que se suceden por parataxis: es la memoria de la conexión; son numerosos los “y recuerdo...”, la sintaxis llena de polisíndeton, de conjunciones “y” que se suman dando la sensación de velocidad y simultaneidad, con lo que el tiempo concreto se difumina y se diluye la lógica que pudiera enlazar o articular de alguna manera más propositiva. Este tiempo de la memoria, de la conexión por el recuerdo en una noche de fiebre y pesadilla donde el narrador cree estar muriendo, acerca todos los momentos, los conecta, como si el tiempo histórico fuera de repetición, un tiempo de pesadilla donde todo se confunde y se asimila bajo el acecho del mal.

En contraste con este tiempo del recuerdo que todo lo conecta, existen las imágenes de personas históricas como Augusto Pinochet, Ernst Jünger o Pablo Neruda. Se entreveran y entran en conflicto un tiempo histórico vivo y otro de cierta repetición, provocado por el recuerdo desde la fiebre y la pesadilla. En conjunto, se figura un cronotopo del mal recurrente en la historia, ubicuo, pues se desplaza de Europa a América, siempre reiterado o agazapado en las sombras (aludidas con frecuencia en el relato, desde el propio título, *Nocturno de Chile*), a la espera de hacerse visible y actuar.

El tiempo no es, entonces, lineal y progresivo, abriendo el camino a la civilización, en donde la literatura (las bellas letras) tendría la misión

de allanar la ruta. En *Nocturno de Chile*, el narrador refiere al “espasmo”, a las “demoliciones” del tiempo, al remolino y a la “gran máquina de moler carne” del tiempo, además de que “el tiempo se mueve por los campos de Marte como una brisa conjetural” (Bolaño: 69). Y la literatura padece el desmembramiento del ideal clásico que fundía lo Bello, lo Bueno y lo Verdadero; ya no está aliada a la Verdad y Bondad, al contrario, ha perdido la brújula, alejándose de lo real, olvidando su función social y su dimensión ética.

El mal como el inconsciente de la historia

¿Cuál es la función de la literatura y de la crítica si, más que ser documento de cultura y civilización, está plagada de signos que la aproximan a lo que pensamos como barbarie?: autores que “venden su alma”,¹⁸ como Urrutia Lacroix, por un lugar en el campo cultural que les dé poder y, quizá, la posibilidad de trascender (el tan ansiado camino a la “inmortalidad literaria”¹⁹ a la que aspiran los escritores que visitan el fundo o las veladas literarias); obras que se decantan por el “arte puro”, el arte por el arte, el aislamiento y la desvinculación respecto del contexto social en que surge. El asunto de la “pureza del arte” es tematizado en *Nocturno de Chile* en dos momentos: el primero es el

¹⁸ La imagen de la traición se simboliza en la novela con la visión del árbol de Judas que el padre Antonio, en su agonía, le obliga a encarar a Urrutia Lacroix, en una escena plena de simbolismo sobre su trayectoria vital y sus elecciones (olvido de sus tareas y funciones religiosas por la ambición de poder en el campo literario): “Todo se detuvo. Entonces yo empecé a caminar hacia el árbol de Judas. Al principio intenté rezar, pero había olvidado todas las oraciones” (Bolaño: 137). Desde ese momento, el cura Urrutia Lacroix no deja de canturrear la frase “el árbol de Judas” hasta que adviene la revelación: “Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros” (Bolaño: 138). La traición que permea al país entero.

¹⁹ “También veía a Farewell sentado en un sillón de su club, con las piernas cruzadas, hablando de la inmortalidad literaria. Ah, la inmortalidad literaria” (Bolaño: 34).

relato donde el narrador y exdiplomático Salvador Reyes narra su encuentro con Ernst Jünger en el París de la ocupación (contado muchos años después, en un encuentro con los críticos chilenos), el segundo es la conversación, ya en el final de la novela, entre María Callejas y el cura Ibacache sobre las veladas literarias que tenían lugar en la casa de Callejas (centro de detención y tortura ciertos días) durante la dictadura. El primer relato es más complejo y, como mencioné anteriormente, está lleno de simbolismo, de referencias literarias y artísticas; induce al lector de la novela a realizar una lectura alegórica para leer la historia del mal y la historia chilena. Bolaño elabora un encuentro, una escena en la que intervienen dos figuras históricas: el filósofo alemán Ernst Jünger y el escritor y diplomático chileno Salvador Reyes (quienes coincidieron efectivamente en el París de la ocupación), así como un tercer personaje, plenamente ficticio, un *pintor guatemalteco* que agoniza y se consume en su buhardilla de París mientras observa, a través de la ventana, una ciudad desolada, después de haber pintado un inquietante cuadro de influencia surrealista titulado “Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer”.

Este relato sobre la inmortalidad literaria, la trascendencia a la que aspira el escritor y la pureza en el arte (como el camino más propicio para alcanzar la inmortalidad), tiene lugar en los inicios de la carrera literaria de Ibacache. En ese momento decide preservar su nombre “real” para la labor como poeta, en la que planea una obra “de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años” (Bolaño: 37) y que le proporcione además trascendencia en el mundo de las letras; el seudónimo Ibacache, en cambio, se reserva para la labor crítica, “en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura, en un esfuerzo razonable, en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte” (Bolaño, 2000: 37). De nuevo, la ironía frente a las ideas “civilizadoras” del arte y las aspiraciones (poco humildes) de Urrutia Lacroix. Se trataría de un esfuerzo de “pureza revestida con el tono menor de Ibacache, pero no por ello menos admirable, pues Ibacache era, sin duda, entre líneas u observado en su conjunto, un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir, de valor cívico”. La “diamantina pureza” de la

poesía de Urrutia Lacroix cristalizaría en una métrica que nadie antes habría practicado en Chile: remite al “arte puro” y al poeta encerrado en su torre de marfil. Y hablando de pureza precisamente, “o a propósito de la pureza”, una tarde, en casa de don Salvador Reyes, el exdiplomático “dijo que uno de los hombres más puros que había conocido en Europa era el escritor alemán Ernst Jünger” (Bolaño: 37). En el encuentro en París entre el alemán y el chileno en la buhardilla de un pintor guatemalteco, la conversación gira en torno al arte precisamente y a otro tema, el de la fuente del mal, mientras que los interlocutores permanecen indiferentes al mundo real que les rodea (el París ocupado por los alemanes, figurado como el mal precisamente), e indiferentes también al melancólico y raquíptico pintor guatemalteco en cuya buhardilla se encuentran y quien, sentado en su ventana, mira el “paisaje repetido e insólito de París”:

Esa tarde, ajenos y lejanos al ajetreo y a las intromisiones a menudo indiscretas de los salones parisinos, el escritor chileno y el escritor alemán hablaron de todo cuanto quisieron, de lo humano y de lo divino, de la guerra y de la paz, de la pintura italiana y de la pintura nórdica, de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar, de la flora y de la fauna de Chile, que Jünger parecía conocer gracias a la lectura de su compatriota Philippi (Bolaño, 2000: 46).

No escapan al lector estas frases que funcionan en la obra de Bolaño como guiños y puestas en abismo de su poética: el asunto de la fuente y los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar es uno de los modos en que puede ser leído el sentido de la narración memorística de *Nocturno de Chile*, pero que muestra más bien que no es tanto el azar, sino las acciones premeditadas, pero que buscan su invisibilidad, las que mueven las aguas subterráneas del mal. El relato de Reyes (inserto en los recuerdos de Urrutia Lacroix) está lleno de alusiones y simbolismos; en el cuadro de la Ciudad de México, por ejemplo, se perciben esqueletos de figuras humanas en lo que parece un anticipo de los feminicidios de Ciudad Juárez; de hecho, para Reyes, el cuadro es “un altar de sacrificios humanos”, así como la aceptación de una

derrota: “no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo” (Bolaño, 2000: 48). En la obra de Bolaño, la contraparte del tema del mal es la de la *derrota*, los fracasos de los proyectos civilizatorios (la modernidad) y, con ellos, el del papel del artista, el intelectual, el escritor, extraviado, como el pintor guatemalteco, en una melancolía²⁰ que paraliza (aun cuando la obra sea “reveladora”), o, en el otro extremo (el de Urrutia Lacroix), “adaptándose” a los tiempos para obtener los beneficios que proporciona el poder y conseguir quizá la inmortalidad.

No existe la *pureza del arte*, sino como un discurso vacío e irreal, peligroso incluso, porque al volver la cara y no ver la realidad (la del mal), el arte y el pensamiento olvidan su misión crítica, su función “reveladora” de aquello que no es evidente o incluso es inconsciente en la historia y en la cultura. Al salir de la casa de Salvador Reyes, Farewell le cuenta otra historia al impresionado Urrutia,²¹ que también hay que

²⁰ Son varios los trabajos dedicados al problema de la melancolía en *Nocturno de Chile*, término reiterado en la novela y cuya actitud califica asimismo el gesto memorístico del narrador (acodado, con la mano en el mentón, la cabeza inclinada, figurando una imagen cercana a la alegoría de la melancolía del grabado de Durero, pintor al que refiere Jünger en su conversación con Reyes sobre el arte). Véanse, entre otros: Karim Benmiloud (2006), Stéphanie Decante-Araya (2006).

²¹ Al salir de la casa del exdiplomático Sebastián Reyes (homónimo del cura, como el pequeño hijo de María Canales), en compañía de Farewell, Urrutia tiene una visión sobre los héroes y la escritura y se ve a sí mismo “escribiendo un poema donde cantaba la presencia o la sombra áurea de un escritor dormido en el interior de una nave espacial, como un pajarito en un nido de hierros humeantes y retorcidos, y que ese escritor que emprendía el viaje a la inmortalidad era Jünger, y que la nave se había estrellado en la cordillera de los Andes, y que el cuerpo impoluto del héroe sería conservado entre los hierros por las nieves eternas, y que la escritura de los héroes y, por extensión, los amanuenses de la escritura de los héroes, eran en sí mismos un canto, un canto de alabanza a Dios y a la civilización” (Bolaño, 2000: 51). La historia sobre la Colina de los Héroes que cuenta Farewell, elaborada, según el crítico Raphaël Estève (2006), siguiendo las ideas de Jünger en *El trabajador*, desmiente este sentido de la heroicidad, de la escritura y del propio Jünger (la idea de la inmortalidad de los héroes que viajan únicamente abrigados por sus escritos). La plasmación de la

leer alegóricamente, sobre la Colina de los Héroes o Heldenberg, un proyecto llevado adelante por un zapatero (un “trabajador” a decir de Jünger [Estève, 2006]) en la época del Imperio austrohúngaro. De nuevo, se ironiza sobre la idea de que la inmortalidad de los héroes se alcanza por sus escritos (la inmortalidad de la literatura). La escritura, desvinculada de lo real, es como esas estatuas gigantes que proyectó el zapatero, perdidas entre las montañas (entre la naturaleza), aisladas, que caen pronto en el olvido. No hay heroicidad en el arte puro.

El segundo momento es de nuevo una conversación; poco a poco, la novela va apropiándose de múltiples voces. Bolaño parece querer “mostrar las ideas”, sus planteamientos, como surgiendo del diálogo entre los personajes; pero a menudo este dialogismo no aborda directamente la problemática, sino que gusta contar historias que sean leídas de forma alegórica (elabora imágenes visuales). En Bolaño los niveles de lectura solicitan un lector hermeneuta (Urrutia Lacroix, siendo como es un “lector”, un “crítico”, no es buen hermeneuta cuando le toca asumir funciones de narratario y lector). La conversación es entre el cura Ibacache y María Canales una vez finalizada la dictadura, en la década de los noventa. El tema es de nuevo la connivencia entre los intelectuales y el poder. Mientras se llevaban a cabo las veladas literarias a las que acudían escritores de todas las filiaciones políticas, en los sótanos de la casa se interrogaba, torturaba y asesinaba, y es difícil creer que los invitados no supieran quién era el marido de Canales y lo que allí sucedía. “Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente” (Bolaño: 148), concuerdan ambos interlocutores. “O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura” (Bolaño: 147). “¿Tiene esto solución?”, es la pregunta reiterada que finalmente se plantea el narrador agonizante en las últimas páginas y a la que siguen dos respuestas: la de Urrutia Lacroix, afirmando que así se hace la “gran literatura de Occidente”, siguiendo la corriente de la historia y el poder (“Poco puede uno solo contra la historia. El joven

escritura de los héroes como un canto a Dios y la civilización vuelve al alejamiento del mundo de lo real (la ironía del discurso es evidente y se hace más clara en la risa burlona de Farewell).

envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia” [Bolaño: 148]), y la del joven envejecido que “mueve los labios formulando un *no* inaudible” (Bolaño: 148). La frase final de la novela, en la que se descubre la presencia de otro narrador, el autor implícito agazapado, valora y toma finalmente partido en favor de la conciencia histórica acallada del joven envejecido (la mala conciencia del sacerdote) y en contra del oportunismo de Ibacache: “Y después se desata la tormenta de mierda”.

El monólogo dramático de Sebastián Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache, termina abriendo brechas en su discurso y haciendo escarnio de sí mismo (autoescarnio). Aun cuando la crítica hacia la alianza de los intelectuales con el poder es feroz (hasta el punto de mostrarlos como ideólogos del fascismo), al final, la novela, aunque hace la crítica de ese lugar de la literatura que es pesimista respecto a su función, ella misma, mediante el autoescarnio y la frase final, vuelve a figurar la literatura como el lugar para la mirada crítica (es una aporía no resuelta). Las imágenes visuales que elabora y que funcionan como puesta en abismo de aquello que puede la representación: visibilizar (a pesar de todo), vuelven a darle un lugar y una función al arte. Lo mismo que parece negar, lo afirma en su propio gesto escritural. La solución parece ser continuar la crítica y tomar posición.

El monólogo dramático de Urrutia Lacroix (retórico de una manera teatral, pues se dicta apoyado en un codo y con la cabeza levantada, en una postura, sin duda, muy difícil de mantener durante las largas horas en que parece transcurrir esta enunciación) tiene lugar, ya lo decíamos, desde lo que parecería ser una agonía que provoca el recuento de una vida (el recuerdo); al emerger de un estado agónico, los recuerdos se entran con el sueño y la pesadilla (anunciados desde el título y reiterados en los “divago y sueño” del narrador) y, como en el psicoanálisis (aflojados los hilos de la razón), aflora la verdad escondida (reprimida): “y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver” (Bolaño: 149): la participación en la dictadura y en la corriente subterránea del mal que cruza la historia del siglo XX. El relato de Urrutia Lacroix revela la presencia del mal como el inconsciente de la historia, aquello que se reprime, se oculta, se enmascara en el discurso de la modernidad,

de la civilización, pero que, sin embargo, está presente y probablemente guía la historia, más que el progreso. El mal como el inconsciente de la historia que la novela saca a flote mediante la narración memorística del cura Ibacache. La memoria funcionaría en el relato, abriendo en el protagonista lo que Ernst Jünger denomina los “pozos ciegos de la memoria”. Refiriéndose al cuadro del pintor guatemalteco, “Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer”, poco realista (es difícil reconocer la Ciudad de México),²² con cierto aire surrealista, pero en el que se advierte una “lectura marginal de algunos paisajistas italianos”, así como una “querencia de los simbolistas franceses”, Jünger habla de los pozos ciegos de la memoria, “aludiendo acaso a una visión captada por el guatemalteco durante su breve estancia en la Ciudad de México y que no habría aflorado hasta muchos años después” (Bolaño: 46). Estos pozos ciegos funcionarían como un inconsciente reprimido que aflora, pero bajo la forma de otra cosa (enmascarado, haciéndose visible indirectamente). Por ello, la forma artística que parecería poder dar cuenta de estos pozos sería el surrealismo, como efectivamente planteó André Breton en el Manifiesto de 1924. El pintor guatemalteco parecería abreviar de ese surrealismo, y Salvador Reyes ve la “insoslayable influencia surrealista” en el cuadro de la Ciudad de México, “movimiento al cual el guatemalteco se había adscrito con más voluntad que éxito, sin gozar jamás de la bendición de los celebrantes de la orden de Breton” (Bolaño: 43-44), pero aprecia también otras influencias, otras “querencias” como he mencionado. Si pensamos en esta escena del cuadro y las interpretaciones en torno a él y su forma artística como una puesta en abismo de la novela, ésta parecería responder a la pre-

²² El pintor dice que “había estado en Ciudad de México una semana escasa y que sus recuerdos sobre esa ciudad eran indefinidos y casi sin contornos y que, además, el cuadro objeto de la atención o curiosidad del germano lo había pintado en París, muchos años después y casi sin pensar en México, aunque sintiendo algo que el guatemalteco, a falta de otra palabra mejor, llamaba sentimiento mexicano” (Bolaño, 2000: 46-47). El cuadro puede ser leído, asimismo, como una puesta en abismo trascendental de la propia novela (véase Decante-Araya, 2006), según terminología de Lucien Dallenbach en *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.

gunta de cómo figurar este inconsciente del mal en la historia, donde el surrealismo (así como el realismo) habría mostrado ya su agotamiento. La apuesta de Bolaño parecería ser por la alegoría y la memoria de la conexión que permite la puesta en imágenes, la imaginación.

Frente a la lectura hermenéutica jüngeriana del cuadro como el lugar donde emergen los pozos de la memoria, Salvador Reyes piensa para sus adentros que:

[...] tal vez no se trataba de pozos ciegos repentinamente abiertos o en todo caso no precisamente de esos pozos ciegos [...] atisbó o creyó atisbar una parte de la verdad, y en esa parte mínima de la verdad el guatemalteco estaba en París y la guerra había empezado o estaba a punto de empezar, y el guatemalteco ya había adquirido la costumbre de pasar largas horas muertas (o agónicas) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido el *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*; de la contemplación insomne de París por parte del guatemalteco, y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota (Bolaño: 47-48).

Es decir, no son solamente pozos del inconsciente, sino, asimismo, una realidad viva, presente, pero que hay que saber ver, percibir, contemplar. El mal está ahí en la ciudad de París (como en la de México o en Santiago de Chile), donde se puede percibir el altar de sacrificios humanos que el fascismo está levantando en ese momento. La memoria del mal aún, entonces, una memoria inconsciente del pasado y una memoria viva del presente (de ahí la presencia en *Nocturno de Chile* de personajes históricos, ficcionalizados por supuesto), que hay que saber ver porque está disfrazada, enmascarada (de nuevo la peluca de Chesterton). El cuadro del guatemalteco y *Nocturno de Chile* comparten esa poética un tanto onírica, pesadillesca, que busca quitar la peluca, desenmascarar y hacer emerger lo inconsciente, lo reprimido, lo ocultado, junto a lo vivo y actual. Es la memoria de lo inconsciente y también la

memoria de la conexión (por medio de lo imaginario) que mencionaba anteriormente.

El psicoanálisis está presente en *Nocturno de Chile* a otro nivel también, en la conciencia dividida del propio narrador, que él percibe como un campo de Marte (un campo de luchas), donde, además, se esconde el joven envejecido (una parte de su conciencia reprimida, al tiempo que conciencia de la historia): “señal inequívoca de que una parte de mi conciencia aún soñaba o voluntariamente no quería salir del laberinto de los sueños, ese campo de Marte donde se esconde el joven envejecido y donde se esconden los poetas muertos que entonces vivían y que desde la inminencia cierta de su olvido levantaban en el interior de mi bóveda craneal la miserable cripta de sus nombres” (Bolaño: 68-69). El yo de Ibacache duerme cuando las cosas se ponen complicadas en la realidad, es un indolente, alguien que no se compromete, que es incapaz de mirar al otro (como sucede en la visita al fundo de Farewell y su “encuentro” con los campesinos, con la “naturaleza salvaje”), que prefiere no ver y no oír: “No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas, mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico. Mi ego, por supuesto, dormía. Dormía y laboraba” (Bolaño: 36). Si el mal persiste, es porque los intelectuales como Ibacache en particular, atacados por el miedo, o a veces por la indiferencia frente al otro (en el sacerdote, el desprecio por el pueblo, a quien tilda de “feo” y “bárbaro”), evitan “mirar” y “escuchar” la realidad del horror (prefieren permanecer en silencio). Mediante el consabido relato en las fronteras de la realidad y el sueño, que da entrada a la sátira y el autoescarnio, el narrador termina por hacer visible lo oculto, el mal como el inconsciente de la historia, aquello que no se quiere ver, que se reprime, pero que se reitera en la historia. Los profusos procedimientos alegóricos (en la novela, todo significa algo más de aquello que parece decir) muestran esa corriente del mal que recorre la historia de occidente, de Europa, América Latina, de Chile por supuesto, y su eterno retorno.

Consideraciones finales

La poética narrativa de *Nocturno de Chile* se organiza en torno a desenmascarar la presencia recurrente del mal en la historia del siglo XX. La novela hace memoria del mal, tomando como punto de referencia sus vínculos con la literatura y la crítica; para ello, narra desde el discurso delirante de un crítico y sacerdote chileno que, creyendo estar ante las puertas de la muerte, hace memoria de su vida buscando justificar sus actos. La memoria (el recuerdo a lo largo de una noche de fiebre) va y viene transitando por momentos y espacios distintos y estableciendo relaciones o conexiones que proponen otros trayectos de sentido para la historia de la segunda mitad del siglo XX. La memoria de las conexiones inéditas y la emergencia de lo reprimido, lo inconsciente, lo que se esconde en las sombras, devela aspectos distintos del pasado; no hay, sin embargo, una intención testimonial (contar la experiencia del horror) o de denuncia abierta, en clave realista, de aquello que hizo la dictadura chilena. Aquello que la literatura busca figurar es lo escondido, aquello que el relato onírico y pesadillesco permite que emerja.

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María y Teresa Basile. “Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas”, *Revista Iberoamericana*, LXXX, núm. 247 (abril-junio 2014): 327-349.
- Andrews, Chris. “Estructura y ética de *Nocturno de Chile*”, en Fernando Moreno (coord.), *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, *Interrupciones 2*, de Juan Gelman. París: Ellipses Éditions Marketing, 2006, 135-143.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en Mijaíl Baktín, *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Benmiloud, Karim. “‘Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?’ Forma y función de un leitmotiv en *Nocturno de Chile*”, en Fernando Moreno

- (coord.), *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, *Interrupciones 2*, de Juan Gelman. París: Ellipses Éditions Marketing, 2006, 241-256.
- Benmiloud, Karim. “Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile*”, en Karim Benmiloud y Raphaël Estève (coords.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 109-134.
- Benmiloud, Karim. “Visages du mal dans *Nocturno du Chili*”, *Europe, revue littéraire mensuelle*, juin-juillet-aôut (2018): 179-190.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Barcelona: Siruela, 1988.
- Compagnon, Antoine. “Mémoire de la littérature”, cours, Collège de France, 2006. En <<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/proust-memoire-de-la-litterature/memoire-de-la-litterature>>.
- Dallenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. París: Seuil, 1977.
- Decante-Araya. “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour una poétique du fragmentaire”, en Karim Benmiloud y Raphaël Estève (coords.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 11-32.
- Estève, Raphaël. “Jünger et la technique dans *Nocturno de Chile*”, en Karim Benmiloud y Raphaël Estève (coords.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bourdeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 135-160.
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. de Silvia Fehrmann. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Kohan, Silvia Adela. Entrevista con Roberto Bolaño. *La Nación*, 25 de abril de 2001. En <<https://yontorress.blogspot.com/2008/10/roberto-bolao-sobre-el-juego-y-el-olvid.html>>, y en el periódico *La Nación*, en <<http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0117/supl.asp?pag=P04.HTM&a=prem>>.
- Lazzara, Michael J. “El giro de la memoria en América Latina: trayectorias, desafíos, futuros”, en Juan Poblete (ed.), *Nuevos acercamien-*

- tos a los estudios latinoamericanos: cultura y poder*. Buenos Aires: Clacso, 2021, 31-62.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- Manzoni, Celina. “Roberto Bolaño y la crítica de la crítica”, en Fernando Moreno (coord.), *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, *Interrupciones 2*, de Juan Gelman. París: Ellipses Éditions Marketing, 2006, 49-55.
- Olivier, Florence. “Continuidad de las sátiras: los medios literarios en la obra de Roberto Bolaño”. *América. Cahiers du CRICCAL* núm. 38 (2008): 121-130.
- Sánchez, Yvette y Roland Spiller (eds.). *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009.



MEMORIAS Y LEGADOS DE LA FICCIÓN POLICÍACA EN TRES ESCRITORAS MEXICANAS

*Cathy Fourez**

Despreciadas por aguijonear la inclinación morbosa del lector, subestimadas por la supuesta deficiencia estilística de su escritura, devaluadas por su producción serial y su éxito comercial, simplificadas por su lealtad a unos códigos estructurales y ambientales, las literaturas policíacas quedaron, durante muchas décadas, excluidas del canon de la literatura de arte. Hoy en día, por muy vigentes que sigan los prejuicios en su contra, y sin prescindir de la mediocridad de una porción no desdeñable de su producción, dichas literaturas van ocupando un lugar preeminente en las letras tanto a nivel de la crítica como a nivel del público de lectores. Editoriales y revistas duchas o no en aquel género heterogéneo, festivales especializados o ferias generalistas de libros, ensayos y eventos académicos, tesis de doctorado o reseñas en la prensa participan de la difusión, de la actualidad y del rescate de sus publicaciones.

En México, las literaturas policíacas locales que emanan del molde del relato clásico de enigma y/o del *hard-boiled*¹ demoraron en asentarse

* Universidad de Tours, Francia.

¹ Después de la Primera Guerra Mundial, de la crisis bursátil de 1929, de la germinación de un nuevo conflicto internacional, los estadounidenses Samuel Dashiell

en el panorama editorial y lograron imponerse cuando ya la primera tendencia, principalmente de origen francés y anglosajón, estaba perdiendo velocidad y aparecía un poco obsoleta. Entre los años veinte y noventa, los personajes de detectives e inspectores mexicanos, protagonistas de estas literaturas policíacas, se destacan en una franja limitada de escritores (Antonio Helú, Santiago Méndez Armendáriz, Enrique Fernández Gual, Rafael Bernal, Leo d’Olmo, Pepe Martínez de la Vega y, más adelante, Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia...) y también de escritoras, quienes, durante mucho tiempo, fueron “exotizadas”, devaluadas o ignoradas: la abogada María Elvira Bermúdez, la profesora Ana María Maqueo y Alicia Reyes (esta última más conocida como poetisa y depositaria de la memoria de su abuelastro, Alfonso Reyes), creadoras respectivamente del periodista-sabueso Armand Zozaya (*Diferentes razones tiene la muerte*, 1953), del jefe de homicidios Roberto Alatorre (*Crimen de color oscuro*, 1986; *Amelia Palomino. Un crimen de rostro amable*, 1989) y del binomio de reporteros Víctor Serrano y Ricardo Pérez (*El almacén de Coyoacán*, 1990, y *Aniversario número trece*, 1998). Las tres inventaron series detectivescas que desmenuzan casos enredados acaecidos en las clases pudientes de la capital y en provincia, y desvelan facetas no muy loables de familias acomodadas. Sus libros marcan una pauta castiza, atípica y desatendida en la historia y mutación del relato de enigma en México, donde la novela negra ha ido tomando la delantera.

Hammett (*Red harvest*, 1929) y Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939) expulsan del lujoso cuarto cerrado al cuarteto “víctima-detective-sospechoso(s)-criminal”. Revolucionan la verbosidad sedosa del sabueso *amateur* y lanzan el crimen a las calles sórdidas y miserables de las grandes ciudades modernas con un detective profesional, muchas veces atormentado, que investiga para ganarse la vida y que no prescinde de la violencia para dar con la verdad. Sus héroes respectivos, Sam Spade (*The Maltese Falcon*, 1930) y Philip Marlowe (*Farewell, My Lovely*, 1940), por más que desenmarañen asuntos peliagudos, son conscientes de la inutilidad de su papel en una América gangrenada por la corrupción, el tráfico de influencias y el crimen organizado. Es la aparición del *hard-boiled* (término culinario que significa “duro de pelar”), una expresión estadounidense que acabará designando todo un género literario: la “novela negra”.

Apoyándonos en el concepto de “memoria de la literatura” expuesto por Antoine Compagnon en Le Collège de France en diciembre de 2006, examinaremos, bajo su patrón novelesco, qué tipo de memoria conllevan y expanden los relatos de enigma de Bermúdez, Maqueo y Reyes, o sea, de qué se acuerdan, qué reminiscencia de la narración consuetudinaria del crimen y de la pesquisa proponen. Analizaremos, de este modo, la memoria de la cual este género específico es el objeto en el seno mismo de la intriga, en particular a través de la figura del investigador que acarrea en su personalidad, en su actuación y en sus conversaciones, la memoria de detectives emblemáticos de esta tradición literaria. A continuación, veremos de qué manera las novelas detectivescas de estas tres escritoras dialogan con y teorizan sobre el género policíaco clásico; es decir, cómo su propia literatura lee esta literatura no sólo para convertirse en su archivo recordatorio, sino también para aportar una renovación del género a fin de adaptarlo a su época y valerse de él como un método de investigación sobre su proceso de escritura, hasta sobre su vida personal.

Los personajes-investigadores, receptáculos de los cimientos de la ficción policíaca

El investigador, cuya panoplia más descollante es la figura del “detective”, fue originalmente y es todavía uno de los pivotes estructurales elementales de las literaturas policíacas. Para el psicoanalista Jacques Lacan, su mirada ve, a cara descubierta, lo que está oculto; ve lo que los familiares de las víctimas, los testigos y la policía no ven (Lacan, 2003: 14-17). Consigue dar sentido a una realidad brutal, en sí misma impenetrable, incoherente o ininteligible, al no descartar con su mirada ninguna futilidad. Los elementos insulsos, combinados con otros signos, aparentemente sin utilidad, por la correlación que el raciocinio del investigador deduce de ellos, desencadenan un caudal de informaciones. Semejante investigador, en su tradición más clásica, con método, lógica y tacto, acaba sabiendo. Al respecto, David Link

señala que: “Si hay verdad y hay alguien responsable de la aparición de esa verdad, es entonces porque el sentido es posible” (Link, 2003: 8).

Aunque implantados en una cronología no muy distanciada, pero distinta, infiltrándose en contextos socioculturales parecidos, pero no similares, dotados de una consistencia identitaria impar y eso sin perder la ilusión de lo real, los cardinales personajes de Bermúdez, Maqueo y Reyes colindan con el notable atavismo detectivesco, especialmente con esta incondicional disposición de hurgar donde al común de los mortales no se le ocurriría en absoluto curiosear, y de adivinar lo que nadie, a excepción de ellos, es capaz de captar, y eso con medios racionales. Que sean detectives “*amateurs*” o policías oficiales se conforman al dedillo con la etimología latina del vocablo “detective” –inaugural y perenne patrón del “investigador” en las literaturas policíacas–, “*detegere*”, que significa “poner al descubierto”, “extraer el techo (“*tectum*”) protector” (Gaffiot, 1934: 511) para otear adentro y acceder a lo que seguía hasta entonces oculto a la vista. El detective, por su inteligencia excepcional del mismo orden que el criminal, y por su buceo en los entresijos del hogar de la víctima, alcanza la “*detectio*” (la “revelación”) (Gaffiot, 1934: 510) y derroca al misterio. Así lo pregonan y lo presumen los modelos actanciales del género: el imperturbable e invicto Hércules Poirot, “sinónimo del mayor detective de su tiempo” que “comprende más cosas de lo que se imagina [la gente]” (Christie, [1928] 2012: 111, 235), o el dandi y escritor de novelas policíacas, Ellery Queen, quien siempre “[...] dest[i]err[a] [...] pensamientos intrusivos para dedicarse a examinar el problema particularmente difícil que se [ha] comprometido a resolver” (Queen, [1938] 1939: 209). La inscripción de los personajes de las tres escritoras mexicanas en este linaje protagonico campea primero en los intencionados retruécans onomásticos que determinan su credencial de “investigador”. El nombre y/o el apellido, en particular, sería(n) no sólo una marca de fábrica personal, sino también un sello de genealogía literaria.

*Del nombre de la criatura detectivesca se revive
el corpus de su creación*

Así, María Elvira Bermúdez aplica la prodigiosa facultad de discurrir de su héroe Armando H. Zozaya en su nombre de pila, hasta lo glosa con fruición en uno de los capítulos de su novela titulado “Armando y desarmando hipótesis” (Bermúdez, [1953] 2001: 177) y en una conversación que el propio Armando tiene con su amigo abogado Miguel:

- ¿Qué quiere decir esa H que nunca te apeas del nombre?
- Horacio. Soy tocayo del poeta latino; pero me gusta más el nombre de Armando. Me suena más batallador, más dinámico.
- Sí, claro. Se puede armar boruca, armar escándalos, armar pleitos...
- Yo armo hipótesis (Bermúdez, [1953] 2001: 155).

Bermúdez intensifica la políptoton alrededor del verbo “armar” para recordar lo que habita de manera obsesiva al “detective”: su búsqueda férrea de claridad y de precisión. Armando, en cuanto empieza una investigación, aplica el precepto que Edgar Allan Poe, creador, según Jorge Luis Borges, del primer detective de la historia de la literatura, recomendaba para que un cuento fuese acertado: leérselo en una sola sesión. Armando lleva su investigación como si se metiese en un cuento. Se entrega en cuerpo y alma y sin ninguna interrupción al caso criminal (de ahí su celibato), y desvelado, con la mente enteramente dedicada a la resolución del enigma, no deja de esgrimir y de destejer posibilidades siempre sumisas a la razón. Los componentes extraños que incordian su pesquisa terminan por ser interpretables e interpretados. En su “libro de jeroglíficos”, prótesis reflexiva de su formidable espíritu de análisis, Armando pule todas las probabilidades hasta el hueso: garabatea palabras, apunta ideas, articula y desarticula el embrollo, tacha las falsas pistas y re-ordena su demostración. Se “arma” del rigor de las “armas” del lenguaje para triunfar sobre el disparatado lenguaje de las “armas”.

Este acatamiento de rectitud y esta afinación de los armazones factibles rezuman en el segundo nombre de Armando, “H.”, inicialmente

encriptado y luego descodificado por su propio usuario, y que remite al Horacio de *Epistula ad Pisones* (19 a.C.). La praxis examinadora y averiguadora de Armando imita las prescripciones del autor latino acerca de la educación del poeta en la tercera parte de esta *Arte poética*. Como en la fábrica de la poesía, en el arte de la pesquisa, el investigador no puede contentarse con sus disposiciones naturales; es menester que trabaje abundantemente para conseguir resultados. Y para eso, igual que el poeta en el taller de confección de su composición, el “detective” debe saber de dónde puede sacar la sustancia que lo llevará al conocimiento de la verdad, qué le parece indispensable para enriquecer mejor su ingenio, qué elementos le corresponde imperiosamente buscar, recusar y evitar, y qué (le) pasará si atina o no con la belleza de la verdad absoluta. En materia de técnica prosódica y estilística, los escritos de Horacio sirvieron de *exempla*. Armando, por denominarse como el poeta y a través de su pericia, propaga la meta de esta literatura sapiencial en la culminación de las conclusiones de un caso criminal: predicar con un estilo personal, pero en una lengua asequible, con recursos enfáticos, pero con términos austeros y precisos, con un razonamiento ético e ilustrado, una moraleja (aquí, una verdad) que debe aplicarse directamente al problema expuesto. Armando es el paradigma del impulsor del saber defendido por Horacio y acorde con la casta del detective erudito que exige que el mundo se dé a conocer a él gracias a su insólito y estudioso ejercicio del “ver y del “saber” para sacar a la luz un asunto enrevesado y dejarlo claro.

En la misma tónica, acaso con menos mostración, se hallan el jefe de homicidios veracruzano de Ana María Maqueo, Roberto Alatorre, y el reportero-detective de Alicia Reyes, Víctor Serrano. Del patronímico del policía de Maqueo, se declinan varias suposiciones. “Alatorre” aludiría implícitamente a la torre de marfil mental que se construye monológicamente el protagonista. Este confinamiento resulta imprescindible para zafarse del ruido y el furor del caso criminal, de los vericuetos burocráticos gestados, y, de este modo, repasar en el silencio de la meditación las principales piezas de la incógnita. Cuántas veces, en medio de casos arduos y después de una jornada laboral infructuosa, vemos a Alatorre solo en su cubículo (*Amelia Palomino. Un crimen de*

rostro amable) o calado en el asiento de su coche recorriendo el malecón crepuscular de Veracruz (*Crimen de color oscuro*), releyendo, con una perspectiva cubista y hasta la obsesión, las evidencias concretas y los huecos de su pesquisa. Huye del mareo abrasador provocado por la paralización del asunto, por las imposiciones y restricciones institucionales, por el menosprecio clasista y la hegemonía inmoral de poderosas familias locales.

Al respecto, las aventuras criminales de Alatorre prolongan las atmósferas domésticas de los ricos privilegiadas por Agatha Christie, donde el hallazgo de un cadáver ensucia la suntuosa alfombra de la biblioteca y hace estallar el barniz tramposo de dinastías presuntas mancomunadas, armoniosas con acciones y actitudes intachables. Adentrarse en las esferas más opulentas de la ciudad, las cuales protegen su superioridad social y sus privilegios al vivir de manera endogámica y retirados de la plebe, es ir “a la torre” y romper las puertas de sus casas-fortalezas que tapan los adulterios, las mentiras, las traiciones, el afán de lucro, que encubren la indecencia de su lujo y sofocan la vileza de su modo de vivir: “Encontraron la casa sin dificultad. Una verdadera muralla de piedra de por lo menos cuatro metros de altura, la defendía de posibles miradas invasoras. El inevitable policía-guardián-vigilante acudió al llamado del timbre” (Maqueo, [1986] 2019: 67). El capitán Alatorre, internado en “la torre” de colosales fortunas y en el rastreo de su privacidad, agrieta el sentido del servicio que prevalece en ese sector de la sociedad. Mientras que el buen criado está a las órdenes, debe hacerse olvidar, mantenerse discreto e invisible, Alatorre, en cambio, invierte esta relación de dominación al husmear con la aprobación de la ley, pero sin el permiso de sus propietarios: “Unos minutos antes había sentido el deseo no sólo de ver el cuarto sino también de observar a Teresa, sus palabras, sus expresiones. [...] Se detuvo frente a una puerta. Alatorre la abrió e, intencionalmente, para verse grosero, para portarse como un policía, pasó por delante» (Maqueo, [1986] 2019: 48, 49). Dondequiera, identifica la impudicia del lujo aparatoso que contiene cada objeto, hasta el más banal; mete las narices donde estos adinerados no lo llaman, dado que la principal preocupación de esta gente no es el crimen en sí, sino evitar a toda costa el escándalo de sus repugnantes

modales y el alarde de sus problemas familiares en la plaza pública: “El crimen mismo pasa a ser secundario. Lo verdaderamente importante es la opinión que pueda provocar. La repercusión política, económica... ¡Qué cosa!” (Maqueo, [1986] 2019: 62). Se desmarca aquí del detective Hércules Poirot convocado por los potentados por no supeditarse al cuerpo de la policía, investigar a hurtadillas y, así, soslayar un posible y notorio quilombo. Alatorre se adosa, en su función de agente policial comisionado por las Autoridades, a la metodología preconizada por Maigret: ir más allá del escándalo y entender por qué un hombre o una mujer desbarata su vida al arruinar la de otra persona.

De hecho, se insinúa una clara referencia al comisario imaginado por el escritor belga Georges Simenon, Jules Maigret, modelo con el cual se identifica abiertamente Roberto Alatorre. Maigret ocupa un cargo importante en la Policía Judicial, cuya sede se ubica en París en el 36 “quai des Orfèvres” y cuyo emblema arquitectónico es justamente “*la tour pointue*” (“la torre puntiaguda”). Si el eco acústico entre el nombre de Alatorre y el edificio donde ejerce su oficio Maigret resulta patente y gracioso, la articulación de espejos entre los dos protagonistas se aprecia ante todo en su trayectoria personal y profesional, incluyendo aspectos de su personalidad. Ambos no se destinaban a una carrera en la policía: Maigret cursó inicialmente estudios superiores de medicina y Alatorre de sociología (Maqueo, [1986] 2019: 55). El primero, entonces, deseaba deducir para curar; Simenon decía de su propia criatura que en su calidad de policía pretendía ser “un zurcidor de destinos” (Dubois y Denis, 2019: xxxv). El segundo proyectaba auscultar la estructura y el funcionamiento de las sociedades humanas, y en el transcurso de sus pesquisas, como jefe de homicidios, Alatorre se empeña en interpretar el crimen como un fenómeno social que depende de la experiencia de un individuo, en comprender el sentido que el criminal dio a su acción y discernir la realidad humana al adoptar los puntos de vista de las personas implicadas: “No le gustaba la investigación de escritorio. Necesitaba caminar, respirar los ambientes, los olores, el mundo de afuera. Prefería ver los sitios, conocer a la gente, observarla en su medio” (Maqueo, [1986] 2019: 63). Alatorre se yergue como un avatar adulterado de Maigret, definido por Luc Boltanski como “un

hombre público y un hombre privado”, donde la frontera entre el funcionario-agente del estado y “el hombre a secas” se borra para poner al servicio de sus misiones administrativas “sus capacidades propiamente humanas, o sea, sus competencias socialmente adquiridas” (Boltanski, 2012: 130, 139). Por eso, las peripecias de Alatorre como las de Maigret ocurren en casos circunscritos a la vida familiar devastada por las pasiones humanas y sus neurosis. Y si cumplen con su deber (detener al culpable), no actúan como puras máquinas deductivas, sino que siguen siendo hombres con sus criterios personales y su concepción particular de la justicia.

A unas páginas del final de *Amelia Palomino. Un crimen de rostro amable*, Alatorre, después de asistir a la inauguración del Congreso Internacional de Policía en la Ciudad de México, y en un momento de dudas frente al estancamiento de su pesquisa, se topa en la puerta del MUNAL con Maigret. Maigret no se limita a ser un estricto trasplante intertextual para rendir homenaje a la fuente inspiradora de Maqueo y a su creador Simenon. Legítima a Alatorre en la alcurnia de los arteros y brillantes inspectores por ser reconocido por él y lo inscribe con su dictamen de comisario legendario en la historia del género. En una comida opípara que remite a la bonhomía culinaria de Maigret y a los restaurantes parisinos en los que saborea su famosa blanqueta de ternera, le confiesa a Alatorre que ambos se parecen por ser “humanos” y “tercos” (Maqueo, [1989] 2021: 136). Lo que los une, en efecto, es “comprender” lo impensable y “no juzgar”, y todas sus pericias respectivas consisten en captar la mentalidad del culpable antes de la ejecución de su crimen, cuando todavía no era un criminal, a fin de conocer ese “antes” que lo incitó a matar, cuándo y cómo lo hizo (Simenon, [1942] 2009: 148-149). Igual que Maigret, Alatorre necesita impregnarse de la atmósfera de los dramas que indaga, por eso, sus investigaciones son de largo aliento y pasan por el tamiz el temperamento, el modo de expresarse y de vestirse, el mundo material de los principales sospechosos.

Aunque funjan como funcionarios de la institución policíaca, se ven rebosantes de la “fiebre detectivesca”, según la fórmula de Wilkie Collins, uno de los precursores del relato de enigma. Dicha “fiebre”

caracterizó el siglo XIX, arrastrado por “la destemplanza de la investigación”, tal como lo subraya Laurent Demanze, “entre auge del reportaje, invención de la novela policial, desarrollo de las ciencias sociales e indagación naturalista en el terreno” (Demanze, 2019: 11). En sus exigencias de exactitud y de pasión por dialogar con un mundo opaco y procurar penetrarlo, Maigret y Alatorre someten a prueba la realidad impuesta que aparece como una obvedad que fabrica su propio embozo, obstruyendo la reconstrucción del *puzzle* existencial y las sumersiones en el precipicio humano. Por ejemplo, las cabales descripciones de las fastuosas casas de las víctimas y de los sospechosos que realiza mentalmente Alatorre, con su mobiliario admirablemente distribuido, sus telas espléndidas, sus metales preciosos, no sólo homologan la performatividad de la identidad de sus moradores y de sus valores ideológicos, sino que perciben estos lugares como artificiales y engañosos, propicios a la desconfianza, a la incredulidad y al cuestionamiento. Maigret y Alatorre requieren esta perforación de la privacidad que abraza la casa hasta los exteriores frecuentados, ya que respaldan el análisis psicológico tan importante como los indicios materiales. Maqueo, aficionada al discurso indirecto libre para expulsar y explayar las deducciones e intuiciones de su protagonista, coloca siempre sus impresiones monologadas “en vivo”, es decir, en el momento en que Alatorre, tras un puntilloso escudriñamiento del espacio visitado y registrado, y luego de absorber como una esponja los fragmentos de biografías que ha observado, se siente mentalmente dueño del espacio que le ha revelado no forzosamente indicaciones sobre el caso, sino más bien sobre las debilidades humanas, las cuales le dejan un resabio de dolor y de compasión.

Físicamente, Alatorre, a semejanza de Maigret, es alto y robusto, sólido en apariencia como un roble, pero emocionalmente da muestras de una gran sensibilidad, de una notable actitud receptiva, de una impávida lucidez en cuanto a su papel infructífero en su lucha contra la bestia humana, que se anida en cualquier parte: “Pero no es un final afortunado, ni siquiera satisfactorio. Es algo que se cumple, un círculo que se cierra, una especie de triunfo —¿lo es?—, pero no produce agrado; más bien, malestar, una suerte de temor” (Maqueo, 1989] 2021: 157). El uno y el otro, frente a los dramas mediocres y a los sufrimientos que

puede encajar una existencia, se desahogan con la esposa, confinada en la burbuja doméstica y esencializada en su papel servicial de protectora y de confidente, asegurando un paréntesis de placidez y de cohesión en una rutina profesional en pedazos.

Lo mismo ocurre con el culto y estudioso justiciero de Alicia Reyes, Víctor Serrano, quien, por muy independiente que sea, recurre a las prestaciones de Lupe, una sirvienta al servicio de doña Lucrecia, dueña del departamento que él habita. La señora Lucrecia también es propietaria de una tienda de antigüedades en la planta baja del edificio e invita a su grato y excepcional inquilino cada viernes a veladas gastronómicas y musicales. Mientras Serrano limpia el mundo de las inmundicias del mal, las mujeres cercanas a él le facilitan la limpieza de su hogar y de su ropa, purgan de su domicilio la suciedad que él trae a raíz de sus idas y venidas, y son proveedoras de asistencias y atenciones que le permiten no pensar más que en sus actividades profesionales y descansar. Nunca trata a fondo con ellas sus sospechas y sus teorías, reteniendo estas informaciones para su ayudante Ricardo Pérez, a la luz de la chimenea y con un vaso de whisky *Chivas*.

En las historias detectivescas de Reyes –*El almacén de Coyoacán* y *Aniversario número trece*–, vuelve a repetirse una sociedad de misterios, de cogitaciones y de resoluciones hecha por y para los hombres, con el binomio de investigadores instaurado por Conan Doyle: una pareja masculina complementaria, pero asimétrica, secundada en el recinto doméstico por el género femenino. El reportero y escritor Víctor Serrano, hombre soltero y atractivo, junto a su fiel amigo Pérez, esposo leal de Laura (nombrada pero nunca presente) y padre atento, actúa en dos de las tres novelas escritas por Reyes. Serrano posee la meticulosidad, el brío y el intelecto de Sherlock Holmes. Los anteojos del primero sustituyen la famosa lupa del segundo, adminículos que avalan su excepcional capacidad de observación para peinar tanto la escena del crimen como el estado de ánimo de los sospechosos. Comparten, como lo exige la tradición, cierta heterodoxia en su personalidad. Si Holmes es un aficionado al quehacer del hogar o si al policía Richard Cuff de Wilkie Collins le apasiona el cultivo de las rosas, Serrano es un adicto a las ensaladas que él mismo prepara con pulcritud, reputadas éstas

las mejores según sus comensales: “[...] Serrano se puso a secar la lechuga. [...]. La que preparó esa noche, reconfirmó su fama” (Reyes, 1990: 14). Para el académico Frédéric Regard, estos detectives ingleses, descollados por sus razonamientos insólitos, se singularizan con actividades que los hacen raros, que, de cierto modo, los “feminizan”, difiriéndoles de los hombres dichos “normales”, precisamente, porque no son como los otros en su proceder de discurrir, analizar y demostrar (Regard, 2018). Hay algo en estos investigadores “*amateurs*” que no puede cuadrar con el orden normativo y que resulta imprescindible para despuntar su idiosincrasia admirable. Lo extravagante depara su condición (*sine qua non*) formidable y grandiosa.

Reyes no se desase de esta usanza curiosa y original en la construcción de Serrano, la cual retumba en el apellido del personaje. “Serrano” señala la parte de una cordillera con sus cumbres y sus flancos solitarios, evocando la contemplación del anacoreta para alcanzar la cúspide de la verdad y el imperativo retiro del detective para justificar su veredicto. Hércules Poirot medita a solas la escena final de la revelación que tendrá lugar al día siguiente en el fastuoso salón: relee y retoca sus observaciones, estudia otra vez los croquis que bosquejó de los cuartos o de los pasillos que llevan al lugar del crimen; excluye las hipótesis poco plausibles emitiendo siempre una comprobación irrefutable, pero se reserva el secreto del descubrimiento a fin de guardarse el protagonismo y hacer relucir su despampanante talento de detección. Serrano, igualmente, requiere estos momentos de incomunicación para sumirse en sus propias reflexiones cuando está a punto de cerrar un caso criminal. Sale con su pastor alemán Alí, camina por el parque situado al lado de su casa y da vueltas al asunto tomando como testigo a su mascota, bautizada como un “perro” “digno de un detective” (Reyes, 1990: 49). El animal simboliza al sabueso que es Serrano. Dotado de “una nariz recta” (Reyes, 1990: 12) y con su olfato fino, barrunta quién miente, quién se atrinchera en la piel del inocente. Por otra parte, en el colofón de su pesquisa, se despide de su cómplice Ricardo Pérez, se exime de los servicios de la criada Lupe y se retira en su cuarto: “—¿No quieres que regrese? —No es necesario. Debo acabar con la libreta de Carlos Enrique y ver si todas las piezas del rompecabezas encajan. Dile

a Lupe que se acueste, me haré una ensalada...” (Reyes, [1998] 2004: 154). Ahí dibuja planes, restituyendo el marco espacial de los acontecimientos criminales; enmienda las notas sobresalientes que alistó en su libreta y va aclarando el acertijo.

Serrano, además, es una armonía imitativa de “sereno”, que no sólo denota un cielo “claro”, “despejado”, sin turbación, sino que alude, durante la época virreinal, a una de las cepas del detective y del policía, o sea, al guardián que, con su farol, transitaba de noche por las calles con el objetivo de velar por la honra y la seguridad de los vecinos. El “sereno” es, entonces, el figurante despierto de calles extraviadas y callejones apestosos de la capital mexicana en la novela *Los bandidos de Río Frío* (1891) de Manuel Payno, y de quien decía el escritor decimonónico José María Rivera que, “como los grandes ingenios, cumple su misión en la tierra, iluminando el mundo” (Rivera, [1855] 2011: 140), por ser el alumbrado de México. Reyes peregrina, entonces, por unas acrobacias acústicas, morfológicas y literarias que remembran esta lucha contra las tinieblas, entablada por la primera generación de detectives, personificaciones de la manifestación y revelación del conocimiento justo y absoluto.

Memorando del relato de enigma

Las tres escritoras, con sus propias peculiaridades narrativas y estilísticas, reivindicán su afiliación al género con títulos llamativos y sobrecogedores, claramente anexados al léxico letal (*Diferentes razones tiene la muerte*), delictivo (*Crimen de color oscuro*; *Amelia Palomino. Un crimen de rostro amable*), fetichista y de mal agüero (*Aniversario número trece*), marca registrada de un paratexto que se quiere reconocible, eficaz y cautivador, y que responde a la fabricación serial de estas ficciones. Invocan, asimismo, las reglas canónicas instauradas por Poe: se plantea un misterio que abarca un problema inhumano que se explica por la naturaleza brutal o salvaje y por el carácter inexplicable de un crimen, el cual redundan en la puesta en historia de un razonamiento que orquesta la enjundia de la intriga. Así, Armando H. Zozaya se tropieza

con dos asesinatos y una tentativa, ocurridos en alcobas cerradas desde adentro, con el mismo *modus operandi* y sin que sea posible establecer un vínculo entre las víctimas, todas invitadas un fin de semana por la riquísima viuda Georgina Llorente en su quinta de Coyoacán. A Roberto Alatorre le cuesta, en *Crimen de color oscuro*, entender la lógica de la escenografía del estrangulamiento de la hija de un poderoso e intocable ingeniero veracruzano, Eugenio Bermúdez, “audaz financiero, enemigo feroz, cacique legendario” (Maqueo, [1986] 2019: 42). En cuanto a Víctor Serrano, en *Aniversario número trece*, no capta el sentido del móvil del envenenamiento del magnate Carlos Enrique Cáceres durante una cena familiar, por ser amado y adulado por todos sus parientes. Todos estos investigadores no pueden deshacerse del trabajo de las pequeñas células grises tan encomiadas por Hércules Poirot para aportar una prueba contundente y así decir quién es el asesino. La identidad de éste se desvela, como la regla lo exige, en los postreros sobresaltos del enredo, después de una extensa, turbia y engorrosa indagación que pasa, según el credo de Poirot, por el genio de la escucha y de saber escuchar. Urge sacar la palabra de los principales testigos y sospechosos, y lo que enseñó Poirot a sus sucesores mexicanos es la experiencia de que la gente, cuando habla, habla demasiado.

En el cuadro aclimatado de “un crimen, una víctima, un investigador, unos sospechosos” (Dubois, 1992), se prolonga la maña de Wilkie Collins en *La piedra lunar* (1868), la de recelar de cuantos se expresan porque uno de ellos es, indudablemente, el criminal. Por eso en las novelas de Bermúdez, Maqueo y Reyes se hallan tantos sospechosos como opiniones, y al desmultiplicar los puntos de vista sobre la víctima y las versiones sobre el caso criminal, se desmultiplican incertidumbres alrededor de los posibles culpables. El Alatorre de *Amelia Palomino. Un crimen de rostro amable*, duda de la sinceridad de las declaraciones de los hijastros y de las hijastras de la señora Palomino, quien, hospitalizada tras un atraco, pierde la vida durante su internamiento, envenenada por arsénico, y quien, como madrastra detentora de toda la fortuna de la familia, fue blanco de avidez y de celos. Para Víctor Serrano, en *El almacén de Coyoacán*, “la sospecha siempre forma parte de [su] manera de ser” (Reyes, 1990: 13), sobre todo en la muerte anormal de

Urrato, director de un laboratorio de productos farmacéuticos, aplastado por las cajas amontonadas en el almacén de su compañía, un hombre obscuro y tiránico, odiado por sus colaboradores, sus empleados y hasta por su esposa. Poirot, en *Cita con la muerte* (1938), alega que todos somos posibles sospechosos y Armando, en *Diferentes razones tiene la muerte*, no se fía ni del amigo que lo llamó para resolver los crímenes ocurridos en la mansión de Georgina Llorente, el joven abogado Miguel, uno de los convidados de la adinerada anfitriona:

- Dime, Armando, por favor, ¿de quién sospechas?
- De todos —contestó bruscamente Zozaya.
- ¿De todos? —comentó riendo el abogado—. ¿De mí también?
- De ti también (Bermúdez, [1953] 2001: 158).

Bermúdez tiene aquí como palimpsesto *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), en el que el Doctor Sheppard, confidente y aliado de Poirot a lo largo de la pesquisa, resulta ser el homicida.

Lo que Bermúdez también retoma y recrea, con la pareja “Armando-Miguel”, es el principio del dúo provisional de Agatha Christie que troniza un auxiliar a Poirot, el cual cambia en función de la aventura contada. Reyes adapta más bien la variación propuesta por Conan Doyle, que ancla la pesquisa al alimón con Holmes y Watson. Ricardo Pérez, al son de Watson, es el buen testigo inventado por Doyle: “—Qué misterio, comenté. ¿Qué cree que significa? [...] Me temo que voy a aburrirle con todos estos detalles, pero tengo que contarle todas mis pequeñas dificultades si quiere entender la situación. —Le escucho con atención, respondí” (Doyle, [1892] 2015: 17, 23). De la misma manera, Pérez le formula a Serrano las preguntas atinadas para acicatear la inteligencia de éste y destacar su superioridad especulativa; también se parece al lector por desconocer o no entender las verdaderas intenciones del detective, siendo menos avisado que él. Maqueo prefiere alejar a Alatorre del superhombre, actuando fuera de la institución policial. Si su protagonista supervisa la investigación como capitán, no puede desprenderse, por puro trasfondo realista, de su equipo de agentes para hacer interrogatorios y llevar a cabo trámites de carácter técnico.

Sin embargo, la escritora no borra la tradición del íntimo ayudante por imaginar un trío estrecho entre el inspector que no se desliga de la pose del detective, entregado a la cavilación, a las conjeturas y a las deducciones, y dos de sus hombres, Leyva y el “Perro”, dedicados, ellos, a la acción, e inscritos más bien en los vericuetos de la violencia y del dolor de la existencia lastrados por la novela negra.

El lector tiene todo el tiempo de familiarizarse con estos personajes estelares que reaparecen en varios episodios de urdimbre detectivesca (una novela y unos cuentos para Bermúdez; dos novelas para Maqueo, igual para Reyes), perpetuando el sistema editorial de la cadena de aventuras de investigadores que popularizó a los precursores de la novela policíaca clásica (Dupin, de Edgar Allan Poe; Cuff, de Wilkie Collins; Lecoq, de Émile Gaboriau; Holmes, de Conan Doyle; Rouletabille, de Gaston Leroux; Poirot, de Agatha Christie) y que viene de la dinámica folletinesca del siglo XIX de la que Honoré de Balzac fue, entre los años treinta y cuarenta, uno de los pioneros. El sello, por cierto, de Balzac,² impregna el talento de observación común a Zozaya, Alatorre y Serrano. Balzac aplicó a su narrativa novelesca la ciencia de la fisiognomía. Régis Messac, autor de una tesis sobre la influencia del pensamiento científico en el *detective novel*, explica que el escritor francés lanzó a la fama la seudociencia inventada por el pastor suizo Johann Caspar Lavater, que consistía en un conocimiento del hombre interior por la contemplación del hombre exterior (Messac, [1928] 2011). Balzac delineaba el carácter, el modo de ser y el talante de sus seres de papel a partir de las facciones y de la conformación general de su rostro. Lo que Balzac llamaba “fisiognomías proféticas” (citado por Messac, [1928] 2011: 224) se patentiza en el estilo de las tres escritoras mexicanas. El examen puntilloso de las expresiones faciales,

² El libro de Balzac *Une ténébreuse affaire* (1841) fue catalogado por la *Revue des Deux Mondes* de “novela policíaca”, primera aparición de esta formulación en la literatura francesa. Esta expresión alude al secuestro en 1800 del senador Dominique Clément de Ris; un secuestro tramado no por rufianes, sino por la propia policía, la cual, en esta ficción-documental y por primera vez en el mundo novelesco, ocupa un papel identitario y claramente individualizado.

la gestualidad, la entonación, la indumentaria, las manías se ajustan estrechamente e instruyen sobre la soberbia, la egolatría, los fingimientos de todos los actores del caso criminal.

Los investigadores de Bermúdez, Maqueo y Reyes, del mismo modo que las historias que protagonizan, son, en su propia historia actancial, la historia de huellas genealógicas y de alusiones bibliográficas del relato de misterio. No funcionan sólo como personajes, sino como monumentos textuales que conmemoran el arte literario de “investigar”, “pensar” y “no aceptar el misterio” (Amor, [1953] 2021: 20-21).

Renovar el clásico género policíaco: explicar su (auto)biografía y construir su memoria del mañana

Si bien las tres escritoras se esmeran en invocar y emular a los predecesores del género, perpetuando la línea directriz del relato de misterio con un enigma que se sedimenta, se plantea, se formula, se demora y, al fin y al cabo, se desvela, gracias a investigadores avezados para restaurar el sentido como medida de todas las cosas, también concurren a retener y recordar esta literatura, para muchos caduca, con demostraciones, variantes e innovaciones, fraguando así su memoria del mañana.

El relato de enigma de María Elvira Bermúdez o cómo grabar en la ficción policíaca la teoría de su género

María Elvira Bermúdez nos lega, dentro de la diégesis de su novela *Diferentes razones tiene la muerte*, una cátedra sobre la manufactura de una ficción policíaca. Nos enseña el trabajo infinitesimal del ensamblaje de las diferentes capas para construir una historia que debe ser verosímil, sin dejar de ser tremendamente enigmática. La teórica del género se acopla, entonces, a la cuentista-novelistista que fue y, con esta triple posición, nos cuenta, mientras nos está narrando una historia criminal, la fabricación del relato de misterio. Además, nos comparte

consejos de lectura e interroga con las opiniones de sus personajes la percepción y la recepción de esta literatura. La estructura misma de su novela aparece como un prototipo del género cultivado por su mentora, Agatha Christie. Respeta, en su única novela, el formato lúdico y apoya el molde artificioso y codificado mediante créditos de cabecera que despliegan la lista de todos los participantes de la historia a punto de ser narrada. Le advierte así al lector de su entrada en el mundo de la representación y de las apariencias engañosas.

Sigue en los seis primeros capítulos el retrato individualizado de cada personaje, todos invitados a pasar un fin de semana en casa de la millonaria Georgina Llorente, poco apreciada, hasta aborrecida, por la mayoría de los convidados, algunos celosos de su poder y de su fortuna, otros disputándole su herencia. Las relaciones conflictivas con la anfitriona y la falta de empatía entre los huéspedes hacen que, con los dos crímenes perpetrados y la tentativa del tercero, todos sean un sospechoso y un criminal en potencia. La incertidumbre sobre quién es quién realmente se acrecienta en la mansión de la señora Llorente, convertida en un extenso cuarto cerrado que nadie puede abandonar en el marco de la investigación judicial. Bermúdez mueve las piezas que son sus personajes hacia desiguales estados emocionales en un espacio opulento y ansiógeno, con una milimetrada austeridad rítmica, destinada a tener en vilo al lector sin dilatar su atención, y a producir en el punto final un efecto original.

Organizado impecablemente, el relato acoge la intervención del detective en la mitad exacta del libro, cuando el Delegado del Ministerio Público, limitado en sus acciones por el principio de la legalidad, se ve entumecido por una apreciación recortada e ilusoriamente simple de los hechos. Allí, en la segunda parte de la intriga, el objetivo difícil de llevar a cabo es someter con credibilidad y asombro, y casi de un tirón a fin de mantener el suspenso hasta el desenlace, la concentración del lector a la nueva exégesis del detective. Bermúdez lo logra porque, aunque trabaja esta aventura de Armando H. Zozaya desde las reglas extensivas de la novela, perpetúa el esquema narrativo cerrado del cuento policíaco, su campo narrativo de predilección. La unidad de impresión en busca de un efecto único con diálogos y descripciones

únicamente fundidos en las acciones de los personajes se repite en cada capítulo, planteado como microhistorias y ramas de la intriga principal a la espera de la revelación de la historia soterrada del crimen. Bermúdez parece revitalizar en su única novela, los presupuestos estructurales del cuento perfecto, con el propósito de celebrar una narración que la educó en la escritura literaria y en la cual sobresalió. Da la impresión de llamar a la memoria de los orígenes formales de la ficción policíaca, o sea, un breve, denso y tenso relato, y de explicar las exigencias de escritura que dicha ficción reclama para obtener semejante resultado, tal como lo hará de manera rotunda tres décadas después en uno de sus prólogos sobre un volumen de cuentos policíacos.

El cuento policíaco es, pues, en cierto modo, la piedra de toque del género. Debido a sus limitaciones de extensión y alcance, ofrece en su construcción un número mayor de dificultades que la novela. No es fácil plantear un misterio, desarrollarlo y resolverlo en forma satisfactoria dentro del límite máximo de unas veinticinco cuartillas, y mucho más arduo resulta imprimirle un desenlace que, aparte de sorpresivo, sea congruente en todo y por todo con el texto y el contexto de la obra. Para lograr ese efecto, se requiere un conocimiento riguroso de lo que hay que decir de modo que se cumpla la regla de que “nada falte ni nada sobre”. En ciertas novelas actuales consideradas como policíacas, el autor, para llenar doscientas cuartillas, se permite toda clase de digresiones y relatos adventicios que llegan a fatigar al que lee y diluyen al máximo el misterio (Bermúdez, 1987: 9).

Bermúdez, consciente del menosprecio con que se trata la ficción de enigma, la cual se encuentra en pleno declive cuando sale *Diferentes razones tiene la muerte*, eclipsada por el *hard-boiled*, la resucita y la injerta además en un contexto fuertemente ambicionado por la vertiente negra de las literaturas policíacas y con la cual está compitiendo. Muchos de sus personajes encarnan metonímicamente esta subestimación que sufre el relato tan aficionado por Bermúdez. Verbigracia, la mujer más antipática de su novela, Diana Lech y García, tachada de “superficial amiga de Georgina”, “ador[a] las novelas policíacas y las le[e] tanto

en español como en inglés” y se “entreg[a] a la lectura de ‘El intérprete’ de Edgard Wallace” (Bermúdez, [1953] 2001: 9, 37). Wallace, escritor y periodista británico, por su producción policíaca prolífica y por ser más propenso a aterrorizar con sus historias al lector que atizar su inteligencia para resolver problemas complejos, acompaña las noches de una señora chismosa, celosa, propagadora de discordia, o sea, una lectora que ignora lo que es la buena literatura policíaca. Más adelante, cuando “aparece” Armando H. Zozaya, Diana se burla de su presencia, percibiéndole como un juguete para dar un poco de picante al asunto macabro (“—¡Good! ¡Ya apareció el detective! Estaba haciendo falta”, Bermúdez, [1953] 2001: 118), mientras que la anfitriona y sus ex y actual amantes hacen un gesto de “disgusto” (Bermúdez, [1953] 2001: 118-119). Al comentar Diana que es detentora de muchos secretos, una de las invitadas la tilda de “detective” y Georgina carga las tintas agregando que “[Diana] lee muchas novelas policíacas y se deja llevar por su imaginación” (Bermúdez, [1953] 2001: 122).

Al detective, aquí, no lo acogen como una entidad seria, sino como una distracción o un fisgón que mete cizaña en cuestiones privadas. Zozaya debe, por consiguiente, demostrar su valía, y Bermúdez se sirve de esta demostración para atribuirle al relato de enigma los méritos que según ella se merece. La autodisciplina para ordenar un pensamiento coherente, el uso minucioso de los vocablos para definir con exactitud el sentido de los acontecimientos, la compostura y la moderación en el frasear para caracterizar la razón, la depuración de los ripios para no desviar la atención y preservar el suspenso porque faltan todas las evidencias, entran tanto en la pesquisa metódica de Zozaya como en el ejercicio literario que debería ser, para Bermúdez, la redacción de un relato de enigma. La escritora incorpora en la aventura de su detective la memoria del arduo proceso de una escritura que quiere escenificar y narrar una máquina de habilidad intelectual destinada a maravillar al lector. Hace suyo este comentario del exégeta Régis Messac: “Si las verdaderas historias de detectives son poco frecuentes, esto sugiere que escribirlas es mucho más difícil de lo que se piensa. Si fueran tan fáciles de hacer, se harían más” (Messac, [1928] 2011: 34).

Por otra parte, Bermúdez no se contenta con contagiarnos de su pasión por este subgénero y de su solemnidad literaria. Acomoda a su detective a su presente, los años cuarenta y cincuenta, caja de resonancia de doctrinas y métodos para examinar y atender los trastornos mentales que pueden derramarse en un crimen. *Diferentes razones tiene la muerte* no se ciñe a una acumulación de reglas cuadrículadas que excluyen el acceso a la singularidad. Su detective Armando es pura fórmula desde el punto de vista de la lógica, pero se salva de un pensamiento contable porque advierte que éste no constituye la integralidad del saber, el cual también depende de las incógnitas del sujeto humano. Por eso, su itinerario heurístico admite la psicología y el psicoanálisis como herramientas adyuvantes y en auge en la época de enunciación de Bermúdez; disciplinas que ella estudió y que “le ayudaron en la conformación de sus personajes” (Fiscal, 1991: 18). Bermúdez le confiere a su detective un bagaje instruido sobre dos tipos de ciencia que escrutan la vida interior del ser humano y que estiran el estudio de los hechos visualmente observables hacia las características psíquicas comunes y propias de cada individuo. Actualiza su narración detectivesca, incrustando citas o fragmentos de teorías y recomendaciones de lectura en boga y en boca de sus protagonistas para espulgar el estado y las facultades mentales del criminal y así explicar sus motivaciones. Respetando la regla del enfrentamiento entre dos intelectos portentosos, uno canalizado en el restablecimiento del orden y otro en su demolición, Bermúdez insufla tanto a Armando, el detective, como al médico Juan Requena, el asesino, un saber de expertos para establecer un diagnóstico del perfil de todos los actores del caso criminal.

En el capítulo “Resumen psicoanalítico”, el doctor Requena, a fin de determinar la personalidad de los habitantes temporales de la casa de Georgina y ver de quién debe desconfiar y quién será su próxima víctima, pasa revista a todos, apoyándose en la clasificación del psiquiatra Ernst Kretschmer, representante de la escuela alemana de la biotipología que estudia los caracteres fisiológicos y morfológicos de los seres humanos para compilarlos en categorías específicas. Mientras que al final de la novela, en vez de concluir con la demostración tradicional del detective que detalla cómo logró desenmascarar al criminal frente

a los testigos y (ex) sospechosos, Armando, para amainar la curiosidad de su amigo abogado, Miguel, se expansiona en un escáner de la psicología del médico Requena, basándose en el psicoanálisis criminal del español Luis Jiménez de Asúa. Estas tesis son heredadas de la escuela positivista de antropología criminal del médico italiano Cesare Lombroso, convencido de que el crimen era “el resultado de estigmas físicos innatos”; de ahí la importancia de “inventariar los signos físicos del individuo delincuente a fin de entender las causas del fenómeno criminal” (Llorca, 2005: 47-64). Kretschmer y Jiménez de Asúa, discípulos de Lombroso, sin descartar el carácter nativo y hereditario como factores decisivos de la actividad criminal, conceden una parte más determinante a las causas psicológicas donde intervienen el complejo de inferioridad, la inadaptabilidad a la vida en común, la impulsividad...

Estas taras se extreman con los paratextos (título de la novela y epígrafe) y las citas de Armando en el último capítulo, todos extraídos de la obra de Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra* (1883-1885). Bermúdez se apodera, en efecto, de este filosófico escrito poético de dos maneras:

1. El doctor Requena, hombre resentido con un pasado familiar y profesional trágico, lo usa como referencia predilecta para vengarse de su realidad y así hacer su propia justicia, interpretando de manera equivocada el concepto de “superhombre” espoleado de la voluntad de poder, entendida ésta por Requena no como una fuerza creativa, sino como un deseo de dominación donde “el mal” sería “la mejor fuerza del hombre” (Bermúdez, [1953] 2001: 204).
2. Armando, en cambio, parece situar a Requena en lo que Nietzsche identificaba como el nihilismo pasivo, síntoma de una voluntad de poder colapsada que señala el triunfo del resentimiento y el retroceso del poder del espíritu y la falta de creación de nuevos valores. Entendemos, por lo tanto, que la patología megalómana que sufre Requena le viene, en parte, por su desacertada lectura de Nietzsche. Requena es un heredero abusivo de teorías complejas y difíciles de leer, descontextualizadas o parcialmente amputadas, de las cuales dejan constancia las frases que selecciona de *Así hablaba*

Zaratustra y que lo exhortan a tomar la justicia en sus propias manos: “Mi Yo es algo que debe ser superado, mi Yo es para mí el gran desprecio del hombre” (Bermúdez, [1953] 2001: 204). Esta doble distinción de lectura se hace eco de una obra filosófica en aquella época erradamente descifrada y recuerda la omnipotencia del detective para indicar las fallas y tener respuesta para todo.

Mientras moderniza el relato de enigma con desenlaces de incumbencia psicologizante y un detective que no sólo se enfoca en el cómo, sino en el porqué, Bermúdez reproduce, a pesar de todo, su lado esencialista y determinista (Kracauer, 1922-1925) destinado a evaluar el juicio moral en los delincuentes para destacar su conducta amoral. Se niega a tomar en cuenta de qué manera los individuos son socializados por la violencia, catalizador de la novela negra que domina el campo de las literaturas policíacas, cuando Bermúdez publica su novela. A contracorriente de la dominante tendencia literaria policíaca de su época, que se acerca al crimen como la expresión de un conjunto heterogéneo de factores múltiples imbricados (individuales, sociales y políticos), la escritora sigue la línea polémica que excluye los procesos sociales para interpretar los actos desviados y delictivos, individualizando el fenómeno criminal, huella identitaria del relato de enigma. Su única novela se convierte, entonces, en un manifiesto purista de defensa de una ficción casi obsoleta que cree en el perfil estándar del criminal, en el restablecimiento del orden y en el papel de la justicia. Integra todos los componentes de la “literatura policíaca auténtica” que ella recapitula en el prólogo ya mencionado con la indispensable presencia del “crimen o delito”, de la “investigación” derivada de “problema, enigma o misterio”, de un “criminólogo –profesional que estudia científicamente los crímenes” y que “ejercita ante todo el raciocinio” (Bermúdez, 1987: 16).

Bermúdez, como hubiera dicho el escritor y crítico Jean-Patrick Manchette, se afilia a una literatura policíaca en la cual los detectives sólo ven en el enigma el enigma; resuelven incansablemente enigmas particulares; nunca resuelven el enigma general del mundo (Manchette, [1996] 2003). Igual que Borges, Bermúdez se rebela en contra de la

novela negra que ella denomina novela de “crítica social”, “de acción” (Bermúdez, 1987: 15-16), demasiado inscrita en la epidermis de lo real, desinteresada del “enigma” y, sobre todo, que no cree en la justicia de su país, a la inversa de la clásica narración policíaca: “Otro elemento de la literatura policíaca auténtica es la imposición del castigo. Ni en los libros ni en la vida real se busca a un delincuente por juego o por deporte, sino para aprehenderlo y entregarlo a la justicia” (Bermúdez, 1987: 16). Bermúdez prolonga, en *Diferentes razones tiene la muerte*, su convicción profesional de abogada, a saber, que el juicio, la sentencia, la reparación y la condena legal con respecto a los delitos y a los crímenes perpetrados contra un individuo o contra la sociedad, deben ocurrir estrictamente en el marco del ejercicio del poder judicial. No extraña que Armando haya sido llamado por su amigo y abogado Miguel para que colabore con la policía y resuelva los casos misteriosos en la mansión de Georgina. Tampoco extraña que Armando haya aceptado esta misión con “previa autorización que recabó del Delegado” del Ministerio Público (Bermúdez, [1953] 2001: 118). Trabaja codo con codo con la policía y, si el Delegado malinterpreta las evidencias, Armando nunca lo vitupera o lo humilla. Al contrario, le sirve de muleta para que el Delegado, al final, detenga al verdadero culpable. Quizás la crítica tácita se dirija a la formación deficiente de los agentes, pero esquivamente aborda temas incómodos como la corrupción y la impunidad que, desgraciadamente, han caracterizado la justicia en México.

Del hipotexto “Maigret” al Maigret mexicano de Ana María Maqueo: las primicias del policía-protagonista

Ana María Maqueo, en cambio, no sorteja ambos temas, sino que los cachea desde los órganos de la institución policial. Si bien subsisten en sus dos novelas el investigador acérrimo y cerebral, el empedernido rastreo por el ausente relato del crimen, la concatenación de testigos-sospechosos, la manifestación de la verdad en la apoteosis de la historia, Maqueo apuesta por cribar desde la criminalidad las entretelas

privadas de los poderosos, en vez de cultivar la abstracción policíaca. En los años ochenta, periodo donde impera en México lo neopolicial que narra la desconfianza por la justicia y patentiza la arbitrariedad y la corruptela policiales, la escritora inventa, gracias al legado del relato de enigma y de la serie Maigret de Georges Simenon, al investigador que le faltaba a la literatura policíaca mexicana: el inspector oficial como protagonista y no como personaje secundario, achichinche o inepto. Da a conocer y hace reconocer en la sintaxis dominante del detective insobornable y del policía corrupto, una subjetividad, hasta ahora orillada de este campo literario, que tiene una experiencia práctica del oficio de jefe de homicidios. Maqueo trabaja una redistribución y reclasificación de los roles y rescata del olvido a una figura apresuradamente desfigurada y caricaturizada.

El jefe de homicidios, Alatorre, profetiza la actual recrudescencia en las literaturas policíacas mexicanas de agentes o exmiembros de la policía que obran en provincia y cuyo principio de justicia no se anida en el aparato del Estado viciado y cohechado desde adentro, sino en la decencia, honestidad e incorruptibilidad que tienen personalmente de su profesión. Antecesor de los agentes de *Los minutos negros* (2006) y *No manden flores* (2015) de Martín Solares, que sirven de válvula de escape para describir las defectuosas condiciones de trabajo de la policía local con su mala fama, su penuria de recursos y de formación; o de Cipriano Zuzunaga, de Jorge Alberto Gudiño Hernández (*Tus dos muertos*, 2016; *Siete son tus razones*, 2018; *La velocidad de tu sombra*, 2019), profesionalista atribulado y compungido, quien paga los platos rotos de las presiones políticas de su jerarquía, Roberto Alatorre se señala por una moral que se perdió en beneficio de la fuerza de los intereses, contra los cuales su probidad no puede nada. A los veracruzanos les sorprende que un hombre tan recto encarne al cuerpo policial como si la integridad y la policía fuesen un chocante oxímoron (“Sé quién es usted, el único que tal vez puede llegar a la verdad...”, Maqueo, [1986] 2019: 42). Su sentimiento de impotencia para rehabilitar la imagen de su gremio lo persigue durante y después de una investigación. Convive con un impracticable luto porque un caso cerrado no significa la victoria del vencedor eterno que es el detective del relato de enigma. Alatorre,

amargo y casi silencioso cuando se detiene al culpable, no sale ileso de la historia criminal por la imposibilidad institucional de detener los mecanismos que engendran la destrucción de algunas vidas y por tener el trabajo, el deber y la mala conciencia de detener para siempre jamás el curso de otras vidas. Se interroga sobre su falta de poder para realizar una investigación en debida forma y su “exceso” de poder.

Alatorre hace las veces de correa de transmisión de una resistencia a los valores dominantes degradantes y nos reconcilia con la profesión de agente público, la cual, en nuestra memoria de la actividad policial mexicana, parecía incompatible con la intransigencia de una investigación judicial. La experiencia ficcional a la que nos convoca Maqueo da cuerpo a la construcción de otras narraciones aceptables en la historia de las literaturas policíacas y a una rehabilitación de una fracción de las autoridades mexicanas. Alatorre se distancia, de vez en cuando, del orden y del método racional, de los deberes mismos de su investigación para colarse no en la desolación y la sordidez de los de abajo, como su dechado el comisario Maigret, sino en la vulgaridad y la mezquindad turbadoras de los de arriba; “turbadora” dado que el trabajo de contemplación de Alatorre sobre clases adineradas provincianas desaloja a éstas de su dignidad novelesca y las enclava en la realidad de su mediocridad. Maqueo exhuma la índole dramática y conflictiva de los lazos parentescos que tapan ciertas familias aburguesadas que construyeron su fortuna con crueles contiendas entre parientes, ajustes de cuentas y gracias a la acumulación de propiedades, bienes y capitales. Aspira a escribir, con los ojos de Alatorre y la lección aprendida de Simenon, la historia de su pobreza humana y del deterioro de sus hábitos sin juzgarlas, con una voluntad de comprender, hasta con un dejo de compasión. Los soliloquios del inspector segmentan la narración de la pesquisa y desconocen el descanso después de largas y seguidas horas de servicio. Integran una instructiva palabra emocional que le está vedada a Alatorre, a nivel laboral, pero que tiene el valor de un diario de a bordo. En estos soliloquios, anota y retoca su navegación por los tormentos existenciales de los privilegiados devorados por su egocentrismo y su *hubris*:

Mientras [Ricardo Palomino] habla, cruza la habitación a grandes pasos. No se sabe si le dicta a un secretario o se dirige a un auditorio lleno de gente, piensa Alatorre que lo observa entre asombrado y divertido. ¿Qué tendrán los políticos que todos se parecen? ¿La ropa, la actitud, el lenguaje? ¿Será esa enorme confianza en sí mismos de que todos hacen gala? ¿Irán al mismo peluquero? Y mientras más menores, peor. ¿Cómo hablará con sus superiores? ¿Y con su mujer? ¿Sabrá reírse? (Maqueo, [1989] 2021: 28).

Aflora una memoria periférica de la instrucción a través de la cual Alatorre sigue oficiosa y otramente su trabajo. En estas auto-confesiones, se revela escéptico frente a la evidencia de los indicios y se muestra emocionalmente menos sólido de lo que a-parece ser porque su hermenéutica no es meramente técnica, sino que se detiene en documentos humanos, inestables y mutantes que totalizan aspectos no solamente materiales: la edad y la fisonomía, el temperamento, la condición social, el rango familiar, los vínculos afectivos, las enemistades, la vida pública...

Todos estos datos provenientes de los sectores pudientes observados y empotrados en enredos violentos y nauseabundos colaboran en el escenario explicativo que tarda en precisarse. La elaboración de la memoria del relato del crimen se rezaga no por su dimensión pensativa propia de la clásica narración policíaca con la función algébrica de la razón, sino más bien por su porfía en la exhaustividad y su giro introspectivo:

- La pesquisa que se realiza en un estado de urgencia al apechugar con otra muerte al acecho se toma el tiempo para interrogar, volver a interrogar, incluso estirar los interrogatorios y agotar todas las interpretaciones posibles.
- Con fines profesionales, Alatorre somete a prueba la desmemoria voluntaria de clanes favorecidos que se creen intocables, los pone contra las cuerdas e intenta sonsacarles las piezas que faltan para recomponer el rompecabezas y restaurar el pasado visible de los asesinatos que lo ocupan. Alatorre desnuda cada biografía, cunde en

todas para hacer hablar su pasta humana y sus tensiones con las crisis que viven o vivieron, procura meterse en la identidad de todos los implicados.

- Gira la pesquisa sobre sí misma puesto que Alatorre arrostra la imprecisión e incompletud de ciertas declaraciones, las lagunas y fallas que asaltan cualquier memoria; duda él mismo de la credibilidad de los testimonios, del valor verídico de la palabra del testigo, cuya función es esencialmente retrospectiva y cuya memoria le resulta consustancial, del papel de unos discursos en la elaboración o falsificación de la verdad.

La huella de los apuntes e impresiones de Alatorre, el vaivén entre su vida personal y su función pública, se trazan en la operación lenta de la restitución de esta memoria silenciada que es el relato del crimen.

Empero, al estilo de Simenon, a Maqueo le importa a veces más la pregunta “¿Quién fue asesinado?” que la de “¿Quién mató?”, a tal grado que la búsqueda del culpable es suplida por una recomposición de la verdadera identidad de la víctima. Ésta, en sus dos novelas, no es un ingrediente reificado para que se dispare el protagonismo de un “detective”, sino un personaje de crisis con una envoltura identitaria y psicológica de una turbida consistencia. Ya sea la joven Laura Bermúdez, hija ídolo de un magnate veracruzano, encontrada estrangulada con el cuerpo muy golpeado, vista como la “muchacha más guapa y alegre de todo el estado” (Maqueo, [1986] 2019: 25), o la viuda heredera Amelia Palomino, seguramente envenenada por uno de los “buitres” de sus hijastros según su hermana, de ambas germinan relaciones enrarecidas y castradoras. El retrato moral de cada una enhebra su amoralidad y su crueldad que se van explicando por un ambiente familiar malsano y nocivo, por su miseria afectiva, por no descender de unos padres de rancio abolengo, para Laura, o por el no reconocimiento de su ascenso económico, para Amelia. Maqueo se mueve en la penumbra existencial de estas dos mujeres, demasiado excesivas para salir de su invisibilidad y demasiado visibles para ser aceptadas, y que no supieron imaginarse de manera auténtica sin imitar las discriminaciones de la masculinidad hegemónica que ellas mismas sufrieron.

A nivel estructural, la memoria de su condición dual de emancipación y cortapisa, de dominación y sumisión, se coordina no sólo con la voz mental de Alatorre que diluye en el flujo de sus pensamientos heurísticos, y sin prejuicios, una evaluación a la vez desapasionada y compasiva porque él mismo como individuo no es ajeno a los dramas de la vida ordinaria ni a la sociedad que lo educó, sino también con un procedimiento inconfundible de la literatura policíaca que es la laguna. Todas las pruebas que le hacen falta a Alatorre, pero que presiente por su intuición y su sincera intención humana para con los otros, se ven divulgadas y colmadas por un narrador anónimo y heterodiegético, que no hace nada más que reafirmar la clarividencia del inspector. Copartícipe impalpable de la investigación, recurre esta voz en *off* a esta memoria inalcanzable para Alatorre que él únicamente podía sospechar; es decir, a estas palabras inconvenientes y comprometedoras soltadas detrás de una puerta cerrada, en un cuarto privado y sepultadas en el peso de los secretos de familia. Esta extensión memorial, que solamente el mundo novelesco es capaz de exteriorizar porque se abre a otras maneras de re-disponer lo vivido, fluctúa entre secuencias interiorizadas y escritura behaviorista que el *hard-boiled* vulgarizó y que da prioridad a los indicios exteriores para expresar las motivaciones y los sentimientos de los personajes. Maqueo desplaza, entonces, la narración meramente criminal hacia la revelación de subjetividades, especialmente la de la víctima y de su entorno familiar.

Si, acorde a Raymond Chandler, “Hammett sacó el crimen del jarrón veneciano y lo echó a rodar por las calles” (Chandler, 2009: 1139-1155), abriendo las puertas de la literatura a ficciones que discernen el crimen como el “espejo de la sociedad” (Piglia, 1986: 59-62), Maqueo catapultó la calle y sus dramas de la vida ordinaria en medios acaudalados escudados por los muros de sus espléndidos y pedantes palacetes, pero no preservados de un trasfondo familiar envilecedor, vejatorio, brutal. Maqueo restituye la punta de lanza del *hard-boiled*; recoloca los crímenes en un contexto social adiestrado por el clasismo, donde la célula familiar se refleja como un vector de desigualdades y donde la casa se asimila al primer lugar de violencia. Por cierto, el crimen organizado o la delincuencia local asedian a Alatorre y a sus

colegas, pero en el caso del primer intento de asesinato de Amelia Palomino, el hampa circunvecina fue convocada por uno de los hijastros para liquidar a la madrastra, servir de tapadera y así maquillar desavenencias familiares. Maqueo asume a la familia como materia en bruto, la estudia como el testigo de una época y muestra de qué manera las disputas intestinas en el círculo doméstico hacen resurgir toda la suciedad y el sufrimiento de un mundo que anda y sale mal. Las historias de familias poderosas que se desgarran tienen acentos de la tragedia shakesperiana porque tanto las víctimas como los criminales no son más que los herederos de un pasado que los rebasa, que ha empezado antes de su nacimiento, teñido de rencores, envidias, conflictos financieros, antagonismos imbricados en las turbulencias de la historia del país y del estado de Veracruz.

Alatorre, ergo, habita absolutamente su cometido de comisario, el cual, etimológicamente, significa “atar cabos sueltos” (Gaffiot, 1934: 352). Empalmar pedazos de testimonios del pasado de la víctima enseña, como lo pensaba William Faulkner, que el pasado nunca muere, que incluso nunca ha pasado, que impacta el presente de los testigos y de los investigadores, y que un investigador a la altura de Alatorre, tan fervoroso de las memorias que participan de la verdad, estima que nada de lo que se hizo o se dijo se olvida.

Alicia Reyes y su detective literario o la memoria de su auto-biografía (familiar)

Alicia Reyes se prevale de su héroe Víctor Serrano y de sus pesquisas no sólo para rememorar su trayectoria personal, aplicando la famosa frase de Ray Bradbury: “detrás de cada libro, hay un hombre” (y aquí una mujer), sino también para celebrar escritos del panteón literario.

Primero, Reyes propulsa de cuando en cuando sus dos narraciones detectivescas hacia el terreno de datos personales de su vida, trocándolas en sus propias memorias. Departe con su pasado diseminando guiños autobiográficos. El verdadero nombre civil de la creadora de Víctor

Serrano es Pérez Taylor.³ Fue adoptada por la familia Reyes, en virtud de que su madre Alicia, viuda de Rafael Pérez Taylor –periodista anarquista y dramaturgo de obras de denuncia social con quien había tenido dos hijas previas–, se casó en segundas nupcias con el hijo del escritor y filósofo Alfonso Reyes, Alfonso Reyes Mota. El apellido “Pérez” lo lleva el compañero y confidente de Serrano, Ricardo Pérez, cuya profesión de periodista y cuyo nombre, por el cómputo silábico ternario, remite a la identidad del padre biológico de la escritora. Más allá de este símil resonante, la silueta literaria de Pérez Taylor padre se asomaría en la escenografía de muchos de los capítulos que vibran como cuadros teatrales. Los párrafos poseen la textura de didascalias con la inicial exposición del decorado planteado en cuartos cerrados, la sutil insistencia en la utilería y el vestuario, la variación de las entonaciones y de la gestualidad. Esta distribución visual e icónica enmarca y documenta la “acción hablada”, que es el diálogo en el universo dramático y que, como en la novela policíaca clásica, determina las posiciones beneficiosas o desfavorables de cada actante cuyo peso de enunciación y de interlocución será peritado por los espectadores, y aquí por el “espectador” que es el detective.

Por otra parte, el álbum familiar de Alicia Reyes consta de un elemento esencial de las ficciones detectivescas: la ciencia médica. Hijastra de un doctor en patología e hija de una médica dentista, obtuvo un doctorado en microbiología en Francia. Ahora bien, su formación disciplinaria en nociones teóricas que se atienen a hechos que obedecen a leyes objetivas, y cuya comprensión y elaboración exigen una sistematización y un método, se prosigue en la práctica investigadora de Serrano. Mira éste al microscopio tanto a los individuos como a las cosas; se empecina en localizar las huellas silenciosas e interpretar las relaciones lógicas que las unen al crimen mediante cálculos analíticos e hipótesis. Si el diagnóstico del médico radica en el arte de observar y leer cabalmente los síntomas, el del detective consiste en

³ Todos los datos sobre la historia familiar de Alicia Reyes fueron conseguidos a través de una entrevista con Adolfo Castañón. Ciudad de México, 24 de octubre de 2023.

interpretar adecuadamente los indicios. Por si fuera poco, las dos intrigas protagonizadas por Serrano se engarzan en contextos en los cuales las ciencias duras cementan ora el lugar del crimen (en *El almacén de Coyoacán*, el asesinato se comete en un laboratorio de productos farmacéuticos), ora la diagnosis de la muerte sospechosa (en *Aniversario número trece*, la primera víctima muere envenenada), hasta el porqué del acto criminal (en la misma novela, la pareja que, de cierta manera, se mata entre sí, sufre, para el esposo, patología mental, y para la esposa, patología social).

La figura del médico en los relatos de enigma no es en absoluto un componente despreciable en el dispositivo de la historia. En el espacio confinado del microcosmos burgués, encarna un ser notable y carismático al tanto de los secretos de sus sujetos por entrar en su intimidad. De una economía narrativa eficaz,⁴ es un personaje ambiguo cuyo saber hace que tenga un poder de vida y de muerte sobre sus pacientes. Crea, entonces, expectación por ocupar el papel de sospechoso, culpable o víctima. Reyes, en su segunda novela policíaca, abre el primer capítulo con las lisonjas que la adinerada familia Cáceres, en el marco de una suculenta cena, dirige a su médico de cabecera, González de la Barquera (“extraordinario médico”, “buen médico”, Reyes, [1998] 2004: 7-8), y le reserva a éste una lectura explicativa del facsímile de uno de los libros de Ambroise Paré que pertenece a la biblioteca de Carlos Enrique, la futura víctima. Unos minutos antes de su muerte súbita, Carlos Enrique y el médico intercambian sobre aquel científico del siglo XVI: fue el cirujano de los reyes y el rey de los cirujanos; se destacó por sus conocimientos de la anatomía humana al practicar la disección sobre los cadáveres de los condenados a muerte, y se dio a conocer por su destreza sin par, su dominio del bisturí, sus ideas simples, pero innovadoras para curar y vendar las heridas por arma de fuego. González de la Barquera, al hojear el libro, realza la “técnica” inventada por Paré para el tratamiento de ciertas heridas y amputacio-

⁴ El término “médico” resulta autosuficiente en las ficciones policíacas, dado que, en el imaginario colectivo, hace referencia automáticamente, y sin explayar una semejanza prolija, a un campo de competencias y a un escalafón social privilegiado.

nes, con el diseño de material quirúrgico y prótesis. Esta “técnica” para descifrar y comprender la estructura y los mecanismos de cada órgano de la fisiología y morfología humanas, es decir, la verdad del funcionamiento del cuerpo, Reyes la recuerda y la admira como profesionalista y también como escritora de narraciones detectivescas. La pericia clínica ponderada por Paré se recrea en el esqueleto mismo de la ficción policíaca al respetar las reglas apremiantes de su cronología con sus fases de ininteligibilidad, confusión, decorticación, análisis, probabilidades, entendimiento y resolución. Estas fases forman parte, con el respaldo de la medicina forense, de la primera etapa de la pesquisa del detective, quien, sin embargo y en el caso de Reyes, no alcanza a dilucidar totalmente el crimen con la ciencia.

Si bien Reyes homenajea a las ciencias duras que la educaron en casa y en la universidad, parece decirnos que donde se para la observación del médico en su exactitud fáctica al describir estrictamente lo que se ve, empieza la de su detective Víctor Serrano al encararse con las facetas enturbiadas del ser humano que escapan a la lógica de la ciencia. Reyes, quien abandonó su carrera en la bioquímica por una vocación literaria y por ser la custodia de la obra y del legado de su insigne abuelastro, hace de Serrano no un detective científico a la Poe, ni un detective de saber a la Holmes, sino un detective literario. Las operaciones intelectuales de su protagonista se van esfumando en favor de reflexiones literarias que inducen a deletrear el enigma a través de la Literatura, y a asimilar que la poesía y la novela conllevan más realidades sobre las formas de existencia que los hechos en su estado bruto. No es anodino que, en *Aniversario número trece*, los síntomas del envenenamiento de Carlos Enrique se manifiesten en la biblioteca junto al médico familiar, quien, en el certificado de defunción, se equivoca y confirma que su paciente falleció de muerte natural, y que la resolución del crimen se exponga al final y en presencia de todos los testigos en la misma biblioteca. Lugar, mueble, conjunto de libros, la biblioteca cobra, en las dos ficciones de Reyes, una colosal asistencia textual para atar los cabos sueltos de los casos criminales y contar una historia de la literatura, la de la escritora, de su escritura y de su biblioteca y de la de su abuelastro, Alfonso Reyes.

El historiador Adolfo Castañón comenta que, hija adoptiva del patólogo Alfonso Reyes Mota, se ganó a pulso su membresía de la familia Reyes y empatizó con el grandioso intelectual y escritor que fue don Alfonso. Se lo rumió, se lo asimiló, se lo metabolizó y se lo apropió con tanta tenacidad intelectual que se convirtió en su albacea oficial y, dentro de su propia poesía y de sus tres novelas, siguió dialogando con él y su obra. Al respecto, Alfonso Reyes publicó en 1945 un breve texto llamado “Sobre la novela policial”. Aficionado a la lectura de este género sin, no obstante, haber sido autor de una ficción de este tipo en regla, acudió con este escrito en socorro de una literatura estimada vergonzante, mediocre por su producción prolífica, repetitiva por su apego a ciertos cánones discursivos, frecuentemente desdeñada por ser un género popular. Enalteció su exitosa divulgación (“Es lo que más se lee en nuestros días”); su originalidad (“Es el único género nuevo aparecido en nuestros días”); su inteligente amenidad (“En la novela policial, todo conflicto me deleita porque enriquece la investigación”); su conducta especulativa (“Descansa el corazón y trabaja la cabeza”); avala su fórmula aseverando que “fórmula” es “forma”, “y no le está mal a la novela tan orillada por naturaleza a los desbordes” (Alfonso Reyes, [1945] 1975: 148-153). Alicia Reyes, quien se formó como poetisa y escritora bajo las barbas y a la sombra de la monumental excelencia de su abuelastro, esperó casi medio siglo para hacer revivir en las peripecias de Víctor Serrano las prescripciones de Reyes. A partir de un andamiaje perfectamente pulido, se encastran huellas, pistas equivocadas, suposiciones, demostraciones, hallazgos graduales y creíbles, consiguiendo que cada etapa intrigue al lector y motive su apetito de aclaraciones.

Rescatadora-curadora-editora de la obra narrativa y ensayística, de las correspondencias, de los epistolarios hasta de los escritos juveniles-niños de Alfonso Reyes, su serie detectivesca juega, reescribe, retoca, merodea los textos del y de su prodigioso Maestro, en particular en *Aniversario número trece*, que examina la trascendencia de la tragedia griega operada en *Las tres Electras del teatro ateniense* (Alfonso Reyes, 1996: 15-48). En este breve ensayo, Reyes cuestiona a héroes y antihéroes trágicos lanzados en el destino de la Humanidad por conflictos

familiares de ascendencia, descendencia y herencia. Demuestra que su desorden, sus sacrificios y su alteración arrojan luz sobre la naturaleza humana y su civilización, sobre sus temas más tabúes como las pasiones descontroladas, la esterilidad, la demencia y el parricidio, que alimentan, en la esfera novelesca de Alicia Reyes, el asunto criminal que investiga el detective Serrano. El helenismo cultivado tempranamente por Alfonso Reyes, entendido como la capacidad de enseñar y aprender con técnica, de pensar y ver con ética y mirada crítica se traslada, en varias ocasiones, a las reflexiones de Serrano, el cual convoca, por ejemplo, a Eurípides: “‘Cuando los coros de Eurípides declaran que el hombre es inexplicable, establecen la única verdad absoluta que puede fundarse sobre la naturaleza humana’, iba pensando nuestro detective” (Reyes, [1998] 2004: 93). Serrano no escarba en el conocimiento experimental, sino que se inspira en el poeta, altamente trabajado por Alfonso Reyes y conocido por describir con despejo los delirios de las almas y de los cuerpos, por interpretar los arrebatos irracionales y los sentimientos oscuros, para dar una forma de decir a lo indecible. Según Margo Glantz, la cultura helenística le conformó a Alfonso Reyes un espacio para “referirse a su propia vida y contemplar la historia de su propio país” (Glantz, 1994). Alicia Reyes, en la contemplación meditativa de su criatura detectivesca, se refiere a su propia autobiografía literaria fundamentada en el legado griego alfonsino. Las referencias eruditas de sus personajes reemprenden los escritos teóricos de su abuelastro con el objetivo de delinear un archivo abierto de su pensamiento filosófico y estético, entintado del método socrático, resucitado éste en la técnica del diálogo especulativo con la cual Serrano transforma a su interlocutor en un objeto de investigación y de inquietud.

Las orientaciones y preocupaciones literarias de Alfonso Reyes vienen, en su mayoría, dispersas en las declaraciones de los protagonistas involucrados en el asunto criminal. Estos trasplantes siguen la labor importante de su nietastra, en calidad de albacea; pero su rol de promotora rebasa el espacio público de la edición y de la difusión, al sondear la obra de su preceptor a partir de su participación en la edificación y la significación de la intriga. Como se lo impuso Alfonso Reyes a su misión escritural, Alicia Reyes asigna a su lector un trabajo coopera-

tivo en el cual abandona su postura de receptor pasivo; se inicia como elector, pensador e intérprete activo, y aquí dispuesto a cuestionar su saber o su ignorancia sobre la obra alfonsina. Excava todos los resortes que le otorga el relato de búsqueda, que es el de enigma para que la ficción sea una tarea a realizar, multiplicando las lecturas cruzadas con la obra de su abuelastro y sujetando las aventuras de Serrano a una máquina de re-conocimiento del mundo alfonsino. Traer a colación el “itinerario leído, escrito y vivido de Alfonso Reyes” (Castañón, 2023), no se limita a un mero inventario enciclopédico para honrarlo y elogiar sus aportes, sobre todo, en la creación literaria; le sirve a Alicia Reyes para fabricar un nuevo detective, asentar la identidad afrancesada que adquirió en sus estudios universitarios y a través de su matrimonio, y afianzar su trayectoria poética. Igual que su mentor a quien le gustaba salirse de la partitura y realizar sus propias exploraciones, parte ella del abolengo alfonsino, elitista y conceptual, para enraizarlo en el organismo de una literatura percibida como popular y, de cierta manera, alejarse del canon heredado y así experimentar su propia musicalidad y su personal plasticidad textual. Los ensayos y la poesía de Alfonso Reyes se someten a la “interpretación activa” de la novelista, es decir, a la actualización de su significación, a su “tensión productora de novedad” (Citton, [2007] 2017: 12; 63) por su amplitud polisémica, ingeniando una heterogeneidad interna que enriquece las acciones y las decisiones de los personajes, y el patrimonio cultural del lector. La selección que opera la escritora nos habla de los criterios que ella juzgó oportunos para marcar su identidad literaria y proveer una unidad de discernimiento a su detective.

De hecho, le inculca a Serrano su adiestramiento en el arte de leer, que ella asimiló y cultivó junto a Alfonso Reyes, quien le enseñó que “leer”, de acuerdo con su étimo latino “*legere*”, significa “recoger y recorrer” (Gaffiot, 1934: 898), es decir, aprender a ubicarse. La práctica hermenéutica y heurística aprendida al lado de su abuelastro le permite, en los años noventa, abrir su legado a una infinidad de sentidos posibles, entenderlo con otros acentos y otras perspectivas, y recordar la idea de Roland Barthes de que un texto literario lo es realmente cuando designa “un sentido tembloroso y no cerrado” (citado por Citton,

[2007] 2017: 201). Serrano no cesa de solicitar la literatura para cuestionarse porque reconoce en ella un modo continuo de cuestionamiento que le instaura un inédito cuadro de referencias para orientarse y pescar interpretaciones hasta ahora ignoradas. Por eso él no se contenta con hablar de literatura, hace literatura al ficcionalizar sus pesquisas (se inspira en sus propias aventuras para escribir y publicar historias) y las acuña con las modalidades cuentísticas. Más allá del juego de metalepsis y de intratextualidad en el cual unos personajes son los lectores maravillados o envidiosos de los libros escritos por Víctor Serrano y ventilan críticas que refuerzan el genio del detective, esta puesta en abismo, que recuerda que las historias criminales que estamos leyendo fueron o serán la matriz de un libro de Serrano, ostenta que el lenguaje técnico, científico y jurídico no le es suficiente al detective para cerrar definitivamente un caso. En cambio, la literatura le administra márgenes para perforar elementos quedados baldíos e internarse en ellos, y para producir lecturas menos ortodoxas, menos automáticas, todas contrariadas por la severidad de los principios y de las normas que regulan la investigación oficial de un asunto criminal. Frente al bloque argumentativo para resolver dificultades interpretativas, Serrano implica la literatura que fascinó tanto a Alfonso Reyes –como la poesía de Góngora– y que lo secunda para revisitar el problema planteado y disipar ambigüedades insospechadas, enfatizar aspectos desapercibidos. Las referencias literarias le ocasionan acrobacias mentales que lo animan a innovar para localizar lo que está indagando.

Si bien Alicia Reyes se adueña del poder de varios escritos o referencias punteras de su abuelastro, superponiéndolos a su ficción, también los invoca para desplazarlos hacia otros mundos posibles y concebir la exégesis que ella misma se inventa con la finalidad de retratarse como poetisa, extrayendo en los autores explorados por Alfonso Reyes, su ruta y su propia idea de la poesía. Por ejemplo, el capítulo XII de *Aniversario número trece* se estructura alrededor del diario íntimo de la víctima, Carlos Enrique Cáceres, que Serrano deletrea e interpreta para captar su oculta y trastornada personalidad. Serrano repasa, en este diario, una especie de collage, salpicado de estrofas de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, que tratan de una unión infértil y destructiva,

de “apuntes sobre la endocrinología del aparato genital femenino” (Reyes, [1998] 2004: 149) y de alusiones a tratamientos para concebir. Este texto atomizado, en el cual traslucen la perturbada intimidad de Carlos Enrique y la supuesta infertilidad de su esposa, encapsula las predilecciones de Alicia Reyes (la medicina y la poesía intimista) y se imanta de la estructura de “Cantata en la tumba de Federico García Lorca” escrita por Alfonso Reyes en 1937. Este diario recrea, por su cuenta, la hibridez de la pieza de su abuelastro con la variedad de registros lingüísticos y la variación rítmica de las frases, la subjetiva expresión existencial y emocional que le toca a la poesía manifestar, y la narración de un conflicto dramático interpretada por diferentes voces. Alicia Reyes, heredera, obedece a la “ley” alfonsina, pero Alicia Reyes, escritora, se deshace de la “ley” para “recorrer”, como lo deseó, “un mundo nuevo” (Reyes, 1975: 162) con la lengua que ella misma hizo nacer a partir del calibre especular de la obra de su abuelastro y de fracciones biográficas suyas, en particular su estatus de poetisa y su amor por Francia.

Al respecto, Serrano y Pérez, igual que la gente acomodada con quien se relacionan en el marco de sus investigaciones, suelen pensar e intercambiar con modismos franceses, saborean en casa menús galos y almuerzan en restaurantes de alta gastronomía de la talla de los de París. Parece que Alicia Reyes revive en las peripecias mexicanas de su detective su pasión lingüística y gustativa por Francia. Algunos interrogatorios dirigidos por Serrano en *El almacén de Coyoacán* se llevan a cabo en el Napoleón con “panecillos calientes y gratinados” y copas de “Cognac” (Reyes, 1990: 28, 31). Serrano, además, en *Aniversario número trece*, suele eludir el espacio chismoso del hogar, privilegiando la discreción y el anonimato de un restaurante, a saber, “La Petite France”, para recapacitar los últimos indicios acerca del asesinato del empresario Cáceres. Entre el “paté maison”, “espárragos *mousseline*”, el “Château Lafitte Médoc”, “un trozo de camembert” y unas “islas flotantes” (Reyes, [1998] 2004: 69-72), el detective y su socio desmontan el laberinto del crimen inexplicable y, al mismo tiempo, catan pláticas sobre el nombre de ciertos manjares, remitiendo así a la historia de la cocina francesa. Frente a un caso criminal que se zafa de su entendimiento, frente a la violencia de la realidad, ambos se recon-

cilian con la vida gracias a las artes de la mesa que la hacen más apetitosa, más masticable, más memorable. Cada ágape copioso se celebra como una ruptura valiosa en un mundo en descomposición capaz de devorarlos. Humaniza sobre todo a Serrano, a la vez detective literario y detective gastronómico, quien, por muy soltero que sea, también goza de los placeres de la “carne”.

En este viaje al sabor, los personajes hacen la experiencia del paladar como lugar de deleite, de cogitación y de memoria; experiencia tan alabada por Alfonso Reyes en *Memorias de cocina y bodega* (1953). Empero, Alicia Reyes no entra en todas las cocinas. Adolfo Castañón atestigua que “era una afrancesada total y de cierto tipo de Francia” (Castañón, 2023), o sea, la Francia *chic* de la cual Serrano es el principal emisario, mientras que su abuelastro, “tras los vaivenes y los viajes, se encont[raba] bien hallado en [su] tierra ante una mesa frugal” (Reyes, [1953] 2015: 12). Una vez más, Alicia Reyes escuda en sus propias quimeras novelescas la idiosincrasia proteiforme del legado alfonsino, y eso sin cesar de singularizarse. Nutre la memoria literaria de su abuelastro y, de paso, transmite la suya, mostrando que la perpetuación y la transmisión de su herencia están sujetas a una mutabilidad que le permite seguir con el legado sin imitarlo, y rememorarlos sin repetirlo.

Conclusiones

Es obvio que *Diferentes razones tiene la muerte*, *Crimen de color oscuro*, *Amelia Palomino*. *Un crimen de rostro amable*, *El almacén de Coyoacán* y *Aniversario número trece* son historias dotadas de un urbanismo ficcional, pero referencial. Su galaxia de sonidos, su conglomerado de olores mutantes, su cromatismo voluble y su arquitectura, depósito de sedimentos históricos, son testimonios de una ciudad y sus habitantes en un momento dado, y eso en función de los itinerarios emprendidos por los protagonistas “detectivescos”, contempladores meditativos y testigos de la naturaleza ecléctica y polifónica de dos

grandes urbes (la Ciudad de México y Veracruz) de la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, las novelas de María Elvira Bermúdez, Ana María Maqueo y Alicia Reyes deben leerse antes que nada como el uso, la representación y el reconocimiento de un género literario. Cada escritora firma en ellas la memoria afectiva y genérica que de la literatura policíaca tiene, enfatizando ciertos códigos, poniendo el reflector sobre algunos precursores, apeteciendo refrescar sus entramados. Las tres parecen converger en la idea de que la memoria más fidedigna de las literaturas policíacas son las novelas que estas mismas literaturas elaboran; de ahí la correspondencia continua que entablan no sólo con los pioneros y los reformadores del relato de enigma, sino también con sus criaturas y sus avatares. Celebran, primero, sus modelos literarios al edificar, en un juego de citas, de pastiches, de retruécanos, el panteón de una narración considerada como ya desfasada en los años cincuenta. Segundo, vuelven a dinamizar la biblioteca de una corriente aparentemente polvorienta, releyéndola y escribiéndola con apego y emancipación.

Aferrarse a las manifestaciones representativas del tradicional relato policial es hablar, defender y difundir cierto tipo de literatura, conservar y agasajar su pasado, disertar sobre su materia e inventar su futuro. Bermúdez se imbuye del género policíaco para sistematizar, desde una intriga detectivesca de pura cepa, su memoria literaria; Maqueo, en cuanto a ella, se hace la memoria de su preceptor, Georges Simenon, para distender el esquema cerebral del relato de enigma hacia el devenir más social y trágico de la literatura policial, que se inició con el *hard-boiled* a partir de fines de la segunda década del siglo XX; mientras que Reyes, en los balbuceos de un nuevo milenario deshumanizante propicio para la producción de novelas negras, invoca la figura del refinado e intelecto sabueso, caída en aquel entonces en desuso, para inspeccionar su trayectoria familiar y profesional, y escribir las memorias de la cultura exquisita y erudita que heredó de su ilustre abuelastro.

No obstante, en sintonía, todas las ficciones detectivescas de Bermúdez, Maqueo y Reyes han decidido recordar su plural historia con la meta de resucitar su corpus fundador, de reverdecerlo y concebir el de

mañana con la conmemoración del pertinaz investigador que no cesa de renacer de sus cenizas sin olvidarse de la constante que participa de su memoria “genética”: “cuando quiere entender algo, se desalma y termina por entender”⁵ (Camilleri, [1994] 2004)... Y aquí, “entender” la historia de una literatura que, mientras más desafía la memoria de sus protagonistas para resolver un enigma, más inmortaliza el poder de memoria de la literatura.

Bibliografía

- Amor, Guadalupe. *Décimas a Dios* (1953). México: Ediciones Tezontle/FCE, 2021.
- Bermúdez, María Elvira. *Cuentos presuntamente completos*, Vol. I y II. Durango: Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2013.
- Bermúdez, María Elvira. *Diferentes razones tiene la muerte* (1953). México: Plaza y Valdés (1987), 2001.
- Bermúdez, María Elvira. “Prólogo”, en María Elvira Bermúdez (comp.), *Cuento policíaco mexicano. Breve antología*. México: Editorial Premiá/UNAM, 1987, 7-27.
- Boltanski, Luc. *Énigmes et complots: Une enquête à propos d'enquêtes*. París: Gallimard, 2012.
- Brillat-Savarin, Jean Anthelme. *Physiologie du goût* (1826). París: Flammarion, 2009.
- Camilleri, Andrea. *La forme de l'eau. Une enquête du commissaire Montalbano* (1994). Trad. de Serge Quadrupani. París: Pocket, 2004.
- Castañón, Adolfo. Entrevista con Cathy Fourez, 24 de octubre de 2023.
- Chandler, Raymond. “Simple comme le crime” (Trad. de Jean Bailhache), en Raymond Chandler, *Les ennuis, c'est mon problème. L'intégrale des nouvelles*. Prefacio de Alain Demouzon. París: Editorial Omnibus, 2009, 1139-1155.

⁵ Frase que trata de la primera aparición y descripción del comisario italiano Salvo Montalbano, creado por el escritor italiano Andrea Camilleri.

- Christie, Agatha. *Le train bleu* (*The Mystery of the Blue Train*, 1928). Trad. de Éthienne Lethel. Paris: Editorial Le Masque, 2012.
- Christie, Agatha. *Les enquêtes d'Hercule Poirot* (*Poirot investigates*, 1924). Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1968.
- Christie, Agatha. *Rendez-vous avec la mort* (*Appointment with death*, 1938). Trad. de Louis Postif. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1952.
- Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires* (2007). Prefacio de François Cusset. Paris: Ediciones Amsterdam, 2017.
- Compagnon Antoine (coord.). *Proust, la mémoire et la littérature*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Demanze, Laurent. *Un nouvel âge de l'enquête*. Paris: Éditions Corti, 2019.
- Doyle, Conan. "Un scandale en Bohême", en Conan Doyle, *Les aventures de Sherlock Holmes* (*The adventures of Sherlock Holmes*, 1892). *L'intégrale des nouvelles*. Trad. y prefacio de Éric Wittersheim. Paris: Omnibus, 2015, 15-32.
- Dubois, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Editorial Nathan, 1992.
- Dubois, Jacques y Denis Benoît (eds.). "Introduction", en Georges Simenon, *Simenon. Romans I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2019, IX-XCIII.
- Durán Ávila, Adriana. "Alfonso Reyes y su gusto por la cocina". *Historia y sabor de la gastronomía mexicana*. 2018, en <<https://www.historiaysabor.mx/2018/05/alfonso-reyes-y-su-gusto-por-la-cocina.html>>.
- Fiscal, María Rosa. *Durango, una literatura del desarraigo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Gaffiot, Félix. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris: Librairie Hachette, 1934.
- Glantz, Margo. "Alfonso Reyes: una miscelánea". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1994, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alfonso-reyes-una-miscelnea-0/html/abbbe50f-8363-4186-839a-3e03a3151bdf_4.html>.

- Kracauer, Siegfried. *Le roman policier* [1922-1925]. Trad. de Geneviève Rochlitz y Rainer Rochlitz. París: Payot & Rivages (1981), 2001.
- Lacan, Jacques. “Detective, posición de verdad y analista”, en David Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgard Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003, 14-17.
- Link, David. “Prólogo. El juego silencioso de los cautos”, en David Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgard Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003, 6-10.
- Llorca, Aurore. “La criminologie, héritière paradoxale de l'école d'anthropologie criminelle”. *Raisons Politiques*, núm. 17 (2005): 47-64.
- Manchette, Jean-Patrick. *Chroniques* (1996). París: Rivages/Noir, 2003.
- Maqueo, Ana María. *Amelia Palomino. Un crimen de rostro amable* [1989]. México: Nitro Noir, 2021.
- Maqueo, Ana María. *Crimen de color oscuro* [1986]. México: Nitro Noir, 2019.
- Messac, Régis. *Le “Detective novel” et l'influence de la pensée scientifique* [1928]. París: Les Belles Lettres, 2011.
- Piglia, Ricardo. “Sobre el género policial”, en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986, 59-62.
- Queen, Ellery. *Le mystère de la rapière* [*The devil to pay*, 1938]. Trad. de S. Lechevrel. París: J'ai lu, 1939.
- Regard, Frédéric. *Le détective était une femme. Le polar en son genre*. París: PUF, 2018.
- Reyes, Alfonso. *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Luis Seoane, 1937.
- Reyes, Alfonso. “Sobre la novela policial”, en Alfonso Reyes, *Prosa y poesía*. Madrid: Ed. James Willis Robb/Ediciones Cátedra, 1975, 148-153.
- Reyes, Alfonso. “Las tres Electras del teatro ateniense”, en Alfonso Reyes, *Cuestiones estéticas. Obras completas*, Vol. I. México: FCE, 1996, 15-48.

- Reyes, Alfonso. *Memorias de cocina y bodega* [1953]. Barcelona: Editorial Comba, 2015.
- Reyes, Alicia. *A solas. Diario poético*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1975.
- Reyes, Alicia. *El almacén de Coyoacán*. México: Premiá Editora, 1990.
- Reyes, Alicia. *Aniversario número trece* [1998]. México: Ediciones a la Carta, 2004.
- Rivera, José María. “El sereno” [1855]), en varios autores, *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*. México: Porrúa, 2011, 139-153.
- Simenon, Georges. *Cécile est morte. Une enquête du commissaire Maigret* [1942]. París: Folio Policier, 2009.

A MANERA DE EPÍLOGO

Todo trabajo de investigación, sea éste individual o colectivo, es siempre parte de un proceso. No nace de cero, sino, al contrario, supone una intervención en una problemática que, como sucede con el tema de la memoria, es compleja y de variadas aristas, difícil de aprehender y de llevar a conclusiones definitivas. Desde el momento en que atañe a una facultad del hombre, que de alguna manera se imbrica con el asunto del humanismo hoy tan debatido, la memoria está siempre presente y puede ser convocada casi en cualquier mesa. Por eso es necesario hacer un alto, dejar de repetir los lugares comunes sobre el “deber”, “el trauma” (sin desconocer su importancia), e intentar colocarse en una atalaya distinta desde la que sea posible observar el panorama de otra manera. Para que ese alto sea productivo, es conveniente hacer memoria de la memoria, es decir, historizar las maneras en que ha sido comprendida, preguntarse sobre el *qué*, el *cómo*, el *por qué* y el *para qué* de la memoria, así como de sus usos o incluso de la presencia de su contraria, el olvido. En la revisión que llevamos a cabo en el Seminario que nos convocó regularmente, durante meses, pudimos detectar que el *tiempo*, la *temporalidad*, era, sin duda, una cuestión toral, y en los trabajos que se llevaron a cabo, en los artículos que integran este volumen, es algo que se puede constatar. Creo que es un primer asunto que habría que

destacar en el marco de unas provisionales y tentativas conclusiones, que las poéticas de la memoria son, de alguna manera, poéticas del tiempo. Queda por explorar mucho más y con mayor profundidad, en los textos literarios, en los análisis concretos, sobre las potencialidades de las nociones de Reinhart Koselleck, “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas”, y las figuraciones literarias de otras temporalidades que no son la del tiempo homogéneo y vacío de la modernidad. Quedan abiertas las denominaciones que convengan para esas temporalidades de la memoria. Son muy variadas las formas de pensar el tiempo, de poner a dialogar o a tensionar, o a yuxtaponer, y la literatura sigue siendo en este sentido una vasta cantera de figuración. Quizá incluso habría que destacar más su papel necesario para abrir nuestro horizonte de expectativas y, en general, para entender el tiempo presente, la crisis del tiempo que han señalado algunos historiadores como Hartog.

Si algo muestran los textos que componen este libro, es que las poéticas literarias de la memoria se articulan en torno a la figuración de temporalidades diferentes en relación tensa y conflictiva. Una referencia que fue útil en el trabajo conjunto fue la de Mario Rufer (sobre todo “Temporalidades [pos]coloniales”, citado en varios de los artículos), para poder pensar estas temporalidades desde la historia latinoamericana, por cuanto los útiles trabajos de Koselleck, o incluso los de Paul Ricoeur, parten y dialogan con una historia muy distinta a la de los países nacidos de una conquista y una larga colonización (que permanece en muchos sentidos, como señala Rufer). Es necesario hacer esta traslación de conceptos para una historia muy diferente.

Walter Benjamin dice en “Exhumar y recordar” que “la memoria no es un instrumento para la indagación de lo pasado, sino más bien el medio para ello”: “Es el medio de lo vivido [...] Quien procure aproximarse al propio pasado sepultado, debe comportarse como un hombre que excava”. El investigador que se acerca al pasado no debe hacer solamente un recuento de lo encontrado, “informar”, sino que debe ofrecer una imagen de aquel que recuerda, de las capas que debió atravesar para llegar a ese “recuerdo”, del proceso de la indagación, del lugar y el momento, la capa, el contexto, en que el pasado pervive. Las poéticas

de la memoria colocan al sujeto, su tiempo-espacio, su presente, en el centro de su indagación sobre el pasado. Es lo propio de la memoria, al contrario de lo que sucede con la aproximación del historiador al pasado. En todos los artículos contenidos en este libro, se destaca ese papel del sujeto: sujeto del recuerdo y sujeto de la excavación. Se retorna una y otra vez sobre las circunstancias, se remueve la tierra, en el fondo nunca hay “hallazgo”. Junto con el tiempo, el sujeto de la enunciación memorística es el otro aspecto importante a revisar en las poéticas.

El artículo de Raquel Mosqueda (“Sentir el pasado: la narrativa de Nona Fernández”) es muy revelador en ese sentido. Los acontecimientos, los hechos históricos (la dictadura de Pinochet) están siempre ahí como una herida abierta, nos dice, pero la obra de Nona Fernández no trata de *reconstruir* los hechos, sino de remover el pasado desde los efectos en las subjetividades, en las emociones; de ahí el vínculo entre memoria y emociones, de ahí, asimismo, la constante invocación a la imaginación, de ahí una temporalidad (la de la memoria) que propone una relación distinta entre pasado (los pasados), presente y futuro. La acción narradora del sujeto del recuerdo es la de remover las tierras de la memoria.

En cada uno de los trabajos, se puede observar cómo la memoria elabora otras temporalidades que no son las de la historia, por ejemplo, puesto que no pretenden la reconstrucción, sino la exploración en los términos ya mencionados. Es una de las conclusiones que podemos extraer de los análisis y que afecta a las poéticas de la memoria. La exploración mediante la memoria conlleva otros trayectos de sentido para la relación entre pasado, presente y futuro, otros vínculos del sujeto con los acontecimientos. Éstos permanecen abiertos a la exploración desde otras atalayas: las emociones, las heridas del trauma, la repetición (el retorno de lo reprimido), el inconsciente. Desde ellas, es posible pensar en las temporalidades de la memoria (que, por supuesto, dan lugar a relatos formalmente fragmentados, no lineales, buscando figurar estos complejos trayectos de sentido) y en la apertura al futuro que en general propician: se excava en las tierras de la memoria para abrir un horizonte de expectativas.

En los trabajos de Marco Polo Taboada (“Parálisis del tiempo y persistencia de la memoria en *El jinete insomne* de Manuel Scorza”) y Karla Urbano (“El tiempo detenido: repetición y permanencia traumática de la masacre en *Glaxo*, de Hernán Rosino”), la *parálisis* fue la figura temporal que reveló la memoria. El tiempo que no pasa, que no transcurre mediante la superación de etapas (orientadas a un futuro promisorio), sino que se estanca o vuelve, “el tiempo que se salió de sus márgenes”, como menciona Marco Polo Taboada, y que permite quizá la instauración de un “mundo al revés”, la ida al pasado para *ver* de otra manera. Si “el futuro sólo puede ser el pasado”, significa que la relación pasado-presente-futuro no está dada; se puede pensar de otra manera y, nuevamente, abrir un horizonte de espera. La “enfermedad del insomnio” que padece Raymundo Herrera es un llamado a no olvidar y a estar siempre alertas contra la manipulación del tiempo por parte de los notables. El tiempo adquiere connotaciones políticas importantes: las figuraciones de las temporalidades de la memoria advierten de lo contingente y manipulado del “tiempo de la modernidad”.

Los vínculos entre temporalidad, sujeto e imaginación se van anudando y orientan las poéticas narrativas. La memoria es proclive a destacar la subjetividad y en todos los trabajos fue un eje importante. Brenda Morales, en “La recuperación de la memoria en una narrativa de filiación: *La resistencia*, de Julián Fuks”, retoma el problema de la identidad y también el de los afectos. El recuerdo en este caso es de nuevo una labor de desenterrar, de excavar, como menciona Benjamin, donde el sujeto del recuerdo se adhiere a las capas arqueológicas que va descubriendo. De nuevo, no se trata tanto de “descubrir” algo de alguna manera ya previsto (develar) como de “construir”, “imaginar”. La imaginación se funde con la memoria (no es posible pensar en separarlas).

La memoria se ha vinculado en los últimos años con el archivo. No es un vínculo nuevo. Frances Yates escribió un bello libro que lleva el título de *El arte de la memoria*, donde explica el funcionamiento del teatro de la memoria de Giulio Camillo. Los vínculos con el arte de la mnemotecnia y los modos diferentes de almacenar los recuerdos

(de evitar el olvido) han expandido los usos metafóricos del archivo (como, asimismo, se dan con la memoria: la memoria como archivo). El artículo de Armando Velázquez Soto (“‘No todo resto tiene que ser poesía’: *Persona*, de Carlos Agüero, como archivo metafórico”) retoma este importante ángulo de la memoria que nos remite al “no olvidar”.

Otros ángulos de la memoria que fueron explorados son, como ya he mencionado, los de “archivo” y “trauma”. Como sabemos, la literatura de la memoria nació en buena medida muy vinculada, en un primer momento, a las experiencias traumáticas de la dictadura (de ahí la relevancia del género testimonio). Las cuestiones del trauma y el duelo se hicieron urgentes y necesarias en ese momento. Después, en una segunda generación, la que algunos han denominado de la “posmemoria” (el trabajo de Brenda Morales remite a ella), o de “hijos”, surgieron preguntas diferentes acerca de lo que, en última instancia, tiene que ver con la “transmisión de la memoria”. La literatura tiene mucho que decir sobre cómo figurar esta problemática de las distintas transmisiones, o de lo que queda sepultado, aparentemente, pero que aflora de formas insospechadas. Es un tema que, asimismo, tiene que ver con las temporalidades.

Una última cuestión trabajada en los artículos que componen este libro es el de la memoria de la literatura. Aparece en dos de los ensayos y es necesario profundizar en este problema: cómo la literatura siempre refiere a una tradición, dialoga o polemiza con ella, puesto que no solamente la memoria no es un tema nuevo a tratar, ya que se parte de un campo ya trillado, complejo y confuso, y tampoco la literatura nace en un campo vacío. La literatura se apropia de las formas y géneros consolidados, o de otros que proceden de lo popular, o de los mitos, y dialoga o polemiza con ellos. Es necesario seguir pensando en la memoria de la literatura. El artículo de Cathy Fourez parte de la memoria de un género, el policial, analizando de qué manera va siendo reelaborado en el policial mexicano. Karla Urbano estudia las relaciones inter y paratextuales entre la novela de Ronsino (*Glaxo*) y *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, para mostrar la persistencia del trauma y la huella del horror.

En todos los trabajos, se observa que las poéticas giran en torno a los vínculos de la memoria con el tiempo y la historia, el sujeto y la imaginación (como se propuso en el primero de los artículos que componen este volumen). Los análisis concretos contribuyen a visibilizar esos vínculos, y a mostrar la relación de la memoria con los afectos, las emociones, los archivos, el inconsciente, los traumas, la identidad.

SOBRE LAS AUTORAS Y LOS AUTORES

Cathy Fourez es doctora en Letras Hispánicas y catedrática en la Universidad de Tours (Francia). Su objeto de estudio estriba en las literaturas policíacas en México y, más precisamente, en la representación de los fenómenos de violencia en la ficción a partir de la tradición y evolución de la novela negra y desde el enfoque de los estudios feministas. Publicó varios trabajos al respecto y es autora de *Scènes et corps de la cruelle démesure: récits de cet insoutenable Mexique* (prólogo de Sergio González Rodríguez, posfacio de Lucía Melgar. París: Mare et Martin, Colección Llama, bajo la dirección de Marie-Agnès Palaisi, 2012) y de *Vidas de sangre. Mujeres en la narrativa mexicana del crimen* (Universidad Autónoma de Aguascalientes-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2021). Tradujo al francés el poemario *Estilo* de la poetisa mexicana Dolores Dorantes (*Style* de Dolores Dorantes, Bélgica: L'Arbre à paroles, Casa de la Poesía de Amay, 2016) y la novela gráfica *Pinturas de guerra* del dibujante español Ángel de la Calle (*Peintures de guerre* de Ángel de la Calle, París: Otium, 2018). También está traduciendo a poetas mexicanos con el escritor y traductor luxemburgués Jean Portante (*Fabliaux d'animaux, d'enfants et d'épouvantes* de Renato Leduc, prólogo de José Luis Martínez S., con viñetas de Leonora Carrington, París: Manifeste, 2022).

Brenda Morales Muñoz es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se especializa en narrativa latinoamericana contemporánea, en especial escrita por mujeres, así como en el estudio de las literaturas peruana y brasileña, de la ficcionalización de distintos tipos de violencia y de las maternidades. Es miembro fundador del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC) e integrante del Seminario Dimensiones Humanas e Imaginarios del Espacio Urbano, ambos de la UNAM. Es profesora de tiempo completo en el Colegio de Estudios Latinoamericanos y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente, dirige el proyecto de investigación “Prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI”. Es autora de *Maternidades disidentes* (ganador de la mención honorífica en el premio nacional Dolores Castro 2020 y publicado por Ediciones En el Mar, España, 2023) y del libro académico *La violencia contra las mujeres en la narrativa latinoamericana contemporánea*, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 2024.

Raquel Mosqueda Rivera es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Profesora de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras, así como en el programa de posgrado en Letras. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. SNI 2. Algunas de sus publicaciones son: *Cuatro narradores hacia el otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández* (México: UNAM, 2013); *Pistas falsas. Ensayos sobre novela policial latinoamericana* (Raquel Mosqueda Rivera y Miguel G. Rodríguez Lozano [eds.], México: UNAM, 2017); “La fuerza del asco. Emociones y poder en *La tiranía de las moscas* de Elaine Vilar Madruga” (en *Visitas al Patio. Revista de la Universidad de Cartagena*, Colombia, junio, 2023); “La palabra sagrada. Lenguaje y violencia en *Balún Canán*” (en *Literatura Mexicana* XXX, núm. 1 [2019]); “El linaje literario de Rosario Castellanos: Clarice Lispector, María Luisa Bombal y Silvina Ocampo” (en *Estudios sobre literatura mexicana del*

siglo XX. Homenaje a Samuel Gordon, Cecilia Salmerón Tellechea e Israel Ramírez [eds.]. México: Universidad Iberoamericana, 2021). Sus líneas de investigación son: edición crítica de textos, literatura latinoamericana y mexicana siglos XX y XXI.

Begoña Pulido Herráez es licenciada en Filología Románica por la Universidad del País Vasco (España) y maestra y doctora en Letras por la UNAM (México). Es investigadora titular del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM-México y docente en la carrera de Estudios Latinoamericanos y en el Posgrado en Estudios Latinoamericanos y en Letras. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Es autora de los libros *Carlos Fuentes: imaginación y memoria* (Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000), *Poéticas de la novela histórica contemporánea: La campaña, El general en su laberinto y El mundo alucinante* (CCYDEL, 2006), *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina* (CIALC, 2017), *Las crónicas en la novela histórica del siglo XIX: la historia en la ficción* (CIALC, 2023). Realizó la antología general *Fray Servando Teresa de Mier, la Revolución y la Fe* (FCE/UNAM/Fundación para las Letras Mexicanas, en la colección Viajes al Siglo XIX). Es autora de “Poética de la imaginación en ‘La dimensión desconocida’ de Nona Fernández: ponerse en la piel del otro” (*Acta Poética*, 44-2, julio-diciembre 2023, pp. 69-93).

Marco Polo Taboada Hernández es doctor en Estudios Latinoamericanos (área de literatura y crítica literaria latinoamericana) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2016, forma parte del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC). En 2018, realizó una estancia de investigación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de *Del libro hablante al mito del intelectual: “La guerra silenciosa” de Manuel Scorza en diálogo con la tradición cronística latinoamericana* (CIALC-UNAM, 2024). Ha publicado artículos de investigación sobre novela latinoamericana de los siglos XX y XXI, entre ellos, “Las huellas de la heterogeneidad narrativa en *Autobiografía del algodón* (2020),

de Cristina Rivera Garza”, “Una frontera hecha de palabras: el narrador y su relato en *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia” y “La poética del desvío: *Ramal* (2011), de Cynthia Rimsky”. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Ha participado en eventos académicos en Colombia, Ecuador, España, México y Perú. Actualmente, realiza una estancia posdoctoral en El Colegio de San Luis.

Karla Urbano es doctora en Letras por la UNAM. Cursó a distancia un Doctoral Certificate Program in Global South Studies, por parte de la Universidad de Tübingen, en Alemania. Fue coordinadora y es miembro activo del Seminario Nacional de Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC). Ha impartido cursos de posgrado, licenciatura y actualización en diversas universidades mexicanas y en la UNAM. Estudia las representaciones tanto de la memoria como del trauma, en la narrativa latinoamericana contemporánea, con énfasis en la centroamericana, chilena, argentina y mexicana. Ha trabajado la obra de Roberto Bolaño, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa, Evelio Rosero, Lina Meruane, Cynthia Rimsky, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, entre otros. Algunas de sus publicaciones son: coeditora del dossier: *CROLAR, Critical Reviews on Latin American Research*: “Debates sobre las representaciones artísticas de la violencia en y desde América Latina” (10, núm. 1, February 2022, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin); ““Si [tus] párpados, [Ignacio], labios fueran”: inversión y reelaboración del motivo de la mirada amorosa en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane” (en Brenda Morales Muñoz [ed.], *Panorama de las prácticas literarias de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI: cono sur y zona andina*, México: FFYL-UNAM, 2024 [en prensa]).

Armando Octavio Velázquez Soto es doctor en Letras por la UNAM. Profesor de tiempo completo en el Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en las áreas de literatura latinoamericana (siglos XVI al XXI) y teoría de la literatura. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y del Seminario de

Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC, UNAM). Coordinador del volumen *La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert* (2019) y co-coordinador de los libros *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI* (2022) y *Literaturas en México: Poéticas e intervenciones* (2019). Ha publicado capítulos de libros, artículos especializados y reseñas en México, Estados Unidos, Brasil y Alemania. Sus líneas de investigación son: representaciones literarias de la memoria, poéticas de archivo en la narrativa latinoamericana contemporánea, relatos sobre desplazamientos forzados y representaciones audiovisuales de la masculinidad.

Poéticas narrativas de la memoria: literatura latinoamericana siglos XX y XXI se terminó de imprimir en febrero de 2025, en los talleres de Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V., Av. México-Coyoacán núm. 421, Col. Xoco, C.P. 03330, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México. Tel.: 55 5604-1204. <www.edicioneseon.com.mx>. La edición consta de 500 ejemplares. La corrección de originales la realizó Ediciones y Gráficos Eón, el cuidado de la edición estuvo a cargo de Leticia Juárez Lorencilla, del Departamento de Publicaciones del CIALC-UNAM.

Los trabajos que se incluyen en este libro se ubican en el marco general de los estudios sobre la memoria, un área en expansión en las últimas décadas, con la particularidad de que se centra en las representaciones literarias de la memoria, en las “poéticas de la memoria”, es decir, en el estudio de las formas artísticas que se organizan en torno a ella. Estas poéticas se abordan desde una perspectiva histórica, pues en conjunto se busca mostrar la historicidad de las relaciones entre literatura y memoria, así como de las representaciones del recuerdo en la literatura latinoamericana. En esta literatura se problematiza el propio recuerdo: sus posibilidades e imposibilidades (la indecibilidad incluso), su presencia obsesiva, su necesidad, las modalidades, los traumas, las huellas, los olvidos, así como los vínculos (tensiones) con la memoria individual, la colectiva, la histórica y la cultural. La forma artística modeliza las problemáticas que acarrea la memoria y pone en diálogo y tensión discursos sociales, géneros literarios y no literarios, de modo tal que ofrece otras perspectivas sobre lo que parece ser un tema de nuestro tiempo, la memoria.

ISBN: 978-607-587-117-2 (UNAM)



ISBN: 978-607-8997-25-1 (EÓN)



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe

