



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Posgrado

EL PROBLEMA DEL TIEMPO EN LA NARRATIVA CHILENA Y ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

Catalina Olea Rosenbluth

Profesor guía

Grínor Rojo De la Rosa

Chile Santiago

2021

AGRADECIMIENTOS

Mis estudios de postgrado han sido financiados por CONICYT- PCHA
Doctorado Nacional 2014

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	iii
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
1. CAMBIO DE ÉPOCA Y CAMBIO TEMPORAL	12
1. 1. Compresión espaciotemporal y aceleración social: dos conceptos para explicar la historia cultural de la modernidad.....	17
1. 2. La última expansión capitalista: orígenes y efectos culturales.....	25
1.3. Posmodernismo.....	40
1.4. El tiempo biográfico en la modernidad y los diagnósticos sobre el fin del sujeto moderno.....	45
1.5. El tiempo histórico en la modernidad y los diagnósticos sobre el fin de la historia.....	53
2. EL PASADO OMNIPRESENTE	
2. 1. Postdictadura.....	73
2. 2. Entre “el pasado que no pasa” y el “pasado presente”	77
2. 3. La cultura de la memoria.....	86
2. 4. La narrativa de postdictadura: lo nuevo es el pasado.....	93
2. 5. Sobre el supuesto fin de la literatura: lo nuevo es el pasado.....	111
2. 6. El Corpus y su tiempo; el corpus y el tiempo.....	119
3. ATRAVESADAS POR EL TIEMPO. <i>LOS AMORES DE LAURITA</i> DE ANA MARÍA SHUA.....	126
3. 1. La liberación sexual de los sesenta: entre la sátira, la parodia y la novela de formación.....	131
3. 2. Un día en la vida de la señora Laura.....	146
3. 3. El tiempo de las mujeres y los tiempos del feminismo.....	156
4. EL ESCRITOR VENIDO DEL PASADO. <i>HISTORIA DE UNA ABSOLUCIÓN FAMILIAR</i> DE GERMÁN MARÍN.....	161
4. 1. Entre el cronotopo del exilio y el tiempo de los abuelos.....	164

4. 2. La oveja negra de la familia y la oveja negra del canon.....	171
4. 3. La historia de Chile como círculo vicioso.....	177
4. 4. Ni siquiera lo que silbo está ya de moda.....	182
4. 5. El imperativo genealógico.....	189
5. LA MARCHA DE LAS VANGUARDIAS. <i>AMULETO</i> DE ROBERTO BOLAÑO Y <i>EL FIN DE LA HISTORIA</i> DE LILIANA HEKER.....	193
5. 1. El zigzag o los peligros de la línea recta.....	195
5. 2. El remolino del tiempo.....	204
5. 3. ¿Dónde están los héroes?.....	214
5. 4. Those were the days my friend.....	224
6. UNA RÁFAGA DE HIJOS ÚNICOS: <i>UNA VEZ ARGENTINA</i> DE ANDRÉS NEUMAN, <i>FORMAS DE VOLVER A CASA</i> DE ALEJANDRO ZAMBRA Y <i>EL SISTEMA DEL TACTO</i> DE ALEJANDRA COSTAMAGNA.....	228
6. 1. Del imperativo genealógico a la interrogación genealógica.....	231
6. 2. <i>Una vez Argentina</i> : músicos y pintores.....	239
6. 3. <i>El sistema del tacto</i> : fe en la errata.....	249
6. 4. <i>Formas de volver a casa</i> : “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande”...	269
CONCLUSIONES.....	290
BIBLIOGRAFÍA.....	307

RESUMEN

El objetivo general de esta investigación es estudiar cómo se representa el tiempo en un grupo de novelas chilenas y argentinas publicadas entre el fin de las dictaduras y los dos mil. Para ello pondremos atención a elementos que son internos al texto – la trama, las relaciones cronológicas entre relato e historia, la voz y el punto de vista de la narración, el discurso de narradores y personajes, la distancia entre narrador y personaje, etc.–; experiencias y fenómenos que son externos al texto, pero a los cuales de alguna manera este remite; y, no menos importante, las expectativas de los lectores.

Postularemos que es un corpus que, en general, se aleja de los imaginarios futuristas, positivistas, heroicos y/o anti- domésticos de la modernidad. Es decir, del movimiento hacia adelante de las vanguardias, de la celebración de la movilidad y de la ruptura, de la creencia en el progreso. En cambio, predomina en él el otro polo de la modernidad: la mirada retrospectiva, la melancolía, la nostalgia y la negatividad. Ahora bien, este cambio de énfasis no será interpretado aquí como agotamiento ni decadencia de la narrativa de ficción. Aun si muchos de sus autores escriben animados por un ánimo crepuscular o una voluntad impugnadora, veremos que sus obras tantean caminos de continuidad para la novela como espacio de encuentro entre el tiempo público y el tiempo íntimo; entre nuevas experiencias temporales surgidas de la modernización, y otras transversales a la historia de la literatura. Sostendremos, asimismo, que una de las principales vías de innovación y resistencia pasa a través del pasado, es decir, a través de la relectura activa de la anterioridad literaria, personal, familiar, histórica.

Las novelas que integran el corpus son las siguientes: *Los amores de Laurita*, de Ana María Shua (1984); *Historia de una absolución familiar*, de Germán Marín (1994-2005); *El fin de la historia*, de Liliana Heker (1996); *Amuleto* de Roberto Bolaño (1999); *Una vez Argentina*, de Andrés Neuman (2003); *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra (2011); y *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna (2018).

INTRODUCCIÓN

El tema y el corpus de esta tesis cobraron forma a partir de una serie de investigaciones, inquietudes e intereses previos. Principalmente, las novelas sobre la dictadura chilena, los realismos contemporáneos, la escritura de mujeres. El primero de estos temas (el que más he trabajado en los últimos años y, probablemente, el que más ha influido aquí), pone atención en el pasado de ficción, en la relación de la novela con la memoria y la historia, en el papel político o ideológico que la narrativa de postdictadura desempeña en la construcción del pasado reciente. Se trata, por lo demás, de una de las principales entradas de lectura de la narrativa contemporánea de nuestros países, tal como expresan distintos adjetivos: narrativas del horror, de la violencia política, del trauma, del duelo, de la memoria, de la posmemoria, de los hijos, etc. Como ciudadanos, críticos literarios o historiadores nos vemos confrontados, pues, con la presencia del pasado reciente en nuestras sociedades postraumáticas y en el campo cultural. Por una parte, comprobamos que con los años el material (literario, historiográfico, testimonial, etc.) sobre las dictaduras no ha parado de crecer; que las preguntas y las interpretaciones sobre el período se han multiplicado en lugar de agotarse; que las diferentes elaboraciones de la historia reciente sirven muchas veces de base para la construcción de algo nuevo en términos políticos, culturales, intelectuales; que, en definitiva, el pasado es algo vivo. Por otra, sin

embargo, no dejamos de notar que el pasado regresa (en la realidad y en la ficción) para acosar el presente como trauma, silencio y miedo a la repetición de la historia; que persisten las visiones estereotipadas del pasado histórico; y que, al menos en ciertos circuitos culturales o académicos, la memoria puede llegar a percibirse como lo repetido, lo mandatorio, incluso un nicho “de moda” y por eso para algunos constituye “el temita” cansador o bromean (medio divertidos, medio fastidiados) con la posibilidad de una próxima literatura de los nietos y los bisnietos. En definitiva, el pasado (en sus distintas encarnaciones y valoraciones) constituye el gran problema del presente.

El segundo tema, el de los realismos actuales, se liga directamente al dilema de la continuidad de la novela o de algunas de sus versiones. Ciertos rasgos de la temporalidad contemporánea pondrían en duda que la narrativa de hoy pueda representar la realidad histórica, tal como hiciera el realismo decimonónico, ni las paradojas de la percepción temporal y de las modernizaciones, tal como hicieran las vanguardias históricas. Algunos hasta dudan que la palabra literaria tenga o pueda ejercer un poder crítico en la actualidad, cuando otros discursos, otros medios y tecnologías, han venido a ocupar el lugar que otrora tuvo la novela como “género del presente” y de lo cotidiano. O cuando las fronteras entre literatura y no literatura, ficción y no ficción, alta y baja cultura se perciben cada vez más borrosas. Perspectivas en las que se trasluce no poco escepticismo respecto a la potencialidad de la literatura, y particularmente de la novela, para representar la realidad, explorar el tiempo vivido, dar nuevos sentidos a un tiempo en transformación, reinventarse como género.

Finalmente, la escritura de mujeres plantea la pregunta por la diferencia en la experiencia y la representación del tiempo. Ya sea desde una perspectiva tradicional o desde una perspectiva rupturista se ha asociado a las mujeres, de manera más bien esencialista, con un solo tiempo, o bien, con un tiempo radicalmente otro. En cualquier caso, “un tiempo femenino” supuestamente irreconciliable con el desarrollo, la historia, el pensamiento secuencial. Explorar en cambio los diversos imaginarios temporales (y los diversos lenguajes) que han orientado y orientan el pensamiento, el arte o las luchas feministas – lo que Rita Felski llama “los tiempos del feminismo” (2002) – nos permite no solo complejizar ideas estereotipadas sobre la escritura de mujeres, sino también ideas estereotipadas sobre la modernidad y la posmodernidad. Por mucho que ciertas experiencias o nociones temporales dominen en una época o en un grupo social, lo cierto es que todo tiempo es heterogéneo. Y más importante todavía: tanto los sujetos históricos como los escritores pueden reinterpretar conceptos o sentimientos temporales (progreso, desarrollo, nostalgia, repetición) en base a sus propios objetivos (políticos o estéticos), y a partir de diferentes coyunturas.

Todos estos cauces de lectura me llevaron al tema del tiempo. O bien, el concepto del tiempo me pareció en su momento lo suficientemente amplio para englobar las diversas temáticas que me ocupaban, incluir obras que por diferentes motivos me interpelaban, recoger interrogantes dispersos sobre la narrativa reciente. Por lo demás, se me ofrecía como un tema que apelaba a mis intereses, digamos, más “actuales” y que, a la vez, me brindaba la opción de “volver” a lo literario. Entendiendo por esto último poner especial atención a lo específico de la literatura, concentrarse en aquellas posibilidades que harían

de la novela una necesidad irremplazable: la huida de la cronicidad que supone toda narración de ficción, un espacio de encuentro entre lo íntimo y lo público, el desarrollo en el tiempo de una historia, la profundidad con que pueden abordarse las experiencias temporales.

Este trabajo no tiene, entonces, un tema muy preciso: no es el tiempo en la narrativa de mujeres, no es el tiempo traumático, no es el tiempo según “los hijos”, no es una indagación sobre las posibilidades y las limitaciones del realismo contemporáneo, aunque todos estos elementos estén en cierto grado presentes. Su objetivo general es estudiar cómo se representa el tiempo en un grupo de novelas chilenas y argentinas publicadas entre el fin de las dictaduras y los dos mil. En cuanto a qué se entenderá por “tiempo” o “representación del tiempo” aquí seguiremos, a grandes rasgos, la línea desarrollada por Paul Ricoeur en el segundo volumen de *Tiempo y Narración*. Es decir, partimos de la base de que el tiempo de ficción es el resultado de la interacción entre “el tiempo empleado en narrar”, “el tiempo de las cosas narradas” y “una experiencia de ficción del tiempo” que va más allá del texto para encontrarse con las expectativas y experiencias del lector. En términos más pragmáticos, para analizar el tiempo en el corpus pondremos atención a elementos que son internos al texto – la trama, las relaciones cronológicas entre relato e historia, la voz y el punto de vista de la narración, el discurso de narradores y personajes, la distancia entre narrador y personaje, etc.–; experiencias y fenómenos que son externos al texto, pero a los cuales de alguna manera este remite; y, no menos importante, las expectativas de los lectores. Por ejemplo, el personaje del escritor o la figura de autor que construye Germán Marín en su trilogía no podría parecerse *demodé*, si no tuviéramos

ciertas expectativas sobre qué sería “lo actual” en términos literarios hoy. La novela de Liliana Heker no podría levantar polémica si sus lectores no creyeran que la historia (incluso la ficticia) tiene un sentido moral. A la vez, la compleja estructura de estas obras cobra sentido en relación con la experiencia virtual de sus personajes – el tiempo enajenado del exilio en el caso de la novela Marín, el desengaño histórico y sentimental en el caso de la de Heker– y en relación con la experiencia real de los lectores.

Los objetivos específicos de esta investigación, en tanto, están definidos por las diferentes obras del corpus, sus contenidos y formas. De manera muy general, podríamos señalar que son más o menos los siguientes: 1) analizar la representación del tiempo en *Los amores de Laurita* de Ana María Shua desde una perspectiva de género y en relación con “los tiempos del feminismo”; 2) indagar en los posibles sentidos de la presencia del pasado (literario, histórico, biográfico y familiar) en *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín y, luego, en un grupo de novelas firmadas por escritores nacidos en la década de los setenta: *Una vez Argentina*, de Andrés Neuman, *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna; 3) analizar y comparar la elaboración del sentimiento de pérdida (de la juventud, de los ideales de los setenta, del heroísmo, del futuro que no fue) en dos novelas sobre la degradación de las vanguardias políticas o artísticas: *Amuleto* de Roberto Bolaño y *El fin de la historia* de Liliana Heker.

En cuanto a las hipótesis, sostendremos que se trata de un corpus que debe lidiar con el presentismo del capitalismo globalizado; el desdibujamiento del relato futurista de la modernidad; las preocupaciones memoriales de la postdictadura y de la “modernidad

tardía”; los diagnósticos sobre el fin o la decadencia de la narración; la percepción de habitar un tiempo crepuscular o un presente derrotado. En fin, obras que se producen en un contexto en el que no se cree mucho en el futuro ni en la posibilidad de producir lo nuevo. Por lo mismo, este es un corpus que, en general, se aleja de los imaginarios futuristas, positivistas, heroicos y/o anti- domésticos de la modernidad. Es decir, del movimiento hacia adelante de las vanguardias, de la celebración de la movilidad y de la ruptura, de la creencia en el progreso. En cambio, predomina en él el otro polo de la modernidad: la mirada retrospectiva, la melancolía, la nostalgia y la negatividad. Ahora bien, este cambio de énfasis no será interpretado aquí como agotamiento, decadencia ni como un “adiós” definitivo al realismo, las vanguardias, a la narración, a la experiencia, o a los proyectos y expectativas engendrados por la modernidad. Aun si muchos de sus autores escriben animados por un ánimo crepuscular o una voluntad impugnadora, veremos que sus obras permiten repensar categorías temporales, tradiciones literarias, problemas del XIX y del XX y, lo más importante para nosotros, sugieren caminos de continuidad para la novela.

De lo anterior se desprende que la cita del pasado literario no será leída, necesaria o exclusivamente, como pastiche postmoderno ni como parodia de las literaturas modernas o tradicionales y de sus categorías e imaginarios temporales (progreso, historia, mito) Ciertamente, esta última motivación está muy activa en las obras del corpus en tanto sus autores ironizan, rechazan, invierten paradigmas narrativos y nociones temporales que, desde su presente, juzgan insuficientes, absurdas, ingenuas o fracasadas. Pero, en la línea de lo expuesto por Julio Premat en diferentes ensayos, me interesa también explorar otros

sentidos de la presencia del pasado literario en la narrativa reciente. Como señala el crítico argentino, el anacronismo en términos de tradición representa hoy una estrategia habitual entre los escritores para delinear una resistencia, una originalidad, una marca individual: se convoca a las vanguardias, a la literatura canónica, a la “mala escritura”, etc., para oponerse a un presente que se juzga negativamente, para innovar, para defender el valor de lo literario, para “hacer de lo anterior un modo de comienzo” (2016 y 2018b).

Otro tanto diremos respecto a la memoria personal y familiar. El tópico del regreso al hogar; la obsesión con las familias, los barrios, las tecnologías de la infancia; la búsqueda de los padres, el recurso a la autobiografía, la autoficción y otros discursos de no ficción; no será leída aquí como nostalgia escapista, debilitamiento de la conciencia histórica, privatización del pasado, narcisismo, conservadurismo, desintegración de la novela de ficción, etc. Nuevamente, esos elementos pueden estar presentes en algunas obras (como están presentes en la cultura hegemónica, en la cultura de masas, en las redes sociales). Pero, en general, sostendremos que el pasado biográfico o familiar representa en el corpus un rodeo hacia la historia pública; una vía para crear e innovar en un tiempo en que no parece posible romper con el pasado y el presente al modo vanguardista (Berman 2012); una forma de enfrentar la volatilidad que desdibuja el valor del pasado histórico o cultural. En fin, en uno y otro caso diremos que las novelas responden (y no solo reflejan) a las condiciones de su tiempo. Responden al presentismo, a la desorientación temporal y estética, echando mano al pasado. Responden a la presencia abrumadora del pasado buscando hacer de él no un peso, sino un fundamento.

En suma, este trabajo quiere tomar distancia de las perspectivas postapocalípticas o excesivamente melancólicas sobre el presente y sus literaturas. No porque yo ponga en duda el lugar ciertamente marginal que ocupa la palabra literaria en una cultura dominada por la imagen y la información, donde hasta quienes nos ocupamos del estudio de la literatura nos sentimos, de pronto, acosados por el miedo de hacer algo obsoleto, cuando no empachados de “novelas malas y alimentos muertos” (Ginzburg 68). Menos pretendo desconocer que hasta el día de hoy nuestras sociedades están marcadas por el trauma del golpe de Estado y por el trauma postdictatorial (Rojo 2016); ni que los imperativos de aceleración y adaptación del capitalismo engendran sufrimiento, alienación, miedo a la exclusión, además de desvalorizar progresivamente aquellas prácticas culturales (como la lectura y la escritura) que requieren tiempo (Rosa 2013). Negar las oscuridades de la postdictadura y del capitalismo globalizado para sostener un optimismo ingenuo o para abrazar “la utopía posmoderna de tener la historia aquí y ahora”, en la multiplicidad del presente (Eagleton 65), no tendría sentido a mi juicio. Como tampoco tendría sentido celebrar la narrativa contemporánea sólo porque es la narrativa del presente. Aunque personalmente creo en el interés y el valor de mi corpus, no lo considero exento de debilidades y, sobre todo, no estoy siempre segura del sentido o la potencialidad de algunas de las respuestas ensayadas por los novelistas para resistir al presente o innovar la novela. Si pienso que es importante alejarse de aquellas perspectivas que sugieren la decadencia de la novela y/o una ruptura radical con la modernidad es porque: 1) la historia es también continuidad y el capitalismo es la más evidente, pero también muchas de las expectativas (de autonomía, de sentido, de progreso) engendradas por la modernidad; 2)

la literatura es un lenguaje específico y las obras literarias tienen una autonomía relativa (por lo tanto, los escritores no se limitan a reproducir el presente); y 3) en la historia de la literatura nada termina de manera definitiva, nada se pierde. Aquí también hay paradigmas que engendran expectativas de sentido que perduran por siglos, aun si nadie los interpreta ya literalmente (Kermode, 2000). Finalmente, se trata de no desconocer “los recursos que posee la ficción para inventar sus propias medidas temporales”, y no desconocer “que estos recursos puedan encontrar en el lector expectativas, respecto del tiempo, infinitamente más sutiles que las referidas a la sucesión rectilínea” (Ricoeur 413).

*

Las siete obras que integran mi corpus se publicaron a lo largo de un período de treinta y cuatro años. La primera de ellas, *Los amores de Laurita* de Ana María Shua, apareció en 1984, a un año de finalizada la última dictadura argentina; la última, *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna, en 2018, es decir, veinte y ocho años después de terminada la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Los autores considerados pertenecen, asimismo, a distintas generaciones: Germán Marín nació en 1934 (murió recientemente, en 2019); Andrés Neuman, el más joven, en 1977. Dos de ellos (Roberto Bolaño y Neuman) escribieron y publicaron sus obras lejos de Chile y Argentina, países de los que emigraron en la adolescencia. Los acontecimientos narrados en estas obras se inscriben en tiempos y espacios variados, aunque la gran mayoría de ellas remite directa o indirectamente a los períodos de la dictadura o la postdictadura y todas, salvo quizá la

de Shua, podrían leerse (o efectivamente han sido leídas) en relación con los debates en torno a la construcción del pasado reciente en nuestras sociedades postraumáticas.

Son obras que voy a considerar como parte de un mismo período histórico y cultural: desde una perspectiva regional, la postdictadura chilena o argentina; desde una perspectiva global, la última expansión capitalista. Ahora bien, no se trata de una época homogénea. Estas novelas dialogan con distintos momentos culturales, climas de época y escenarios de memoria. Por ejemplo, la legitimación académica del feminismo en los ochenta, la hegemonía neoliberal en los noventa o la emergencia de los “hijos” en el campo cultural y en los debates de memoria después del 2000. Contextos que considero importantes para interpretar la representación del tiempo en estas obras. Por este motivo, aunque deseché la idea de periodizar el corpus (de manera explícita al menos) – porque me pareció que imponía sentidos a los textos, forzaba a buscar sincronías entre contexto y obra — su exposición sigue de todas formas un orden cronológico. Igualmente, creí productivo agrupar algunas de las novelas que comparten temas, sujetos, un contexto político o cultural o una entrada de lectura habitual. Así, por ejemplo, he querido leer juntos a los narradores nacidos en los setenta en tanto comparten determinadas experiencias (principalmente, la de crecer en dictadura); una forma de situarse en el presente (los que llegaron “después de la catástrofe”); valores que se suponen generacionales (por ejemplo, la horizontalidad); temáticas (la filiación, la herencia, la orfandad); estrategias narrativas o preferencia por ciertas formas (la autoficción, las memorias, lo fragmentario, etc.); e incluso, como han sostenido diversos críticos, un tono particular (“nostálgico”, “socarrón”, “cauteloso”, “menor”, etc.). Sin embargo, intentaré destacar lo que cada una

de estas obras tiene de particular. Es lo que quiere expresar el título, basado en una cita de la novela de Costamagna: “una ráfaga de hijos únicos”, es decir, escritores singulares que, aun si tienen una modulación similar, no tienen una única voz.

Debo señalar, por último, que el corpus proyectado originalmente era más amplio. Pero como me demoré tanto en la escritura de la primera parte, tuve que dejar afuera algunos autores. De ellos, hay dos ausencias que siento especialmente: la de Álvaro Bisama y la de Samanta Schweblin. No solo porque me gustan, sino porque creo que hubiera sido interesante contrastar sus obras (experimentales o fantásticas) con los autores o problemas aquí examinados.

CAMBIO DE ÉPOCA Y CAMBIO TEMPORAL

Para aquellos que consideran la globalización un fenómeno inédito, la época contemporánea constituye una nueva era, incluso un “nuevo mundo” radicalmente diferente al del viejo capitalismo, la modernidad, la cultura de masas del siglo XX, el imperialismo o, en general, cualquier pasado conocido. Su origen radicaría en “una nueva experiencia histórica global”: el “tiempo cero” de internet que “borra la diferencia entre ‘lejos’ y ‘aquí’, y libera el tiempo de la subordinación a la idea del espacio”. “Por un lado”, señala Josefina Ludmer, “fusiona los opuestos y hace porosas las fronteras entre tiempo privado y público, entre presente y futuro, y también entre ficción y realidad. Y por otro lado divide la sociedad, la raya en mil bandas y zonas de tiempo que se mueven en todas direcciones” (18-19). En este “nuevo mundo” de la “realidad-ficción” y de lo “íntimo-público” las categorías y distinciones modernas ya no serían operativas. En consecuencia, los críticos literarios que subscriben a este diagnóstico señalan la necesidad de elaborar nuevos conceptos teóricos y poner en práctica nuevas formas de leer para entender la narrativa latinoamericana actual. Especialmente aquellas escrituras que traspasan las fronteras entre la ficción y la no ficción y que hoy constituirían lo emergente.

Hay, sin duda, un núcleo de verdad en esta perspectiva que podríamos llamar “nuevo mundista”: las representaciones estéticas y teóricas del tiempo cambian “porque los tiempos cambian” (Kermode 67). En la medida en que el tiempo se vuelve “más diverso”,

menos sujeto a categorías absolutas, las “ficciones del tiempo” (es decir, los relatos por medio de los cuales damos sentido al tiempo o, en los términos de Frank Kermode, “lo humanizamos”) se vuelven también más diversas, autocríticas y complejas (idem). Por lo demás, tampoco podemos desprendernos de ciertas expectativas que tenemos como lectores modernos. Esperamos que la forma de la novela incorpore o refleje las nociones y experiencias temporales dominantes de su época; que la narrativa de hoy sea novedosa respecto a una literatura anterior; que incorpore discursos, lenguajes, sujetos, ritmos espaciotemporales inéditos; que la novela reciente dé luces sobre los problemas que nos preocupan como contemporáneos. En fin, aunque no coincidamos a la hora de caracterizar el presente, todos quienes nos hemos dedicado en algún momento al estudio de la narrativa reciente compartimos, creo yo, un interés por los temas considerados actuales; un gusto por la novedad; y, hasta cierto punto, la creencia de que nuestro tiempo es especial, la presunción de que “nuestra propia crisis” es “más extraordinaria, más inquietante, más interesante que otras crisis” (Kermode 96).

Sin embargo, la ansiedad por estar al día, por señalar rupturas y novedades, puede inducirnos a una serie de mistificaciones o confusiones, tanto en relación con el presente como con sus literaturas. De partida, corremos el riesgo de enterrar prematuramente conceptos que todavía no han muerto (género, autor, estilo, literaturas nacionales, Estado nacional, autonomía, etc.) y de desdeñar distinciones que son fundamentales para el ejercicio de la crítica literaria, la actividad política o hasta para la vida diaria (literatura y no literatura, realidad y ficción, sujeto y realidad histórica). Partes de defunción que, según nos advierte Miguel Dalmaroni, no sólo pasan por encima de las prácticas cotidianas de

los lectores de carne y hueso, sino que además son tributarias de una concepción lineal y “periodicista” del tiempo de la experiencia histórica y estética (2010, s/p). Curiosamente, ocurre así que aquellas posiciones teóricas más ansiosas por superar el sistema “historicista y esencialista” del paradigma moderno frecuentemente caen en ese mismo historicismo y esencialismo que tanto desprecian, “encariñadas con el prefijo post” (ídem) y con la idea de estar a la vanguardia.

La misma compulsión parece animar a quienes quieren producir la sorpresa “aboliendo la historia de las sorpresas” (Kermode 119). Es decir, los que definen o interpretan como absolutamente nuevos procedimientos y problemas que tienen una larga tradición en la literatura moderna. Típicamente, la incorporación de discursos no literarios a la novela o el escepticismo de los escritores respecto a los mitos fundacionales de la nación o respecto a la historiografía positivista. No se trata de defender aquí la idea de que no hay nada nuevo bajo el sol en nuestra narrativa reciente, sino de recordar que muchas veces lo nuevo consiste en un cambio de énfasis, jerarquías y sentidos de elementos ya existentes en una cultura, antes que en una ruptura absoluta. Como bien señala Eduardo Becerra, “los nuevos adjetivos y etiquetas” que hoy suelen acompañar la literatura latinoamericana – “desterritorializada, global, nómada” – “son igualmente efecto de los entornos históricos y culturales del presente” (287). El fetiche de la globalización que en su momento exhibieron los escritores latinoamericanos articulados en torno al manifiesto *McOndo* y al grupo “Crack” (ambos de 1996) era, en buena medida, una estrategia de legitimación que respondía a una coyuntura específica: posicionarse como “lo nuevo” tras el “vacío” dejado por el *boom* en el mercado editorial español (287-289). Pero también, sugiere Becerra, es

posible inscribir la obsesión de estos escritores y sus continuadores con la no- pertenencia, la globalización, el fin de lo nacional y de lo latinoamericano en una “dialéctica entre lo nacional y lo cosmopolita” que es “tan antigua como la propia literatura latinoamericana”, aunque hoy se desarrolle bajo otros parámetros (294). Si extrapolamos lo anterior al asunto del tiempo, quizá también encontremos que bajo las nuevas etiquetas – literaturas posautónomas, etnográficas, narrativas nostálgicas o anti- nostálgicas, relatos de filiación– hay más de una dialéctica conocida: entre ruptura y tradición, entre tiempo personal y público, entre tiempo cotidiano y tiempo de transformación, entre memoria e historia, entre deseo y melancolía. Aunque, por supuesto, todas ellas se desarrollen bajo parámetros y condiciones particulares, distintos a los que conocieron literaturas de otros períodos históricos.

Finalmente, en los casos más graves, la fascinación con la novedad puede derivar en lo que Terry Eagleton describe como la “utopía posmoderna de tener la historia aquí y ahora”, en la multiplicidad del presente (65). O en esa “especie de platonismo” que consistiría en “proclamar que la libertad radica en leer el mundo de forma diferente y no en cambiarlo materialmente” (ídem.). Así, por ejemplo, no faltan los que interpretan los imperativos sociales de aceleración, adaptación y flexibilidad del neoliberalismo como una liberación de las demandas sociales de integración, continuidad y coherencia formuladas por la modernidad, el nacionalismo, el patriarcado o la moral burguesa. O los que sugieren que para liberarse de aquella “cronopolítica” del capital y “del imperio” que divide el mundo en “adelantados” y “atrasados” (Ludmer 72), basta con practicar “un

modo de pensar en sincro” que fusione pasado y presente, lo real y lo imaginario (Ludmer 116-117).

Con la intención de distanciarnos de las perspectivas recién esbozadas, en este trabajo partiremos de la base de que la historia no es sólo alteridad y ruptura, sino también continuidad y duración (Eagleton, 1996). Ello implica, por una parte, reconocer que varios de los elementos que suelen atribuirse a la temporalidad contemporánea – tematizada ora como “posmodernidad”, ora como “modernidad tardía”– ya estaban presentes en la experiencia y el discurso de la modernidad “clásica”, con la diferencia de que hoy han pasado a ocupar un primer plano o se han agudizado. Así ocurriría con la fragmentación, la aceleración, la volatilidad y el presentismo, pero también, con la melancolía, la nostalgia y la mirada retrospectiva (Berman, 2012; Harvey, 2012; Rosa, 2013). En segundo lugar, implica reconocer que, si bien las novelas están sujetas a la historia, la literatura tiene también su propio tiempo. Es lo que desde distintos ángulos han propuesto varios escritores y pensadores. Recordemos en primer lugar a Borges, para quien la historia de la literatura no está compuesta tanto de progresos y rupturas como de repeticiones y profundizaciones: “los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota” (“El evangelio según Marcos”: 477-8). De acuerdo con Giorgio Agamben, la mejor literatura no es aquella que coincide “demasiado plenamente con su época”, sino la que adhiere a ella por medio de un “desfasaje y un anacronismo” (2). Es precisamente ese desajuste, esa distancia, según argumenta el filósofo italiano, la que le permitiría “al poeta” fijar su mirada sobre la

oscuridad de su época (2-3). Para la novelista y ensayista Natalia Ginzburg, en tanto, “Un poeta nunca destina su obra a una sociedad; lo sepa o no, la destina al ser humano” (164). Bajo cualquiera de estas perspectivas, las obras literarias escapan de un uso reduccionista o simplicista de categorías como “nuevo”, “actual”, “viejo”.

En las secciones que siguen intentaremos precisar un poco mejor qué elementos caracterizarían la experiencia moderna del tiempo, qué tipo de novedad o inflexión representaría la llamada globalización en la historia, la cultura o “la experiencia de la modernidad” (Berman, 2012) y, finalmente, qué hay tras (o qué debemos entender por) algunos de los diagnósticos más repetidos sobre la posmodernidad (“fin del sujeto centrado”, “fin de la política”, “fin de la historia”). Para ello seguiremos de cerca algunos de los lineamientos teóricos desarrollados por el geógrafo David Harvey y el sociólogo Harmut Rosa, los que juzgo valiosos no sólo porque ofrecen una perspectiva histórica sobre el cambio temporal y cultural en la modernidad, sino porque además están muy atentos a las implicancias políticas y éticas que determinadas experiencias y representaciones del tiempo pueden tener para la vida individual y colectiva.

COMPRESIÓN ESPACIOTEMPORAL Y ACELERACIÓN SOCIAL: DOS CONCEPTOS PARA EXPLICAR LA HISTORIA CULTURAL DE LA MODERNIDAD

Aunque probablemente todos estemos dispuestos a aceptar la proposición según la cual cada cultura consiste en una determinada experiencia del tiempo, y que una nueva experiencia del tiempo da lugar a una nueva cultura (Agamben, 2004); no existe el mismo consenso a la hora de explicar cómo es que una transformación tan importante llega a

producirse: ¿qué factores determinarían un cambio en la experiencia temporal? Tampoco resulta claro el carácter de dicha transformación: ¿debemos suponer que es homogénea y unidireccional? ¿o está sujeta a luchas, ambigüedades, contradicciones y anacronismos? De acuerdo con lo desarrollado por David Harvey en *La condición de la Postmodernidad*, las concepciones del tiempo son creadas en las prácticas materiales que sirven para reproducir la vida social. En tanto el capitalismo es un modo de producción “revolucionario”, supone una constante modificación de las pautas temporales conocidas. Un concepto crucial en este sentido es el de “compresión espacio- temporal”, definido por Harvey como “procesos que generan una revolución de tal magnitud en las cualidades objetivas del espacio y el tiempo que nos obligan a modificar, a veces de manera radical, nuestra representación del mundo” (267). Según precisa, emplea la palabra “compresión” porque “la historia del capitalismo se ha caracterizado por una aceleración en el ritmo de vida, con tal superación de barreras espaciales que el mundo a veces parece que se desploma sobre nosotros” (ídem). Se trata, pues, de una experiencia “exigente, perturbadora y, a veces, profundamente subversiva y capaz de suscitar en consecuencia una gran diversidad de reacciones sociales, culturales y políticas” (ídem.). La hipótesis que desarrolla Harvey en este libro es que la historia cultural de la modernidad, desde la Ilustración hasta lo que se ha dado en llamar postmodernidad o modernidad tardía, puede entenderse como una serie de compresiones espaciotemporales impulsadas por el capitalismo y sus desarrollos científicos y tecnológicos. Mientras la larga transición inaugurada por el Renacimiento habría sentado las bases para el proyecto de la Ilustración, el “primer modernismo” según Harvey, el acelerado proceso de compresión

espaciotemporal de la segunda mitad del siglo XIX habría dado origen a los modernismos estéticos o vanguardias históricas.

Aquí nos detendremos brevemente en el segundo de estos episodios porque resulta ilustrativo para entender qué es una compresión espaciotemporal, cuál es su relación con el capitalismo y con el cambio cultural. Para 1850, señala Harvey, el capitalismo europeo había entrado en una “increíble fase de inversiones a largo plazo para la conquista del espacio” (292). La expansión de las redes de ferrocarriles, el crecimiento de la navegación a vapor, la construcción del Canal de Suez y el *boom* del comercio exterior son solo algunas de sus manifestaciones. Una empresa de conquista similar fue la que se llevó a cabo sobre el uso del tiempo: la revolución industrial trajo consigo una regulación más estricta del empleo del tiempo por los obreros al interior de la fábrica, así como el inicio de luchas encarnizadas por la duración e intensidad de la jornada laboral entre trabajadores y capitalistas. El uso de los trenes, en tanto, hizo necesario avanzar hacia un huso horario universal, contribuyendo así a la homogeneización del tiempo público. Cerca del cambio de siglo, la creciente interdependencia geográfica de un mundo que “se achicaba” dio pie a respuestas muy opuestas. En el ámbito político, el imperialismo europeo desembocaría en el estallido de la Primera Guerra Mundial, mientras que el internacionalismo obrero se organizaría para luchar contra el capital. En el ámbito del pensamiento y las artes, las experiencias de la sincronía, el internacionalismo, los conflictos bélicos y monetarios a escala global, la vorágine de la vida urbana moderna o de la absorción del tiempo y el espacio “por los poderes homogeneizantes del dinero y del intercambio de mercancías” (291), supusieron la crisis de las categorías absolutas del espacio y el tiempo heredadas

de la Ilustración. Al poco andar, añade el geógrafo, supusieron también una crisis de representación que serviría de base para el desarrollo de las vanguardias estéticas de los siglos XIX y XX. Si la Ilustración había buscado revelar las “cualidades universales, eternas e inmutables de toda la humanidad” a través de la racionalidad y las ciencias (28), las vanguardias o modernismos estéticos atribuyeron al artista la tarea de crear una definición de la esencia humana, y por ello valoraron de manera especial la innovación del lenguaje y de las formas de representación. Pero en ambos casos (tanto el de la Ilustración como el de las vanguardias) la tarea fundamental de los modernismos habría sido la de “buscar nuevos sentidos para un tiempo y espacio en un mundo de lo efímero y lo fragmentario” (241).

En una línea similar (si bien relegando a un segundo plano la categoría espacial), el sociólogo alemán Hartmut Rosa propone entender la modernidad como una tendencia a la aceleración social (2013). Según explica, dicho fenómeno comprende tres dimensiones: la aceleración tecnológica, la aceleración del cambio social y la aceleración de los ritmos de vida. La primera de ellas involucra la aceleración de los transportes, las comunicaciones y la producción (73-75). La segunda se vincula con los cambios relativos a las modas, estilos de vida, formas de trabajo, estructuras familiares, lazos políticos y religiosos, etc. En otras palabras, corresponde a un incremento de la distancia entre las experiencias y las expectativas que nos permiten desenvolvernos con relativa seguridad en las diferentes áreas del mundo social (76-77). La aceleración del ritmo de vida, en tanto, puede entenderse como la reacción a la escasez de tiempo como recurso (por ejemplo, el estrés), o bien, como el aumento de los números de episodios de acción o experiencia por

unidad de tiempo (por ejemplo, a través del llamado *multitasking* o la fragmentación de tareas). Entre más voluminoso sea el número de bienes y servicios producidos, comunicaciones realizadas, distancias recorridas, etc., mayor será el incremento del ritmo de vida (78-79). La aceleración de estos diversos aspectos transforma las relaciones que los sujetos mantienen con los lugares donde viven, las estructuras materiales que los rodean, las otras personas con las que están en contacto, las instituciones en las que participan y, finalmente, con sus propios sentimientos y creencias.

Ahora bien, y según argumenta Rosa, cada fase masiva de aceleración social, o cada episodio de modernización, engendra a su vez una extendida resistencia, así como encendidos debates en torno a los peligros o la conveniencia de adaptarse al nuevo tempo social. Por lo demás, la tendencia a la aceleración social estaría acompañada de otras tantas formas de inercia social. A saber: 1) los límites naturales de la velocidad (constantemente desafiados por las tecnologías); 2) las “islas de desaceleración”, constituidas por grupos excluidos o autoexcluidos de la modernización; 3) el enlentecimiento como efecto colateral disfuncional de la aceleración (y aquí se cuentan fenómenos tan variados como los “tacos” del tráfico, las recesiones económicas o la depresión psicológica cuando ella es una respuesta a la presión de la aceleración de los ritmos de vida); y 4) la desaceleración intencional, ya sea por razones ideológicas (es decir, por oposición a la modernidad o a determinado proceso de modernización) o estratégicas (es decir, para asegurar la estabilidad necesaria para continuar con el sistema) (80-89). Sin embargo, la principal forma de inercia de la modernidad estaría representada por una tendencia a la rigidez estructural y cultural que, según Rosa, subyace a la aceleración. La melancolía moderna,

el aburrimiento existencial, los diagnósticos del fin de la historia o la imagen weberiana de la “jaula de hierro” como destino final del proceso de modernización serían todas encarnaciones, o visualizaciones, de esta forma de inmovilidad o “eterno retorno de lo mismo” que constituiría algo así como el “lado B” de la aceleración social (46-50).

Recapitulando, no es un fenómeno completamente nuevo este de percibir que el mundo se achica y que los períodos para actuar, valorar y decidir se reducen abrumadoramente. “La aniquilación del espacio por el tiempo” y la “ganancia del instante”, nos advierte Harvey citando a Marx, siempre han estado en el centro de la dinámica del capitalismo” (324). El diagnóstico de una aceleración del tiempo social en la modernidad, nos recuerda por su parte Rosa, es común a todos los esquemas teóricos de la sociología clásica, desde Georg Simmel (quien observara un incremento de la vida nerviosa del individuo en las metrópolis modernas) a Émile Durkheim (quien temía que el rápido cambio social derivara en anomía) pasando por Marx y Engels, con su conocida línea del Manifiesto comunista: “todo lo sólido se desvanece en el aire” (290-300). Sin embargo, la aceleración no debe ser entendida como un proceso que se desarrolle ni se experimente de manera homogénea, ni siquiera en los centros de la modernidad capitalista. Mientras ciertas áreas de la esfera social se dinamizan, otras permanecen estables; mientras ciertos grupos se adaptan a las nuevas demandas sociales, disfrutan del cambio y de la velocidad, otros son excluidos, temen quedar atrás o manifiestan su nostalgia por tiempos más lentos. Mientras más automatizados estén los procesos de aceleración del ritmo de la vida, del cambio social y del cambio tecnológico, menos en control se sentirán los individuos sujetos a un proceso de modernización. En otros términos, la aceleración produce también

desincronización social, así como diferentes patologías y formas de sufrimiento socialmente inducidas: alienación, miedo a la exclusión, depresión. La experiencia del tiempo de la modernidad no puede reducirse, pues, a la “noción simplista de que todo va cada vez más rápido” (Rosa 67 y 300). Por lo demás, toda comprensión espaciotemporal engendra respuestas en sentido opuesto: el “anhelo de valores estables”, la revalorización de la autoridad de “instituciones básicas” como la familia, la religión y el Estado o el renovado interés por la tradición y las raíces, constituyen reacciones habituales en épocas de intensa volatilidad social e inseguridad económica y política (Harvey 196). Igualmente, observa este geógrafo, “cuanto más unificado esté el espacio, más importancia asumirán las cualidades de la fragmentación para la identidad y la acción social” (300). Las representaciones del tiempo y el espacio que adoptemos en la teoría o en la práctica estética no son, pues, indiferentes para la acción política y social. En la Europa del período de entreguerras, nos recuerda Harvey, los esfuerzos por conjurar el caos del mundo moderno derivaron hacia la búsqueda desesperada de mitologías del ser y del espacio. Mitologías que, muy pronto, se mostraron capaces de destruir la política de clases y de alentar el fascismo con las consecuencias desastrosas que todos conocemos (49-50). Todas estas tendencias podemos reencontrarlas en el paisaje de la globalización neoliberal. Ni qué decir que algunas de ellas encierran peligrosas amenazas, por ejemplo, una nueva estetización de la política:

Hay numerosos signos que permiten advertir que el localismo y el nacionalismo se han fortalecido, precisamente por la seguridad que este lugar ofrece en medio de todos los desplazamientos que supone la acumulación flexible. El resurgimiento de la geopolítica y de la política carismática [aquí Harvey cita a Thatcher y Reagan de ejemplos, pero muy bien podemos reemplazarlos por Trump, Johnson y Bolsonaro]

encaja muy bien en un mundo que se alimenta cada vez más, intelectual y políticamente, de un vasto repertorio de imágenes efímeras (338).

Rosa, por su parte, insiste en que la pregunta por el tiempo es siempre una pregunta ética y política: cómo quiero usar mi tiempo es otra versión de la clásica pregunta de cómo quiero vivir mi vida. Por ello, cualquier crítica temporal que formulemos hoy desde la teoría, las humanidades o las ciencias sociales debe partir de las experiencias y expectativas de los propios sujetos, fundamentalmente, en sus experiencias de alienación y en sus expectativas de autonomía. Por el contrario, señala Rosa, los apologistas de la postmodernidad suelen celebrar los diversos aspectos del proceso de desincronización y desintegración temporal que trae consigo la hiper aceleración de la globalización neoliberal, sin atender al sufrimiento real que ella genera:

the strongest foundation for a critical theory of acceleration remains modernity's broken promise of autonomy. If this promise once inspired and spurred on the project and ethos of modernity, it can no longer be redeemed in either its individual or its political form on account of the altered time structures of late modernity. The normative foundations of this idea continue to provide the most convincing criteria for a critical diagnosis of the times, because the moral convictions bound up with it are employed by the members or the political actors of late modern societies themselves in order to evaluate their own action. The apologists of a farewell to his project [...] still owe us proof that genuinely postmodern forms of subjectivity and politics that get by without any claim to autonomy whatsoever can even be coherently thought. Instead, their affirmation of acceleration seems to be grounded again and again on an assumption, mostly left implicit, that autonomy is heightened by speed (319).

LA ÚLTIMA EXPANSIÓN CAPITALISTA: ORÍGENES Y EFECTOS CULTURALES

Ya sea que, con Harvey, consideremos el fenómeno comúnmente conocido como globalización como “otro feroz episodio” de “compresión espaciotemporal” (324) o que, junto con Rosa, lo describamos como otro episodio de aceleración social, debemos convenir que no se trata de algo inédito en la historia de la modernidad ni del capitalismo. Lo único “nuevo” sería su alcance e intensidad. Ahora bien, su misma intensidad ha producido importantes cambios en el conjunto de la cultura moderna, hasta el punto de que son muchos los autores que distinguen entre una “modernidad clásica” y una “modernidad tardía” (Rosa, 2013), una “modernidad sólida” y una “modernidad líquida” (Bauman, 2003), una “modernidad europea” y una “americanización de la modernidad” (Echeverría, 2008) o, simplemente, entre una modernidad “moderna” y otra “posmoderna” (Jameson, 1998). Todos estos términos parecen dar a entender que, aunque la base de la modernidad (o del capitalismo) no ha cambiado en lo esencial, algo habría cambiado de manera decisiva respecto a otras convulsiones de la modernización.

De acuerdo con Harvey, los orígenes inmediatos de la última compresión espaciotemporal deben rastrearse en la reestructuración del capitalismo metropolitano a partir de los años setenta, cuando comenzaron a ensayarse formas más flexibles de acumulación que permitieran acelerar los tiempos de rotación del capital y superar así la extendida crisis de acumulación del fordismo (2012). Según explica, tales prácticas apelaban, y apelan hasta el día de hoy bajo las banderas de la globalización neoliberal, a “la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas de consumo” (170). Por ejemplo, trasladando muchos de los

sistemas de producción estándar del fordismo desde regiones de altos salarios hacia otras de bajos salarios con el fin de obtener una mayor plusvalía (210). O bien, resucitando viejos sistemas de trabajo “domésticos, familiares y paternalistas” (211) que, al menos en los países “capitalistas avanzados”, estaban llamados a ser dejados atrás por el fordismo. Situación que, según señala Harvey, “nos llama a no exagerar sobre la supuesta historia progresista del capitalismo” (211). Bajo estas nuevas condiciones, señala, “sistemas de trabajo rivales pueden coexistir al mismo tiempo, en el mismo espacio, como para que los empresarios capitalistas puedan elegir a voluntad entre ellos” (211). En materia de consumo, en tanto, los sistemas de producción flexible aligeraron los tiempos de innovación del producto, a la vez que permitieron “la exploración de nichos altamente especializados y de pequeña escala” (179). Si el tiempo de vida promedio de “un típico producto fordista era de cinco a siete años” (ídem.), la acumulación flexible redujo esa cifra en más de la mitad en sectores como el textil, y todavía más en el de los insumos tecnológicos, algunos de los cuales se reactualizan en cosa de meses. Igualmente, mientras la producción en serie del fordismo daba lugar a la uniformización de la moda, la diversificación de los nichos de consumo dio paso a un variopinto bazar global que lo fagocita todo, desde los platos regionales hasta la vestimenta de las tribus urbanas.

No es de extrañar, pues, que la acumulación flexible haya venido acompañada “de una atención mucho mayor a las aceleradas transformaciones de las modas y a la movilización de todos los artificios destinados a inducir necesidades” (180). El control sobre los flujos de información, los vehículos de propagación del gusto y la cultura de masas juega un rol fundamental en este sentido. Ello explicaría “la asombrosa concentración del poder

económico” en la industria editorial, los medios y la prensa (184), a las que hoy habría que sumar las grandes compañías de redes sociales como Facebook y Twitter. Por otra parte, se alentó el consumo de servicios o, como dicen los publicistas, “experiencias”: turismo, espectáculos y diversas formas de ocio y entretenimiento. Todo esto ha permitido acelerar el ritmo y los niveles del consumo no sólo en el ámbito del vestido y la decoración, sino “en todo el vasto espectro de estilos de vida y actividades de recreación” (315). Consecuentemente, en el reino de la producción de mercancías se han acentuado “los valores y virtudes de la instantaneidad y de lo desechable”, consolidando con ello una “sociedad del desperdicio” (316).

Esta reinención del capitalismo ha sido rotulada bajo distintas etiquetas (acumulación flexible, posfordismo, capitalismo financiero, capitalismo multinacional, capitalismo tardío, etc.), según el grado de ruptura que los economistas le reconozcan respecto a desarrollos previos del capitalismo. Para Harvey se trata de “una combinación específica, y acaso nueva, de elementos fundamentalmente antiguos dentro de la lógica general de acumulación del capital” (221). El único elemento verdaderamente novedoso respecto “al capitalismo de siempre” descansaría, según sostiene, en “la extraordinaria efervescencia y transformación de los mercados financieros” (218).

Como sea, los primeros ensayos de acumulación flexible corrieron en paralelo con otros dos procesos decisivos: la “revolución neoliberal” y la “revolución digital”. Según nos explica Harvey en otro libro sobre el tema, *Breve historia del neoliberalismo*, en pocos años el neoliberalismo pasó de ser una doctrina minoritaria a representar un pensamiento económico y administrativo hegemónico. El punto de quiebre se habría producido hacia

fines de la década de los setenta, cuando los gobiernos de Ronald Regan y Margaret Thatcher vieron en él una oportunidad para poner freno a la crisis inflacionaria y a la creciente movilización social. Pero, más importante aún, las elites económicas y las clases gobernantes, nacionales e internacionales, vieron en el neoliberalismo la posibilidad de apuntalar un poder que sentían amenazado tanto por el brusco descenso de sus ganancias, como por el continuo descenso (o al menos estancamiento) de la desigualdad social tras la Segunda Guerra Mundial. Desde este punto de vista, la neoliberalización puede ser descrita como “un proyecto político” que, desde sus comienzos, tenía por objetivo asegurar la restauración del poder de las elites económicas (en países como los Estados Unidos, el Reino Unido, Chile y Argentina), o bien, su formación donde antes no existían (China, los países de la ex Unión Soviética, etc.) (16). Para llevarlo a cabo, arguye Harvey, se necesitaba de una forma de regulación política y social que, como es bien sabido, tuvo en nuestro país su primer ensayo bajo la dictadura de Augusto Pinochet: el Estado neoliberal. La misión del Estado neoliberal (al menos en teoría) es la de mantener un clima apropiado para los negocios, lo que suele traducirse en la protección de la libertad de los mercados, la libertad del comercio y la seguridad de los derechos de propiedad privada de las élites económicas (especialmente de aquellas ligadas al capital financiero), en desmedro de la libertad, la seguridad laboral y el bienestar social de los ciudadanos (64). De ahí que en los países donde se han adoptado políticas neoliberales –ya sea de manera voluntaria o, como en el nuestro, a la fuerza– se reconozcan algunas de las siguientes tendencias (o todas ellas): privatización de bienes nacionales y servicios básicos, desregularización de los mercados financieros, flexibilización de la legislación

laboral, retirada del Estado de diversas áreas de bienestar social, limitación de los espacios y tiempos para la deliberación democrática a favor de la legislación por decreto y las comisiones de expertos (64- 66). Todo lo cual conlleva la erosión (más o menos profunda según los casos) del Estado de Bienestar; de las formas tradicionales de acción sindical; de las identidades de clase ligadas al trabajo fabril o al ideal de un empleo “monógamo” y “para toda la vida” (Bauman, 2003); de las relaciones de solidaridad al interior de la sociedad y, en definitiva, de los pilares de lo que Zygmunt Bauman llamara la “modernidad sólida” (2003). En contrapartida, la flexibilidad (o, las más de las veces, la precariedad) laboral estaría en la base de la emergencia de una “nueva mentalidad a corto plazo” (Bauman 157). Cuando las condiciones laborales, materiales y sociales son tan inciertas y discontinuas, explica Bauman, faltan los incentivos para posponer la gratificación inmediata, así como las experiencias necesarias para desplegar una mirada unitaria e histórica de la sociedad:

Las precarias condiciones sociales y económicas entrenan a hombres y mujeres (o los obligan a aprender por las malas) para percibir el mundo como un recipiente lleno de objetos *desechables*, objetos para *usar y tirar*; el mundo en su conjunto, incluido los seres humanos. Además, el mundo parece constituir en “cajas negras”, herméticamente selladas que jamás deberán ser abiertas por los usuarios, manipuladas ni, menos aún, reparadas una vez que se descomponen [...] En un mundo en el que el futuro es, en el mejor de los casos, oscuro y borroso, y muy probablemente peligroso y lleno de riesgos, fijarse objetivos remotos, sacrificar el interés individual en pos de acrecentar el poder grupal y sacrificar el presente en nombre de la dicha futura no resultan una propuesta atractiva ni sensata (172-3).

Harvey, por su parte, observa que el neoliberalismo ha traído consigo el desarrollo de “un nuevo sentido común” que interpreta el fracaso o el éxito individual en términos de

las capacidades de emprendimiento o las fallas personales de los sujetos, antes que en causas sistémicas (2010). Asimismo, ha consolidado una jerarquía de valores que pone en primerísimo lugar la libertad individual y que, según el geógrafo, se aviene muy bien con ese “impulso cultural” que se llama posmodernismo:

Neoliberalization required both politically and economically the construction of a neoliberal market-based populist culture of differentiated consumerism and individual libertarianism. As such it proved more than a little compatible with that cultural impulse called ‘post-modernism’ which had long been lurking in the wings but could now emerge full-blown as both a cultural and an intellectual dominant. This was the challenge that corporations and class elites set out to finesse in the 1980s (42).

El segundo proceso determinante del período es, como ya decíamos, la llamada revolución de las tecnologías de la información y de las telecomunicaciones, la cual ha sido fundamental para sustentar la última expansión del capitalismo y la compresión espaciotemporal anejada a ella. En términos concretos se trata del desarrollo de los computadores, microchips e internet, inventos que tendrían sus orígenes en la Segunda Guerra Mundial, pero que no se difundieron ampliamente, o no “cuajaron” como sistema tecnológico, hasta los setenta (Castells, 2000). Su uso ha permitido, por primera vez en la historia, la coordinación “en tiempo real” de un mercado financiero global (Harvey, 2012), así como la posibilidad de comunicarse independientemente de la locación geográfica de los interlocutores, tanto de modo sincrónico como asincrónico (Rosa, 2013). Ahora bien, y como destaca Harmut Rosa, estas tecnologías no sólo han redundado en un incremento en la velocidad de la producción y circulación de mercancías e información, sino también en un notable incremento de su volumen, como sabrá cualquier usuario del correo

electrónico. De ahí que a diario nos reencontremos con una vieja contradicción del desarrollo tecnológico bajo el capitalismo: aunque cada tanto aparecen nuevas máquinas o aparatos que nos prometen aligerar nuestro trabajo y entregarnos mayor libertad, en las sociedades modernas el tiempo es siempre “un recurso escaso” (Rosa 67). Al menos para los trabajadores. Paradoja que ya sorprendiera a Stuart Mill en el siglo XIX y que Marx explica en el primer libro de *El capital*: las máquinas no alivian la carga de trabajo del obrero, sino que, por el contrario, estimulan la pulsión del capitalista de alargar o intensificar la jornada laboral aún más (Harvey, 2014). Cosa que no debemos imaginar que ocurra sólo en las fábricas de la Revolución industrial o en la famosa película de Chaplin, *Tiempos modernos*. Según plantea Jonathan Crary, las nuevas tecnologías inalámbricas han posibilitado el surgimiento de hábitos “24/7”. Gracias a ellas, en “el capitalismo tardío” ya no hay momento en que no sea posible comprar, trabajar o interactuar con una pantalla: “Since no moment, place or situation now exists in which one can *not* shop, consume, or exploit network resources, there is a relentless incursion of the no time of 24/7 into every aspect of social and personal life” (30). La continua innovación de los llamados aparatos inteligentes no tendría otro objetivo que facilitar la integración de las diversas actividades en las que se involucran sus usuarios: “Billions of dollars are spent every year researching how to reduce decision-making time, how to eliminate the useless time of reflection and contemplation. This is the form of contemporary progress—the relentless capture and control of time and experience” (40). Uno de los objetivos de compañías como Google o Facebook sería, justamente, normalizar la noción de una interfaz continua o, al menos, de un compromiso sostenido con pantallas

electrónicas que demandan diariamente atención y respuesta (74-75). En definitiva, los ambientes “24/7” constituirían un mecanismo de control social que Crary compara con la noción de “espectáculo integrado” desarrollada por Guy Debord en sus *Comentarios a la sociedad del espectáculo*.

Por otra parte, el propio proceso de cambio tecnológico, así como el de la masificación de las nuevas tecnologías, se ha acelerado notablemente desde mediados del siglo XX, al menos en ámbitos como el de las comunicaciones y de la entretenición. De acuerdo con Rosa, entre la invención de la radio a finales del siglo XIX y su distribución a cincuenta millones de auditores pasaron treinta y ocho años; la televisión, aparecida a mediados del XX, sólo necesitó trece años para alcanzar la misma meta; mientras que internet, apenas cuatro (75). Según Crary, la velocidad de estos cambios no permite siquiera tener la ilusión de estabilidad, como sí habría ocurrido con el cine y la televisión, tecnologías que permanecieron relativamente estables durante décadas. De esta forma, son las mismas condiciones cotidianas de la comunicación las que favorecen la volatilidad de la experiencia y la “borradura del pasado” (Crary, 46). Lo que a inicios de los noventa observaron Frederic Jameson (1998) y Guy Debord (1990) respecto a los medios de comunicación de masas hoy considerados “tradicionales” (la prensa, la televisión, la radio), resulta igualmente cierto para internet y las redes sociales: el ritmo vertiginoso de circulación de las noticias parece contribuir a que olvidemos los acontecimientos recientes más rápidamente o a que ignoremos lo realmente importante.¹ O, en otros términos, la

¹ Jameson: “Think only in the media exhaustion of news: of how Nixon, and even more, Kennedy, are figures form a now distant past. One is tempted to say that the very function of the news media is to relegate such recent historical experiences as rapidly as possible into the past. The informational function of the

homologación de lo importante con lo instantáneo, debilita tanto nuestra conciencia histórica como nuestra capacidad de experimentar o reconocer la auténtica novedad: “Cuando lo importante se reconoce socialmente como lo que es instantáneo y lo será aún en el instante siguiente y al otro y al otro, y que siempre reemplazará otra importancia instantánea, puede decirse que el medio empleado garantiza una especie de eternidad de esa no-importancia que grita tanto” (Debord 6).

De hecho, son varios los autores que asocian el acelerado proceso de cambio tecnológico con un declive de la memoria, ya se la entienda en el sentido individual y psicológico de Henri Bergson o en el sentido colectivo y social de Maurice Halbwachs. Para Rosa y Crary los hábitos asociados a las nuevas tecnologías conllevan una progresiva descontextualización y “des-sensualización” de la experiencia. Las horas pasadas frente al televisor, la consola de vídeo o la pantalla del celular no suelen dejar un rastro importante en nuestra memoria, ni una satisfacción duradera. En retrospectiva, es como si no hubieran existido. Según argumenta Rosa, ello se debe a que son actividades que involucran pocos sentidos (solo ver y escuchar), y al hecho de que, cada vez más frecuentemente, pueden ser realizadas desligadas de cualquier marco significativo, de manera discontinuada (144). Según argumenta Crary, en tanto, las prácticas 24/7 socaban las demarcaciones naturales y sociales del tiempo (día y noche, luz y oscuridad, actividad y reposo, tiempo de trabajo y tiempo de ocio, etc.) para dar paso a una zona cada vez más

media would be thus to help us forget, to serve as the very agents and mechanism of our historical amnesia” (20). Debord: “El espectáculo organiza con destreza la ignorancia de lo que sucede e, inmediatamente después, el olvido de lo que, a pesar de todo, ha llegado a conocerse” (5).

amplia de insensibilidad, serialidad y amnesia, donde la experiencia es imposible (Crary 23). Andreas Huyssen, en tanto, advierte la paradoja de que, por una parte, las tecnologías digitales nos permitan almacenar y compartir una gran cantidad de información sobre el pasado y, por otra, alimenten el miedo al olvido que, según sostiene, permea la cultura contemporánea. En tanto las memorias que nos proporcionan los medios de comunicación y las tecnologías son “imaginadas” y no vividas, arguye Huyssen, ellas se consumen y olvidan mucho más rápido (2003: 18). El dilema de las sociedades contemporáneas consistiría, pues, en distinguir entre los “pasados utilizables y los datos descartables” (19).

En definitiva, las tecnologías de la información y las telecomunicaciones han sido y son fundamentales para sostener la creciente densidad (espacial y temporal) de las operaciones financieras del capitalismo globalizado, así como para dar alcance al objetivo neoliberal de incluir en el ámbito del mercado la mayor cantidad posible de actividades humanas (Harvey, 2012, 2010). Han resultado, asimismo, fundamentales para producir el último y más radical episodio de compresión espaciotemporal de la modernidad (Harvey) o, en los términos de Rosa, de aceleración social o, en los términos de Anthony Giddens, de disociación del tiempo del espacio, y del espacio del lugar. Sin embargo, vale la pena insistir aquí en que no son las tecnologías por sí solas las que explican el cambio cultural ni todos los cambios en la representación del tiempo. Ellas interactúan con todos los fenómenos aludidos en los párrafos anteriores: la flexibilización de las pautas de producción y consumo; las condiciones laborales, sociales y materiales asociadas al proceso de neoliberalización; las ideas hegemónicas del neoliberalismo y la globalización; la emergencia de una sensibilidad “posmoderna”; así como con otros factores que todavía

no hemos considerado. Como en otras etapas de modernización, las nuevas tecnologías masifican y normalizan determinadas experiencias y nociones de la modernidad, incluso más allá de los centros del capitalismo donde tales tecnologías se originan. Internet, por ejemplo, encarna como nada el ideal de instantaneidad y simultaneidad del capitalismo globalizado y del posmodernismo. Igualmente, hace cotidiana la experiencia de un tiempo disociado del espacio y del lugar. Pero no inaugura un proceso que se remonta al desarrollo de la cartografía moderna y la invención del reloj mecánico (Rosa, 2013; Larraín, 2005).

Finalmente, debemos advertir que la última eclosión de inventos y desarrollos tecnológicos ha reactivado el viejo debate en torno a los peligros y potencialidades de la técnica y los medios de comunicación, así como respecto a la influencia que ellos tienen en la cultura y hasta en la biología humana. Para autores como Jonathan Crary, las nuevas tecnologías vienen a culminar el proceso de colonización del tiempo humano (o la experiencia) por el capital (o por la información, la imagen y la serialidad). Proceso que ya fuera diagnosticado por la Escuela de Frankfurt durante el florecimiento de la industria cultural (encarnada sobre todo en Hollywood) tras la segunda posguerra. Para los más entusiastas del cambio tecnológico, las nuevas tecnologías prometen en cambio una rica revolución cultural. Según algunos, porque permiten democratizar el conocimiento y facilitar la asociación colectiva; según otros, porque permiten superar el pensamiento secuencial de la modernidad. Estos últimos parecen seguir, en cierta medida, la senda de Marshall McLuhan, aquel que en los años sesenta veía en los medios y las tecnologías electrónicas una oportunidad para reintegrar la temporalidad cósmica rota por la

modernidad y las tecnologías mecánicas.² Los primeros, en tanto, siguen a todos aquellos que pusieron su fe en las potencialidades de la radio, el cine y la televisión (antes de que estas tecnologías fueran sistemáticamente cooptadas por el mercado) para llevar lo mejor de la cultura a cada hogar o, también, para producir un arte verdaderamente revolucionario, profano, participativo, en sintonía con las masas urbanas y su sensibilidad anti aurática. Por supuesto, los menos ingenuos de entre estos entendieron que no eran las tecnologías por sí solas las que producirían esos cambios revolucionarios y democratizadores. Según comenta Bolívar Echeverría a partir del famoso ensayo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, el filósofo judío alemán apostaba allí al triunfo de la revolución comunista, cosa que no sólo no ocurrió, sino que “en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie. Este hecho [...] pudo ser sufrido y observado en toda su virulencia por los autores de *Dialéctica [de la Ilustración]* y constituye el trasfondo del desolador panorama de imposibilidades que ellos describen para el arte y para el cultivo de las formas en general en el mundo de la segunda posguerra” (2003: 25). Irónicamente, concluye Echeverría, “algo así como un arte postaurático sí llegó en la segunda mitad del siglo XX”, pero de otra manera muy distinta

² Según plantea McLuhan en *Understanding the media*: “The clock dragged man out of the world of seasonal rhythms and recurrence, as effectively as the alphabet had released him from the magical resonance of the spoken word and the tribal trap [...]. But the return to Nature and the return to the tribe are under electric conditions, fatally simple [...]. The clock and the alphabet, by hacking the universe into visual segments, ended the music of interrelation. The visual desacralizes the universe and produces the nonreligious man of modern societies” (155).

Guy Debord observa con sorna que incluso McLuhan, “el primer apologista de la sociedad del espectáculo” y “el imbécil más convencido de su tiempo”, tuvo que reconocer en 1976 que “la presión de los *mass media* empuja hacia lo irracional y que era urgente moderar su uso” (12).

a la que Benjamin había deseado, llegó “por el lado malo” de la historia (26), es decir, encarnado en la industria cultural y su “star system”.³

No podemos detenernos por más tiempo en estos debates sobre las bondades y perjuicios de las tecnologías.⁴ Más adelante retomaremos algunos de sus aspectos, específicamente en relación con el lugar (y las posibilidades) de la novela, la literatura y la letra en una cultura dominada por la información, la técnica y la imagen. Baste señalar, por ahora, que en este trabajo compartiremos la perspectiva desplegada por Martin Jay: por degradada que esté la experiencia en el mundo moderno (por causa del imperio de la técnica, del capitalismo, de la guerra, de las dictaduras, etc.) no ha dejado de ser una posibilidad humana. Siempre que, según precisa el historiador, entendamos por experiencia algo distinto de la inocencia original. La experiencia, nos dice, “es una apertura a lo inesperado con sus peligros y obstáculos; no un refugio al abrigo de la historia, sino un recordatorio del encuentro con la otredad y lo nuevo que esperan a quienes, pese a todo, están dispuestos a embarcarse en este viaje” (118).

Tampoco nos detendremos aquí en los efectos desastrosos de la globalización neoliberal en términos de crecimiento de la desigualdad interna y externa; deterioro del medio ambiente; y retroceso de derechos sociales. Ni en las muchas contradicciones que encierra o gatilla el neoliberalismo (entre otras: promover en teoría el libre mercado

³ Según observa el mismo Echeverría en otra parte, “el triunfo de la ‘modernidad americana’”, esto es, “la demostración de la superioridad del *American way of life* sobre los otros modos de ser moderno dentro del capitalismo”, debe mucho a la industria cultural, y a sus esfuerzos, realizados “a escala global”, por “poner la creatividad festiva y estética de la sociedad al servicio del autoelogio práctico que el *establishment* capitalista necesita hacerse cotidianamente” (2008: 36-37).

⁴ Para una profundización en estos debates en nuestra región véase, por ejemplo, Rojo, G. *Globalización e identidades...* op. cit., pp. 94-105.

mientras en la práctica favorece la existencia de grandes monopolios. O también: promover el debilitamiento de la solidaridad social en nombre de las libertades individuales y, con ello, abrir la puerta para una anomia social y un individualismo que, a la larga, resultan peligrosos para la continuidad del sistema), ni en el desarrollado desigual de la historia del neoliberalismo en el mundo (Harvey, 2010 y 2012). Son aspectos que, de todos modos, reaparecerán en los próximos apartados. Las líneas finales de esta sección las dedicaremos, más bien, a retomar el asunto del cambio cultural inducido por la última expansión capitalista. En un sentido amplio, y a partir de lo expuesto en los párrafos anteriores, podemos afirmar que la globalización neoliberal ha entrañado un profundo cambio en lo que Raymond Williams llamó “la estructura de sentimiento” de las sociedades capitalistas y, mediante la modernización neoliberal, también en las nuestras.⁵ Es decir, ha implicado la formación de nuevos hábitos mentales y sociales, la reordenación de la jerarquía de valores y el desarrollo de un sentido común en consonancia con las nuevas formas de organización económica social y política del neoliberalismo. Pero ¿qué tan radicales e irreversibles debemos entender que son estos cambios culturales? Para Bauman, “la devaluación de la inmortalidad sólo puede augurar una revolución cultural, posiblemente el hito más decisivo de la historia cultural humana” (135). Según especula, el horizonte último de “la modernidad líquida” es una cultura y una moral completamente fundadas en el presentismo, es decir, un territorio desconocido para la humanidad. Harvey, más cauteloso (y, a mi modo de ver, más realista), insiste en las muchas continuidades

⁵ Tanto D. Harvey (2012) y F. Jameson (1997) en el mundo anglosajón, como G. Rojo (2016) en nuestro país, emplean el concepto de Williams para describir la naturaleza de las transformaciones culturales que, nacional e internacionalmente, se pusieron en marcha, o bien, cristalizaron circa 1973.

entre una versión de la modernidad y otra: el Estado no ha desaparecido (sino que se ha neoliberalizado); el capitalismo no ha mutado hasta el punto de convertirse en otra cosa distinta (sino que recombina sus viejas formas de acumulación con las nuevas prácticas del capitalismo financiero); los intereses de los capitalistas siguen aliándose o vinculándose con los aparatos estatales nacionales; el imperialismo tampoco ha desaparecido (los intereses y reacciones de la Casa Blanca son fundamentales para explicarse los cambios en el orden hegemónico mundial y sus virtuales transformaciones en el mediano plazo); el trabajo fabril y la organización sindical (aunque debilitados) no han desaparecido de la faz de la tierra, etc. (2010 y 2012). A fin de cuentas, es necesario reconocer que el “ideal de instantaneidad” no es tan novedoso como, por momentos, parece sugerir Bauman. El lema que Marx le atribuyera a todos los capitalistas y a toda sociedad capitalista – “Après moi, le deluge” [“¡Después de mí, el diluvio!”] (cit. por Harvey 2014: 146) – es bien expresivo al respecto. Igualmente, es necesario reconocer, junto con Harvey, que no todo es amor a la fluidez en el mundo de la globalización neoliberal. Por una parte, encontramos en él las tendencias neoconservadoras que apelan a la religión, la moral y el autoritarismo (y que podrían derivar hacia una nueva versión del fascismo) y, por otra, todas esas tendencias que (de manera fragmentada) se organizan para luchar por otros derechos, que no sean sólo los de las libertades individuales, y ensayar otras formas de sociabilidad y practicar otra ética, que no sean ni las del mercado ni las de la moral cristiana más conservadora. Por supuesto, no podemos saber cómo se resolverán estas luchas que están sucediendo en el presente. Sólo podemos insistir en que

la cultura hegemónica es eso, hegemónica, no un bloque monolítico que no está en discusión, completamente naturalizado.

De manera algo más específica, el cambio cultural y temporal asociado a la globalización ha sido habitualmente tematizado como posmodernismo, noción que apunta ora a determinadas perspectivas teóricas y filosóficas, ora a un movimiento o un estilo artístico, ora a una nueva sensibilidad, ora a un nuevo paradigma epistemológico, ora a una condición histórica o cultural en la que todos estaríamos inmersos. A esta noción, al mismo tiempo ubicua y borrosa, dedicaremos un breve apartado en lo que sigue.

POSMODERNISMO

Para autores como Jameson (1997, 1998), Harvey (2012) y Rosa (2013), la última comprensión espaciotemporal del capitalismo tiene también su correlato cultural: el posmodernismo. Si bien con algunas diferencias de énfasis, todos ellos entienden este último como un amplio conjunto de prácticas culturales y de perspectivas teóricas que aceptan las condiciones fragmentarias del presente sin aspirar ya a su integración. Equivaldría, pues, a la cultura hegemónica del “capitalismo tardío” o de la globalización. De acuerdo con Harvey, el elemento más llamativo del posmodernismo es su “total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban una de las dos mitades de la concepción de la modernidad de Baudelaire” (61).⁶ De acuerdo con Jameson, su rasgo más distintivo es su exasperante “sordera histórica”

⁶ Recordemos que, según planteara Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”, la misión del artista verdaderamente moderno consistía en encontrar “lo universal y eterno del arte” en lo fugitivo de la moda.

[“historical deafness”] (1997: s/p). Los principales diagnósticos de la teoría posmoderna sobre el presente son bien conocidos: “fin de los meta-relatos”, “fin del sujeto centrado”, “fin de la historia”, “fin de la novedad”, etc. Igualmente reconocibles son algunos de sus principios teóricos o tendencias intelectuales: “guerra a la totalidad” (Jameson, 1997), rechazo de los proyectos a gran escala; celebración del nomadismo, el fragmento, el margen y la diferencia “irreductible”; impugnación de toda idea de progreso o continuidad históricas y, en cambio, búsqueda del momento de quiebre absoluto y del cambio irrevocable,⁷ etc. Finalmente, algunos de los que serían sus rasgos estéticos son, asimismo, bien conocidos (especialmente vía Jameson): una tendencia anti aurática que no pretende ni “espantar al burgués” ni integrar al pueblo; una forma de representación donde predominaría lo espacial por sobre lo temporal (o superficialidad); la fagocitación “aleatoria” de todos los estilos del pasado (o pastiche), así como diversas expresiones “neuróticas” de la pérdida de historicidad (nostalgia, moda retro); un uso del collage que se habría independizado de una perspectiva unitaria, etc. (Jameson, 1998; Harvey, 2012).

Sin embargo, el concepto tiene muchas otras manifestaciones y ha sido interpretado y descrito desde diversos ángulos: para algunos se trata de la cultura de un periodo posthistórico, para otros un movimiento artístico autónomo. Hay quienes lo interpretan exclusivamente como una mistificación, una doxa y, en nuestra región, unas poéticas y críticas “colonizadas”. Y hay quienes ven en él – o más bien, en la postmodernidad– una

⁷ En palabras de Jameson: “the postmodern looks for breaks, for events rather than for the new worlds, for the telltale instant after which it is no longer the same; for the ‘When-it-all-changed’, as Gibson puts it, or, better still, for shifts and irrevocable changes in the representation of things and of the way they change” (1997: s/p).

condición cultural o histórica que engloba a todos los contemporáneos. Por ejemplo, “la instauración del relativismo cultural como horizonte epocal” (Sarlo, 2014), la ausencia de una sociedad alternativa a la modernidad y al capitalismo (Anderson, 1995), o la colonización total del planeta por el capital (Jameson). Todo lo cual hace que el concepto sea menos fácil de asir de lo que a primera vista puede parecer, y suscita una serie de dilemas.⁸ De partida, ¿es el posmodernismo una ruptura radical con el modernismo o una rebelión dentro de este último? ¿tiene el arte postmoderno un potencial revolucionario o es puro eclecticismo vacío y comercial? ¿debemos interpretar toda cita al pasado literario o histórico como sinónimo de pastiche o nostalgia posmodernas? ¿es el posmodernismo una estética que los artistas contemporáneos pueden elegir libremente, o una condicionante de su producción? ¿Dónde se origina el posmodernismo? ¿en la decepción con (o la revancha contra) las vanguardias políticas y estéticas? ¿en la culminación de los procesos de modernización y mercantilización? ¿en los movimientos contraculturales de los sesenta? ¿en las mismas contradicciones y aporías de la modernidad? ¿Son la postmodernidad y el posmodernismo unos conceptos, una estética y una filosofía hoy en retirada? Y en ese caso, ¿en qué sentido? ¿simplemente pasó de moda el concepto en la academia? ¿los presupuestos teóricos de los posmodernistas se han revelado falsos? ¿han cambiado las condiciones históricas y culturales que el término “posmodernidad” describiera?, etc., etc. Yo no creo poder despejar todas estas cuestiones aquí ni, a decir verdad, en ninguna otra parte. Ciertamente, la mirada continuista o histórica que intento

⁸ Los diferentes textos de F. Jameson sobre el posmodernismo y la postmodernidad siguen siendo, a mi parecer, los más interesantes a este respecto, si bien no resulten fáciles de entender.

desplegar en este trabajo es ya una posición frente a esa tendencia apocalíptica de la cultura contemporánea que podemos identificar con el posmodernismo: aquí no interpretaremos la literatura reciente como la literatura de una época fuera de la modernidad ni comulgaremos con perspectivas “místicas” o “cismáticas” sobre el presente. Es decir, el tipo de perspectiva que, en palabras de Marshall Berman, “se esfuerza por cultivar la ignorancia de la historia y la cultura modernas, y habla como si todos los sentimientos, la expresividad, el juego, la sexualidad y la comunidad humanos acabaran de ser inventados —por los posmodernistas— y fueran desconocidos, e incluso inconcebibles una semana antes” (23).⁹ Considero igualmente importante intentar distanciarse de lo que Eagleton (1996) caracterizó como “las ilusiones”, los lugares comunes o los reduccionismos del posmodernismo, por ejemplo, su tendencia a rechazar de manera harto simplista nociones como poder, ley, autoridad, consenso, desarrollo, etc., bajo la creencia de que son siempre coercitivas o negativas. O, por el contrario, su tendencia a celebrar el fragmento y el eclecticismo bajo la creencia de que son siempre transgresores y positivos cuando, en los hechos, se trata de rasgos dominantes en la cultura contemporánea. Incluso en la academia, donde, de acuerdo con el crítico argentino Alberto Giordano, la indiferenciación representa “un nuevo tipo de conservadurismo”.¹⁰ Y, como veremos a lo largo de los capítulos de análisis, tampoco interpretaremos el recurso al pasado literario en el corpus necesariamente como ejemplos de pastiche o historicismo

⁹ Frank Kermode ya había observado la misma tendencia entre algunos artistas de los sesenta, a los que considera representantes de un modernismo cismático y nihilista “que intenta producir la sorpresa aboliendo la historia de las sorpresas” (119), y despertar de la “pesadilla de la historia” desconociéndola.

¹⁰ “Un nuevo conservadurismo les disputa su lugar a los guardianes de la calidad y la distinción; se lo reconoce por su voluntad de suprimir diferencias para reclamar la igualdad de estatuto entre prácticas heterogéneas” (cit. por Dalmaroni, 2010: s/p).

posmodernista. Sin embargo, también me parece importante no asumir que las condiciones que hicieron posible la emergencia del concepto “postmodernidad” o la consolidación del posmodernismo como “dominante cultural e intelectual” se hayan esfumado – otra cosa es decir que algunas de esas condiciones han cambiado o estén cambiando, pues desde los noventa (que era cuando estaba más de “moda” el término) a esta parte hay sin duda un gran trecho. Lo cierto es que, bajo el nombre que quiera dársele, la cultura contemporánea se caracteriza, hasta el día hoy, por un tono finisecular o postapocalíptico (encarnado en la abundancia de diagnósticos sobre el fin de esto y aquello); la falta de certezas o paradigmas medianamente objetivos para definir y valorar lo literario; la dificultad para (o la resistencia a) pensar históricamente y representarse la realidad social como un todo; así como la dificultad para (o la resistencia a) desarrollar proyectos a largo plazo con una mirada integradora. Independiente de cuál sea el concepto bajo el que englobemos todos estos fenómenos, siempre tendremos que ir a buscar sus causas donde mismo (es decir, tanto en la más reciente rearticulación del capitalismo, como en las tensiones propias de la modernidad).

En los próximos apartados aludiremos a dos diagnósticos típicos de la teoría posmoderna sobre el presente: el “fin del sujeto centrado” y el “fin de la historia”. Qué significan, qué cambios y experiencias reales habrían detrás de estos tópicos repetidos sobre la temporalidad posmoderna. Para ello seguiremos de cerca lo desarrollado por Rosa en *Social acceleration*, autor que (matizado con otras perspectivas) nos puede ayudar, según creo, a precisar mejor qué sería lo “nuevo” o lo distinto en la experiencia y la representación contemporánea del tiempo, tanto a nivel individual como colectivo.

EL TIEMPO BIOGRÁFICO EN LA MODERNIDAD Y LOS DIAGNÓSTICOS SOBRE EL FIN DEL
SUJETO MODERNO

Según plantea Harmut Rosa, en “la modernidad tardía” la tendencia a la aceleración social, propia de la modernidad, ha superado “el umbral crítico de la sucesión de las generaciones” (221). Esto es, el tiempo del cambio social ya no es intergeneracional, como ocurriría en lo que él llama la “modernidad clásica”, sino que se ha vuelto “intra-generacional”. Desde este punto de vista, el presente (entendido como el espacio de tiempo en que tienen vigencia las experiencias y expectativas que guían nuestras acciones) se ha encogido significativamente en comparación con la etapa anterior. Ello traería consigo consecuencias que “pueden definirse como patológicas” en tanto las expectativas de integración y sincronización de los distintos tiempos que conforman la vida individual y colectiva no pueden ya ser satisfechas (31-32). Según explica, la volatilidad de las condiciones materiales y sociales producida por la aceleración, fuerza a los sujetos, instituciones y organizaciones a actuar y decidir de manera preferentemente situacional o reactiva, y no ya en función de un proyecto. Este proceso es descrito por Rosa como una “temporalización del propio tiempo”. Esto es, el reemplazo de esquemas meta-temporales por otros coyunturales que deben definirse en el momento: “Now time itself is temporalized, that is, the various qualities that define temporality such as the point in time, the sequence, the duration, the rhythm, and the tempo of events and actions are no longer determined in accordance with a “metatemporal,” preinstitutionalized plan, but are rather decided within time itself” (292). En contrapartida, la temporalización del tiempo implicaría la destemporalización de la vida, la sociedad y la historia:

What is “new” about contemporary age consists in the fact that the tempo of social change has surpassed a critical threshold – namely, that of the succession of generations– and therefore compels a pattern of time perception and time processing that can be describe as the *temporalization of time itself* and hence as a detemporalization of life, history, and society (221).

La “destemporalización de la vida” traería consigo la emergencia de un tipo de identidad situacional, entendiendo por ella una que ya no se define en términos de relaciones, creencias y roles estables (“panadero, conservador o católico”), sino en términos coyunturales (“panadero, conservador o católico *de momento*” [233]). Es lo que la teoría posmoderna ha descrito como “la muerte del sujeto centrado” y que algunos toman al pie de la letra, como si la identidad situacional fuera una realidad mayoritaria en el mundo o como si el sujeto moderno fuera sinónimo de una estabilidad y coherencia poco menos que absolutas. Rosa, por su parte, interpreta la dinamización y la fragmentación de la personalidad como experiencias básicas de la modernidad. Ya descritas y/o teorizadas, entre otros, por Jean Jacques Rousseau en su *Julia, o la nueva Eloísa* en el siglo XVIII, y por George Simmel a principios del XX (225). Otro tanto nos recuerdan autores como David Harvey (2012), Stephen Kern (2003) y Marshall Berman (2012): en tanto la modernidad implica, por una parte, un aumento de las opciones y contextos para dar forma a la propia vida y a la propia personalidad y, por otra, un ambiente volátil que demanda flexibilidad de los individuos, estos ya no se definen exclusivamente por identidades heredadas ni tienen un único rostro que mostrar a la sociedad. El gusto por lo fugitivo, por la transformación y la velocidad o el apetito fáustico por más y más variadas experiencias, han acompañado los distintos procesos de

modernización y a los modernismos, tanto como las alarmas en torno a la neurastenia, la desintegración del individuo en la masa, el empobrecimiento de la experiencia, la pérdida de la identidad y el desvanecimiento de los valores tradicionales.

El cambio que introduce la versión actual de la modernidad consistiría, de acuerdo con Rosa, en que la aceleración social prima hoy por sobre la individualización. Esta última, explica, corresponde al proceso mediante el cual alternativas sustanciales para la vida y la acción se abren a los individuos, al tiempo que estos asumen gradualmente una mayor responsabilidad en el diseño de sus biografías: “So individualization means primarily the possibility as well as the task of discovering and choosing identity-constituting roles and relationships for oneself [...], and then bearing the consequences”. (227-8). Para que un proceso de individualización como este sea posible es necesario que, junto con la apertura de nuevas posibilidades, exista también cierto grado de control sobre el futuro, es decir, que algunos de sus contenidos sean previsibles, por ejemplo, en materia de seguridad social, estabilidad laboral o planificación familiar (229). Por esta razón, argumenta Rosa, un ideal biográfico como aquel encarnado por el *bildungsroman* burgués y su imperativo “encuentra tu lugar en el mundo”, sólo tiene sentido en sociedades donde el ritmo de cambio social es generacional. En otras palabras, en sociedades donde, por una parte, “el espacio de experiencia” y “el horizonte de expectativas” (los términos son de Reinhart Koselleck, y volveremos sobre ellos en breve) son lo suficientemente diferentes para que los individuos puedan concebir sus propias vidas como un “movimiento dirigido” y, por otra, el horizonte de expectativas permanezca lo suficientemente estable como para que estos puedan sostener proyectos vitales de largo aliento (230). En tales circunstancias la

identidad personal se presenta como “estable a posteriori” [“a stable posteriori identity” (229)]. Esto es, las elecciones que se derivaban la tarea de encontrar y definir la propia identidad se entienden como procesos de una sola dirección: encontrar una vocación, seguir una carrera, fundar una familia, escoger una orientación política o religiosa. Incluso si se producen giros biográficos importantes (“conversiones” y “revisiones”) estos son interpretados por sus protagonistas como pasos hacia una vida más auténtica, una liberación del error o de los convencionalismos, es decir, como parte de una narrativa de progreso vital, un relato de desarrollo orientado a una meta significativa (ídem.).

En las sociedades de la “modernidad tardía”, en cambio, las opciones para modelar la propia identidad y para diferenciarse del resto parecen haberse multiplicado y diversificado, incluyendo ahora no sólo dimensiones vitales centrales (como la profesión, la familia, la religión, el lugar de residencia y, progresivamente, la nacionalidad, la sexualidad y el género), sino también otras periféricas, desde los objetos de consumo a los pasatiempos y hábitos alimenticios (231-2). De ahí que algunos autores afirmen que desde los setenta asistimos a una nueva ola en el proceso de individualización (231). Sin embargo, señala Rosa, hoy falta la estabilidad social necesaria para prever el desarrollo biográfico con cierta seguridad, así como los incentivos para posponer una gratificación inmediata y para mantener una elección vital en el tiempo (230). Por ejemplo, estudiar una carrera no asegura que se la ejercerá profesionalmente, y el ejercicio de determinada profesión tampoco va necesariamente ligado a una determinada orientación política (232). Las secuencias familiares y profesionales típicas (o, al menos, las que la burguesía consideró ideales) de la modernidad clásica (estudiar, trabajar, casarse, formar una

familia, jubilar) se han roto o se han multiplicado, y tampoco están asociadas a una edad específica (ídem.). Por otra parte, ya no resultaría fácil distinguir entre tiempo de trabajo, tiempo familiar y tiempo de ocio, puesto que las nuevas tecnologías y los hábitos asociados a ellas permiten hacer un poco de todo a cualquier hora. En consecuencia, la rutina diaria no se ordena ya exclusivamente en función de horarios preestablecidos, sino cada vez más a partir de plazos [“deadlines”] (235). Bajo estas condiciones cotidianas, dominadas por una lógica situacional, la identidad personal tenderá a asumir, a su vez, una forma coyuntural y relacional: “Hence the coherence and continuity of the self become contex-dependent and flexibility constructed; its stability no longer rests on substantial indentifications” (238). Por lo demás, la sociedad capitalista tampoco valora la continuidad, sino que demanda y celebra el constante recambio de modas, estilos, mercancías y contenidos identitarios. Entre más veloz sea este recambio, menos valor parece tener el contenido mismo de una experiencia o una relación (243). De ahí, finalmente, la emergencia de un nuevo ideal biográfico e identitario, distinto al que primaba en la modernidad clásica, y acorde a la lógica de desarrollo que actualmente es estructural y culturalmente dominante en las sociedades capitalistas occidentales: “Therefore, in late modernity self- projects that are oriented toward stability appear to be anachronistic and condemned to failure in a highly dynamic environment, while forms of identity based flexibility are systematically favored” (243). Se trataría, pues, de una “subjetividad posmoderna”: un tipo de personalidad que puede “hacer tremendos esfuerzos” por alcanzar sus metas coyunturales y cumplir con las demandas sociales, pero que ya no se plantea objetivos de vida a largo plazo (245). Por lo tanto, tampoco puede

experimentar su vida como un movimiento dirigido, ni interpretarla como un relato de desarrollo, progreso o búsqueda de la autenticidad (245). Un tipo de personalidad, sugiere Rosa, que es más exitoso entre más indiferente sea a los contenidos sociales de su identidad y que, en última instancia, debe renunciar a la idea de autonomía individual, entendida como la búsqueda de valores y objetivos definidos por los propios sujetos (244-5).

Ahora bien, más allá de lo realizable, lo atractivo o lo repelente que sea este ideal de subjetividad posmoderno, Rosa observa que los imperativos de aceleración tienen consecuencias muchas veces penosas para los sujetos concretos que están sometidos a ellos, y que todavía aspiran a ejercer el control sobre sus vidas en situaciones extremadamente precarias y volátiles. El miedo a la exclusión social presiona constantemente a los individuos a adaptarse, “optimizarse” y “estar al día”, lo que conlleva una retórica del deber que contradice el discurso de la libertad que supuestamente disfrutamos en las sociedades contemporáneas. Y si bien bajo las condiciones de trabajo flexible y gracias a las nuevas tecnologías, las personas sienten que tienen más libertad para decidir qué harán en cada pequeña unidad de tiempo cotidiano (esta mañana, esta semana, pasado mañana), a la vez sienten que tienen menos control sobre su futuro y su vida en general (245). La creciente dificultad para prever el futuro biográfico y planificar a largo plazo lleva a muchos a experimentar su día a día no como ese “juego abierto” que cantan los posmodernistas, sino como “una carrera loca hacia ninguna parte” (248). De ahí que, según afirma, la depresión sea la enfermedad de nuestro tiempo. No sólo porque se ha vuelto tan común bajo las condiciones de estrés e incertidumbre que gatilla la hiper

aceleración, sino porque parece encarnar la percepción temporal predominante de la modernidad tardía: “Depression becomes the pathology of late modernity not only because it is on the rise and increasingly afflicts young people [...], but even more because it seems to embody the temporal experience of a frenetic standstill in a pathologically pure form” (248). Según plantea, este fenómeno ha acompañado a la modernidad desde sus orígenes bajo distintos nombres: acedia, melancolía, *ennui*, neurastenia y, hoy, depresión. En cada uno de estos casos, explica, se trata de una condición psíquica caracterizada por “a spiritual paralysis in the face of the inability of the soul to direct its energy towards a fixed, constant, subjectively worthwhile goal and to express it in action” (249). A menudo, es precisamente en las fases de un intenso incremento de la aceleración (o, en otras palabras, en un nuevo proceso de modernización) cuando se reporta un aumento de esta “parálisis espiritual”. Pero a diferencia de lo que ocurría en otros períodos históricos y culturales, sostiene, en los países ricos de la “modernidad tardía” este problema se estaría convirtiendo en una experiencia estructural y universal (ídem).

Refiriéndose a un contexto muy distinto (pero que quizá anticipaba lo que luego se manifestaría en Europa), el Chile de los noventa, Norbert Lechner observaba un fenómeno similar: pese a una mejora relativa en las condiciones materiales de la población, era posible constatar que en ella predominaban una serie de miedos: el miedo al futuro, el miedo al sinsentido y el miedo al otro (1998). Parte de este malestar, argüía nuestro sociólogo, radicaba en la “creciente autonomía de las lógicas funcionales” por sobre la vida concreta de los individuos (189). “A medida que el proceso de racionalización social avanza los sistemas parecen adquirir vida propia, independizarse de los sujetos, y obedecer

exclusivamente a su ‘lógica’ interna” (ídem.). Las personas sienten entonces que “sus miedos y anhelos, sus motivaciones y afectos para nada cuentan; que ellas son simples agentes de un engranaje abstracto” (ídem.). Ya sea el Mercado, la Globalización o la Política. La consolidación de una lógica abstracta de este tipo tiende a “a eliminar los detritos de la experiencia, lo que no fue pero pudo haber sido [...] Y, mirando al futuro, acota lo posible. Tiende a reducir las posibilidades de lo factible en el marco de lo dado” (190). Sin embargo, advertía Lechner en ese mismo texto, vale la pena preguntarse “cuán inmutables e ineludibles son dichas lógicas. Tal vez las supuestas ‘jaulas de hierros’ sean convenciones conversables, o sea, modificables por acuerdo social” (189). La consigna que surgió en las manifestaciones de octubre del 2019 – “no era depresión, era neoliberalismo” – describe bien el cambio de *switch* anímico que experimentan los sujetos al reencontrarse entre sí y sacudirse (aunque sea brevemente) del engranaje abstracto del que se sienten prisioneros. O, siguiendo esta vez al psiquiatra Eugene Minkowski, cuando sienten que son ellos los que se dirigen al futuro y no el futuro el que se les viene encima.¹¹

¹¹ Según Eugene Minkowski, discípulo de Henri Bergson, existen dos formas básicas de experimentar el futuro: actividad y expectación. En la primera el individuo se dirige al futuro actuando y en control de los eventos que lo rodean. En la segunda, es el futuro el que se le viene encima al individuo, quien se siente sobrepasado por los acontecimientos. Ambas experiencias son comunes a todos los individuos y a todas las sociedades. Pero bajo ciertos contextos históricos, cuadros clínicos o condiciones de existencia (la guerra de trincheras, estrés agudo, el trabajo en una cadena fordista, la globalización neoliberal podríamos agregar aquí) domina la segunda por sobre la primera. Véase: Kern, Stephen. *The culture of time and space. 1881-19018*. London: Harvard University Press, 2003, pp. 89- 93.

EL TIEMPO HISTÓRICO EN LA MODERNIDAD Y LOS DIAGNÓSTICOS SOBRE EL “FIN DE LA HISTORIA”

La entrega absoluta de esta versión de la modernidad al “productivismo abstracto” (Echeverría 33) tiene también consecuencias nocivas para la democracia y para la acción política. Apoyándonos nuevamente en Harmut Rosa, podríamos afirmar que bajo la globalización neoliberal las sociedades modernas viven un proceso de “destemporalización de la política” semejante al de la destemporalización de la vida y de la identidad recién descritos. El gobierno neoliberal ideal (como la subjetividad posmoderna ideal) es aquel que renuncia a la pretensión de sostener o discutir proyectos políticos de largo plazo para asumir en cambio una “política situacional”, que responde de manera reactiva o fragmentaria a los problemas que se le presentan. En términos concretos, esto se manifiesta en la tendencia de las democracias liberales a favorecer las órdenes ejecutivas (como también los lobbies, las comisiones de expertos y los fallos judiciales), antes que la deliberación democrática y la participación ciudadana. O en la tendencia a convertir la lucha política en “una competencia de símbolos e imágenes antes que en un intercambio de ideas” (Rosa 267). No es de extrañar que, bajo estas condiciones, disminuya el entusiasmo por la participación electoral. Según Rosa, la creciente indiferencia de los ciudadanos ante las elecciones expresaría su sospecha de que la política se ha vuelto cada vez más irrelevante para el cambio histórico: “Perhaps the advancing decline in voter participation in almost all developed democracies does not simply reflect a decline in the consciousness of civic duties, but rather a deeper rationality of voters who thereby express their sense of the increasing insignificance of politics for the course of

history by withdrawing from it” (269). Finalmente, dentro de las expresiones de una política situacional tampoco faltan los que, en la línea de Negri, proponen una lucha “local, coyuntural y nomádica” contra el Imperio y el Capital, sin proponer ya metas de desarrollo ni “imaginar utopías” (Ludmer 118). Estos, advierte Rosa, todavía tienen que probar que una política así, que renuncia a la idea de control y a la demanda de autonomía, puede siquiera ser pensada coherentemente (319). Porque si en contextos concretos, afirma, la política situacional, como la identidad situacional, puede “mostrarse muy capaz de actuar, realizar elecciones y encontrar algún tipo de orientación”, en cambio “sus decisiones no desarrollan un efecto de vínculo moral ni irradian hacia el pasado o hacia el futuro” [“both prove very capable of acting, making choices, and finding some kind of orientation [...] Decisions no longer unfold a morally binding effect or radiate into the future or into the past”] (314).

Si la “destemporalización” de la biografía y de la identidad han sido a menudo tematizada por la teoría posmoderna como “la muerte del sujeto centrado”, la destemporalización de la sociedad y la política, han sido habitualmente descritas por esta misma teoría (cuando no por los apologistas del neoliberalismo) como “el fin de la historia”, “el fin de la política” o “el fin de las ideologías” (Rosa 270). Generalmente, cabría acotar aquí, desde una perspectiva celebratoria, como si la historia hubiera alcanzado por fin su meta (“el triunfo de la democracia liberal al estilo occidental”, según la famosa tesis de Francis Fukuyama). O como si la falta de una dirección para la vida social fuera la vacuna contra todos los totalitarismos o una invitación a hacer del presentismo una utopía (aunque también, veremos luego, los mismos diagnósticos pueden

ser abrazados desde una perspectiva puramente melancólica, del tipo: no hay nada que hacer más que recluirse en algún margen y hacer duelo). Las proposiciones de Rosa y del historiador Reinhart Koselleck, complementadas y matizadas con las de otros autores, nos permiten, no obstante, asir el fenómeno real que subyace a estas etiquetas o lugares comunes: la crisis de una categoría que, nacida con la Ilustración, orientó (hasta hace no tanto) la experiencia del tiempo histórico, a saber, la idea de progreso político y social. De acuerdo con Koselleck, se trata de “la primera categoría temporal genuinamente histórica” (cit. por Rosa 257). Con ella las utopías se temporalizaron, es decir, entraron al espacio de la historia y la política: “political conceptions of an alternative, better society are no longer projected into an imaginary u-topian space, but into the future, and hence pulled into the space of history and politics” (Rosa 257).

Según plantea Koselleck en su importante ensayo “Espacio de experiencia, horizonte de expectativas”, la Modernidad es el tiempo en que se acrecienta la diferencia entre pasado y futuro o, según sus términos, entre espacio de experiencia y horizonte de expectativas. Es el tiempo en que, debido a la aceleración de los cambios, el mañana no puede ya ser satisfactoriamente deducido del ayer. Más precisamente, es el tiempo en que las expectativas divergen y se alejan de todas las experiencias previas. Durante la temprana modernidad, explica el historiador, el choque entre lo nuevo y lo viejo estuvo restringido a determinados ámbitos y grupos (las ciencias, las artes, de un país a otro, de una región a otra, de una clase social a otra). Sin embargo, con las revoluciones y, particularmente, a partir de la Revolución Francesa, esta tensión entre pasado y futuro se convirtió en una experiencia cotidiana y transversal (desde las ciencias a los sistemas

políticos), experiencia que fue entonces conceptualizada como “historia en general” y como “progreso”. La noción de que el futuro ha de ser diferente del pasado volvió obsoleta la idea clásica de la historia como “maestra de vida”. De ahora en adelante, arguyeron contemporáneos como el arqueólogo George F. Creuzer, cada generación tendría que reconsiderar el pasado desde su propia perspectiva, lo cual sentó las bases para el desarrollo de una nueva historiografía (268).¹² En cuanto al segundo de estos términos, corresponde a la secularización de las nociones religiosas de profecía y perfeccionamiento, y habría sido acuñado a finales del XVIII. En corto, esta idea supone que el futuro será mucho mejor que el pasado: “The future would be different from the past, and better, to boot” (267). Pero, sobre todo, supone que ese futuro no es un más allá ultraterreno, sino resultado de la transformación activa de este mismo mundo terrenal. Hacia el 1800, continúa Koselleck, la idea de progreso encarnó en un concepto que tuvo influencia directa en la vida política: republicanismo. El viejo concepto de república, hasta entonces considerada una condición (lo mismo que “aristocracia” o “monarquía”) se convirtió entonces en un *télos* y, al mismo tiempo, en un movimiento (republicanismo) orientado a hacer realidad dicha meta. El republicanismo no sólo implicaba la obligación moral de elegir entre dos alternativas mutuamente excluyentes (despotismo o república), sino que además las planteaba como hitos de un camino: el despotismo debía quedar atrás;

¹² Progreso e Historia no son, pues, conceptos equivalentes, aunque emerjan de la misma experiencia de aceleración. Ni, hasta donde entiendo, es la idea de progreso el único componente de la concepción moderna de historia. De acuerdo con Koselleck: “The concept of acceleration involves a category of historical cognition which is likely to supersede the idea of progress conceived simply in terms of an optimization” (270). Según Paul Ricoeur, “Que alguien haga la historia es una fórmula moderna impensable antes de fines del siglo XVIII y, de alguna forma, ratificada por la Revolución Francesa y Napoleón. El nivel meta-histórico del concepto se manifiesta en que pudo sobrevivir a la creencia en el progreso...” (390). Hacia el final de este apartado retomaremos esta cuestión.

la república sería el futuro. Otro tanto puede decirse de los numerosos movimientos políticos que siguieron a este: democracia, liberalismo, socialismo, comunismo, etc. Todos ellos, afirma Koselleck, “abrieron un nuevo futuro” al promover la construcción de nuevas situaciones constitucionales, reorganizar a las masas bajo nuevas consignas y partidos políticos (273). En definitiva, todo el lenguaje sociopolítico adquirió una cualidad temporal a partir de la tensión entre experiencia y expectativa: “The entire sociopolitical linguistic domain is generated by the progressively emerging tension between experience and expectation” (274).

La tesis que Rosa desarrolla a partir de estas ideas de Koselleck es que la última fase de aceleración social ha puesto en crisis tanto la idea moderna del rol de la política en el tiempo (histórico), como las pautas temporales modernas para pensar la política. En la “modernidad tardía”, sostiene el sociólogo, la política ha perdido su lugar como agente que marca el compás del movimiento histórico, sobrepasada por la economía: “My thesis is thus that toward the end of the twentieth century the role of politics as a social pacesetter that was undisputed in classical modernity has been lost because the intrinsic temporality of the political is largely resistant to or incapable of acceleration (the pacesetter role now seems to be occupied by the economy)” (262). Con ello, las posiciones políticas de la “modernidad clásica” se habrían invertido o desdibujado: si antes los progresistas se definían a sí mismos como los que empujaban la historia hacia adelante, hoy la mayoría de ellos se encuentran del lado de la desaceleración, puesto que abogan por el control político del desarrollo económico, así como por el control de los procesos de negociación democrática y de preservación del medio ambiente y de las particularidades culturales

locales. Si antes los conservadores se reconocían como quienes querían suspender el curso de la historia o volver atrás, hoy la mayoría de ellos suscriben estrategias “aceleracionistas” en asuntos tecnológicos y económicos, a costa de la regulación “genuinamente política” de la sociedad (268).

Podemos cuestionarnos si este fenómeno es tan extraño, novedoso o contradictorio como parece sugerir Rosa. Si, según afirma Harvey, el neoliberalismo es un proyecto político (y no sólo una doctrina económica) cuyo objetivo último es producir desigualdad y consolidar el poder de una clase minoritaria, entonces, quienes lo promueven y defienden, por muy “aceleracionistas” que sean, adscriben a un proyecto que todavía podemos describir como claramente conservador. Análogamente, podríamos recordar aquí a todos los pensadores y políticos latinoamericanos que han insistido en la necesidad de construir una modernidad propia en lugar de simplemente plegarse al modelo de progreso de las metrópolis capitalistas. Posiciones políticas como “conservador” y “progresista” no implican, pues, sólo una diferencia de ritmos, sino también de sentidos y prácticas: hacia dónde se avanza, quiénes definen y cómo los objetivos del desarrollo social, etc.

Pero volviendo a la hipótesis de Rosa, una vez que el crecimiento económico y la aceleración se convierten en los objetivos incuestionables de la sociedad, el vocabulario político de la modernidad clásica pierde significado. La misma noción de progreso tiende a desaparecer del discurso oficial tras una nueva retórica de fuerzas objetivas encarnadas en conceptos como “globalización” y “pérdida de competitividad”: “technological and social changes are no longer pushed through in the name of progress; they are justified by

a threatened loss of competitiveness” (269). Agotada (o abandonada) la idea de progreso político y social, la historia deja de experimentarse como un proceso dinámico, temporalmente orientado y factible de ser acelerado (o desacelerado) por los sujetos y comienza a ser imaginada como un espacio casi estático donde se desarrollan yuxtaponen diferentes historias: “Instead of being experienced as a directed, dynamic process that can be politically accelerated (or decelerated), history once again takes on the form of an almost “static” space of juxtaposed and successively unfolding histories” (270). Agotada la fuerza dinamizadora de los movimientos políticos de la “modernidad clásica” (republicanismo, socialismo, conservadurismo, liberalismo, etc.), las distintas formas de organización política y social que desde el XIX se definieron como “no contemporáneas”, etapas de un proceso de desarrollo irreversible, comienzan a ser consideradas en “la modernidad tardía” como “alternativas reversibles”: monarquía, democracia, colonización, descolonización, formación del estado nacional, desintegración del estado nacional, etc. (270 y 314). Por lo tanto “One can no longer foretell what the respective next stage of movement will be in the manner of theories of progress or philosophies of history. From now on this will be decided once again within time, i.e., in political action itself” (270). Esta “destemporalización” de la historia – es decir, su pérdida de dirección, secuencialidad y previsibilidad – refuerza la impresión contemporánea de vivir en un “estancamiento frenético”. Es decir, un movimiento sin dirección en que nada permanece estable y nada cambia en lo esencial: “Frenetic standstill therefore means that nothing remains the way it is while at the same time nothing essential changes” (283). Esta vez, en un sentido colectivo: las sociedades modernas parecen ir muy rápido hacia ninguna

parte... o hacia la catástrofe, pues las fantasías apocalípticas se han convertido en un tópico favorito de la cultura de masas y del posmodernismo (274). En definitiva, concluye Rosa, los diagnósticos sobre el “fin de la historia” no apuntarían si no al fin de la historia de la “modernidad clásica”, es decir, al fin de una experiencia del tiempo en que el desarrollo histórico y biográfico se percibían como orientados y controlables y, por tanto, el cambio representaba un índice claro de movimiento: “Thus the observations of an “end of history” diagnose nothing more than the end of the temporalized history of modernity, i.e., the end of an experience of time in which historical development and the unfolding of one’s life history appeared to be both directed and controllable, hence in which changes bore, as it were, visible indexes of movement” (292).

Ahora bien, el sociólogo alemán no considera, o sólo tangencialmente, como un factor más dentro de este escenario, lo que para autores como Perry Anderson (1995 y 1998), Terry Eagleton (1996) o Enzo Traverso (2016) resulta fundamental para entender o describir este mismo fenómeno: el colapso de los llamados socialismos reales. Tras la caída del Muro de Berlín en 1989 el mundo asistió a la más radical expansión del capitalismo en el espacio y en el tiempo y al consiguiente triunfalismo liberal que proclamaba la realización de la historia. El socialismo se convirtió entonces, en el discurso público, en una ilusión infantil cuando no en sinónimo de gulags y totalitarismo. Aunque la época de euforia liberal ha quedado ciertamente atrás, la democracia liberal está lejos de reinar en todo el mundo y las contradicciones del neoliberalismo son cada vez más agudas y palmarias, sigue sin haber una alternativa clara al capitalismo y el destino del

socialismo permanece incierto.¹³ Por eso, advertía Anderson a mediados de los noventa, “La tesis de Fukuyama no es postiza ni descabellada, pues apela a la convicción general de que el colapso del bloque soviético indica que tal es el caso [que la democracia capitalista se impondrá en el segundo y tercer mundo] porque, simplemente, no hay otras alternativas duraderas. El fin de la historia significa, sobre todo, el fin del socialismo” (1995: 135).

Del desencanto con el marxismo, la política de masas y las promesas emancipatorias de la modernidad brotaría, según Eagleton, el posmodernismo y muchos de sus prejuicios contra la historia. Por ejemplo, su tendencia a evitar toda idea de continuidad histórica bajo la creencia de que supone un relato determinista, tributario de la “asquerosamente petulante implicación de progreso” (50). O su tendencia a presentar al marxismo como una creencia ingenuamente optimista en el progreso sin tener en cuenta que la concepción marxista de la historia es, por el contrario, dialéctica, atenta a las contradicciones e ironías de la historia. Según advierte el crítico literario, no todas las tradiciones son opresivas, ni todos los metarelatos implican validar la idea de progreso histórico. Igualmente, añade, rechazar la idea de que la historia avanza inevitablemente hacia el Progreso no es lo mismo que negar la existencia del progreso en la historia (55).

Enzo Traverso, por su parte, vincula el desencanto con el comunismo con el giro de la izquierda hacia la melancolía y la memoria. Según plantea empleando los mismos

¹³ Perry Anderson barajaba en *Los finales de la historia* cuatro posibles destinos para el socialismo: el olvido (tal como el proyecto jesuita en el Paraguay no pasa de ser hoy una anécdota curiosa); la sustitución de valores (tal como la Revolución Francesa substituyó por valores seculares los valores religiosos de la Revolución Inglesa); la mutación (tal como los bolcheviques se reconocieron herederos de los jacobinos y, al mismo tiempo, algo distinto) y la redención (tal como el liberalismo volvió a florecer de sus crisis, aparentemente terminal, tras la Segunda Guerra Mundial) (168).

términos de Koselleck que ya hemos revisado, tras la caída del Muro de Berlín: “communism is no more a point of intersection between a ‘space of experience’ and a ‘horizon of expectation’. The expectation disappeared, whereas experience has taken the form of a field of ruins” (6). Todo el siglo XX, sostiene, ha sido reinterpretado como una catástrofe, “una era de guerras y genocidios” (9) cuya figura central es la víctima: “The memory of the Gulag erased that of revolution, the memory of the Holocaust replaced that of antifascism, and the memory of slavery eclipsed that of anticolonialism: the remembrance of the victims seems unable to coexist with the recollection of their hopes, of their struggles, of their conquest and their defeats” (10). Y si bien Traverso insiste en que la melancolía y la valorización de la memoria están lejos de ser elementos nuevos en la historia y el pensamiento de la izquierda – tradición que justamente explora en su libro, desde August Blanqui a Adorno, desde Trotsky a Marcuse– antes se encontraban supeditadas a la utopía y a la esperanza en una victoria final. Pero la derrota sin épica del comunismo a finales del siglo XX ha puesto a la melancolía en primerísimo plano: “Melancholy was always a hidden dimension of the left, even if it came to the surface only at the end of the century, with the failure of communism” (38). El desafío de la izquierda contemporánea consistiría en hacer de su melancolía o de su duelo algo fructífero: “Left-wing melancholy does not mean to abandon the idea of socialism or the hope of a better future; it means to rethink socialism in a time in which its memory is lost, hidden, and forgotten and needs to be redeemed. This melancholia does not mean lamenting a lost utopia, but rather rethinking a revolutionary project in a non revolutionary age. This is a fruitful melancholia” (20). Otro tanto valdría para la memoria: el desafío

sería hacer de ella un vehículo de liberación y un fundamento para las luchas políticas del presente, tal como la pensaron filósofos marxistas como Walter Benjamin y Herbert Marcuse, o tal como la vivieron los protagonistas de tantos otros momentos históricos que, en la experiencia de derrotas sangrientas, encontraron la legitimidad y la motivación para mantener sus aspiraciones de libertad, justicia y felicidad.¹⁴

Ya tendremos ocasión de ahondar en las formas que han adoptado el desencanto y la melancolía en el campo cultural de nuestra región, así como en las distintas vetas o interpretaciones que ofrece el llamado giro de la memoria. Por ahora, baste reforzar aquí la idea de que la intensa aceleración de la globalización neoliberal, sumada a la falta de una “estructura de prognosis” fuerte – ya sea un telos político, una utopía, una filosofía de la historia o, simplemente, la experiencia cotidiana de un progreso transversal (y no sólo tecnológico y económico) – estarían en la base de esa impresión finisecular del “eterno retorno de lo mismo”, “estancamiento frenético” o “eterno presente del capitalismo”. Sin embargo, yo no creo que esta sea una experiencia que debamos imaginar tan universal ni irreversible como parecen implicar las tesis de Rosa. En las últimas dos décadas en Latinoamérica hemos podido comprobar que, en ciertos contextos, la política vuelve a ocupar un lugar central en la sociedad y que entonces la vida colectiva vuelve a percibirse en movimiento. Reemergen asimismo las memorias de las luchas y las esperanzas políticas del pasado, y no ya sólo las memorias luctuosas de la represión y la frustración

¹⁴ Conocida es la tesis de Benjamin según la cual no es la esperanza en la liberación de sus nietos la que incita a hombres y mujeres a la rebelión, sino el recuerdo de sus ancestros oprimidos. Marcuse, por su parte, proponía que la función de la memoria era preservar las promesas de felicidad traicionadas e incluso proscritas por la sociedad de clases (ver Traverso, 70 y ss.).

de esos proyectos. Incluso reaparecen en el vocabulario político palabras que habían desaparecido del campo de lo que puede ser dicho públicamente, tales como “pueblo”, el “lado correcto de la historia” o “hacia adelante”. Por otra parte, tampoco se puede desconocer que determinados grupos y movimientos sociales se autoperciben como protagonistas y renovadores de la cultura y de las luchas políticas de su tiempo (por ejemplo, las mujeres, el feminismo, las diversidades sexuales, los pueblos indígenas o, últimamente en Chile, los escolares), y no tienen pues motivos para albergar una melancolía como la que describe Traverso (o bien, su momento melancólico empieza desde otro hito, que no 1973/6 o 1989). En todos estos contextos los sujetos siguen experimentando el tiempo individual y colectivo como movimiento hacia un futuro abierto, aun si sus expectativas utópicas son bastante más cautas que en los momentos más revolucionarios de los siglos XIX y XX, su hostigamiento del pasado menos agresivo, y si sus esperanzas no se asocian ya al devaluado concepto de progreso, tan identificado con la historiografía positivista, las “modernizaciones sin modernidad” o el vanguardismo político.¹⁵

En definitiva, la historia no se ha detenido, agotado ni realizado. Lo que parece haber cambiado es la manera en que las sociedades modernas o tardo modernas tienden a experimentar y concebir la historia. Además de la ya comentada tesis de Rosa sobre el fin de la historia de la “modernidad clásica” (esto es, una historia orientada por la idea de

¹⁵ En el capítulo dedicado a la novela de Ana María Shua, *Los amores de Laurita*, tendremos ocasión de profundizar en este asunto de cómo se representa el progreso (es decir, la experiencia histórica y biográfica real) en una época en que ya no se cree en el Progreso (es decir, en el mito de que la historia avanza inevitablemente hacia él).

progreso) podemos citar aquí la conocida propuesta del historiador François Hartog. Según sostiene, en la época contemporánea prevalecería un nuevo “régimen de historicidad”, esto es, una nueva forma de articular espacio de experiencia y horizonte de expectativas. Mientras el régimen de historicidad antiguo (o pasadista) valora por sobre todo el pasado, y el régimen de historicidad moderno (o futurista) privilegia el futuro, el régimen de historicidad contemporáneo (o presentista) estaría comandado por el presente. Todos ellos coexisten en el pensamiento occidental contemporáneo, pero es este último el que según Hartog domina hoy (2003). De acuerdo con el profesor Daniel Ovalle, tales perspectivas deben ser matizadas. En primer lugar, porque por razones antropológicas “el futuro siempre será generador de experiencias”¹⁶, aun si la orientación ideológica o política del futuro se debilita o desaparece. En segundo lugar, porque es importante no confundir un concepto como “régimen de historicidad” (o “progreso” podríamos añadir por nuestra parte) con el concepto más complejo de conciencia histórica. Según explica Ovalle – a partir de los trabajos de Paul Ricoeur, R. Koselleck y J. Rüsen – la conciencia histórica se compone de tres directrices: historicidad, condición histórica y sentido histórico. La primera corresponde a “una realidad antropológica” o una condición humana: la de articular la conciencia en los términos temporales pasado, presente y futuro (50). La segunda equivale a estar afectado por el pasado y por el futuro y es la que “otorga

¹⁶ Lo mismo nos recuerdan desde distintas perspectivas disciplinarias autores como el psiquiatra Eugene Minkowski, el crítico literario Frank Kermode y el ya citado historiador R. Koselleck: el ser humano está inevitablemente orientado al futuro en virtud de su finitud. Y es esta condición la que hace posible el desarrollo de cualquier concepto de historia (Koselleck), la que alienta la construcción de todo tipo de tramas narrativas (Kermode) o la que sustenta el “impulso vital” (Minkowski). Según Kermode: “es nuestro insaciable interés en el futuro (hacia el cual estamos biológicamente orientados) lo que exige que nos relacionemos con el pasado y con el momento en el medio, con ayuda de tramas” (57).

a los sujetos el cambio del curso de la historia” o la iniciativa política (58). La tercera, en tanto, apunta a la orientación y motivación de las acciones humanas y adquiere su funcionalidad cuando la acción está orientada al futuro. Para Ovalle es precisamente este último aspecto el que se ha debilitado con el cambio de siglo: “la conciencia histórica actual tiene atrofiada su idea de futuro, ligada más a los cambios tecnológicos que a la orientación de sentido histórico” (59). Según argumenta:

Si la característica fundamental de la conciencia histórica es la relación entre pasado y futuro (experiencia y expectativas), y si el presentismo se aleja de esa configuración ahondando la puesta en marcha del tiempo histórico sólo en el presente, se exhibe la problemática de la pérdida de sentido histórico en su funcionamiento, ya que la orientación de las prácticas es motor fundamental en la generación de conciencia histórica. La fuerza del presentismo es empujar a los sujetos a un tipo de “condición histórica” en que no estén *afectados* por el pasado ni el futuro (60).

Que tan irrevocable o profunda es esta pérdida del sentido histórico (o qué tan clausurada está la experiencia progresista de la modernidad) es un asunto que no podemos considerar del todo zanjado pues, como hemos visto, cuando los sujetos orientan sus prácticas en función de un proyecto colectivo reemerge la experiencia y el discurso de una historia en movimiento. Lo que sí parece perdido, en cambio, es la representación teleológica de la historia en su versión más estereotipada y triunfalista: la historia como un desarrollo mono lineal inevitablemente dirigido a una meta (ya sea el progreso burgués, el socialismo, la república, la democracia, la emancipación humana universal, el desarrollo, etc.)

Por último, y para ya ir cerrando esta sección, ¿qué tipo de crítica temporal habría que levantar en estos tiempos desde las ciencias sociales y las humanidades? Y ¿cuál puede

ser el fin de la historia de la aceleración? Según plantea Harmut Rosa, la hiper aceleración es incompatible con el proyecto de la modernidad en el sentido que le atribuyera Jünger Habermas: “the idea that persons can and should themselves take responsibility for the progressive shaping of their own individual lives (ethical autonomy) and their collective form of life (political autonomy)” (294). Por el contrario, la experiencia del tiempo en la modernidad tardía “is constitutively related to the feeling of a loss of autonomy that is manifested in the disappearance of any possibility of control and the erosion of opportunities to shape one’s own affairs. It leads individually to the experience of drift, or, put positively, of situationally open play, and politically to the fatalism of a rhetoric of objective forces and inevitable structural adjustment” (ídem). Por eso, sostiene, las expectativas de autonomía y control de los propios sujetos tendrían que ser la base de una crítica temporal contemporánea (319). Las teorías filosóficas y políticas partidarias de renunciar al concepto de autonomía parecen suponer que la aceleración conlleva una mayor libertad y felicidad individual y colectiva, pero como él demuestra, es más bien lo contrario.¹⁷

En cuanto a los posibles destinos de la aceleración, Rosa imagina cuatro escenarios que expondremos brevemente aquí. El primero es la adaptación a los nuevos ritmos temporales, quizá a través del uso de tecnologías. Sin embargo, señala, la fase de estabilización sería todavía más corta que la que siguió a modernizaciones anteriores y,

¹⁷ “Social fragmentation and desynchronization and the absence of an integration of experiences into an identity-constituting whole can be affirmed as pleasurable and satisfying *just insofar* as it is possible to develop an ironic, playful relation to the uncontrollable vicissitudes of life and do without a representation of the world as a meaningful whole and enduring bonds to places, people, practices, and values” (297)

muy pronto, nos hallaríamos en una nueva fase de aceleración. El segundo escenario consiste en el triunfo del proceso modernizador por sobre el proyecto de la modernidad. En este caso podrían emerger formas de subjetividad y de “(sub)políticas” “genuinamente posmodernas”, es decir, que efectivamente se las arreglaran sin expectativas de autonomía ni control (320). Nuevos modos de percepción, de procesar la velocidad y de relacionarse con uno mismo y con los demás tendrían que ser entonces desarrolladas... y de ellos nada puede ser dicho por ahora (321). En otras palabras, estaríamos frente a ese “territorio inexplorado” para la humanidad que, según planteara Bauman, implica el advenimiento de una cultura y una ética indiferentes a la eternidad o la duración (137). El tercer escenario que esboza Rosa es el reverso de este último, o sea, representa el triunfo del proyecto de la modernidad por sobre el proceso de modernización. Implicaría una intervención política decisiva para, como decía Walter Benjamin, accionar el freno de mano del tren de la historia (321). El problema, argumenta Rosa, es que debido a la crisis actual de la política no está claro quién o quiénes podrían emprender esa intervención decisiva, ni cómo se asumirían los enormes costos económicos y sociales que una desaceleración y resincronización inducidas supondrían. Según él, esta “revolución contra el progreso” representaría, además, una contradicción pues equivaldría a una salida tanto del proceso como del proyecto de la modernidad: “The triumph of the project over the process would be limited to the brief moment of autonomy exercised in the very act of exit” (321). Por último, y esta es la evolución que a Rosa le parece más plausible, la aceleración continuará su carrera hasta alcanzar algún tipo de abismo:

From a logical point of view, this abyss is characterized by the final collapse of the antinomies of movement and inertia and the realization of the vision, which has accompanied modernity from the very start, of a *frenetic standstill* as the flip side of a *total mobilization*. From an empirical point of view, however, presumably long before that point is reached the abyss will be embodied in either the collapse of the ecosystem or in the ultimate breakdown of the modern social order and its values under the pressure of growing acceleration pathologies and the power of the enemies these foster (322).

No voy a intentar despejar cuál de estas alternativas me parece más probable porque, francamente, no sé. Tampoco estoy segura de que tengamos que asumir, como (si no entiendo mal) parece asumir Rosa, que la idea de progreso está indisociable e irrevocablemente ligada a una compulsión a la aceleración. Según propone Bolívar Echeverría, es sólo bajo la versión “americana” de la modernidad que “la aceleración sin límites del progreso” se convierte en “destino ineluctable” (34): “El progreso al que se entrega la realización del *American dream* es aquel que, mientras pretende ‘mejorar’ al ser humano y a su mundo, lo que ‘mejora’ o incrementa en verdad es el grado de sometimiento de la ‘forma natural’ de la vida bajo su ‘forma de valor’” (35). Pero es cierto que la naturaleza de la relación entre los proyectos de progreso social y el proceso de aceleración que estos ponen en marcha es un problema que no debiera ser desestimado. En otras palabras, intentar construir el socialismo a partir del capitalismo (es decir, a partir de la misma compulsión por acelerar y producir) ha llevado y llevaría a la misma tendencia de petrificación estructural.¹⁸

¹⁸ Es un dilema similar al que plantean las tecnologías desarrolladas por el capitalismo: ¿basta con que las tecnologías cambien de dueño, pasen a manos de los trabajadores, para que “se vuelvan buenas”? ¿o en una sociedad verdaderamente socialista habría que intentar desarrollar (en algún momento) otras tecnologías que reemplacen las tecnologías capitalistas? Al respecto véase: Harvey, op. cit., 2014, y Echeverría, Bolívar. *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Ediciones desde abajo, 2010.

En cualquier caso, lo que sí creo que debiéramos sacar en limpio de la lectura de Rosa para nuestros propósitos es, en primer lugar, que el discurso posmoderno que celebra la liquidez y la volatilidad de los tiempos que corren como si se tratara de una liberación de los imperativos de coherencia y continuidad de la modernidad, encubre o desconoce el sufrimiento que la pérdida de control, identidad y sentido supone para la mayoría de los sujetos de carne y hueso, especialmente en un contexto tan desigual y mercantilizado como este de la globalización neoliberal. Equivale a caer en esa ilusión ya descrita por Jameson: la de tomar “la sociedad más uniforme de la historia por la más heterogénea”, confundir “la inmovilidad absoluta con el cambio absoluto” y “proclamar el fin o la realización de la historia cuando esta no ha cambiado nada” (1998: 72). En segundo lugar, debemos tener en cuenta que los posibles derroteros que tome la globalización neoliberal podrían, eventualmente, significar el fin de la modernidad (como proyecto, cultura política, ethos, experiencia, etc.). Pero eso no ha ocurrido todavía, sobre todo mientras persistan las expectativas y demandas de autonomía en el plano individual y colectivo. En cuanto a la necesidad de dar sentido a la vida individual y colectiva, yo apostaría a que se trata de una expectativa más humana que moderna. Por lo mismo, la excesiva volatilidad bajo la globalización neoliberal podría llevar, antes que a la consolidación de esa subjetividad posmoderna por la que algunos suspiran y que a otros horroriza, a la exploración de otras vías, quizá más irracionales y esencialistas, para dar sentido al caos... Es decir, a esas peligrosas mitologías del ser y del lugar contra las que nos previene Harvey. Recordemos que, de acuerdo con el geógrafo, todo proceso de comprensión espaciotemporal genera respuestas en sentido contrario. En términos temporales esto

significa que “cuanto mayor es el carácter efímero, mayor es la presión para descubrir o producir algún tipo de verdad eterna que pudiera haber en esto” (2012: 323). Es pues en épocas de intensa volatilidad social y económica, cuando se revaloriza la autoridad de instituciones fundamentales como la familia, la iglesia o el Estado; o ascienden los líderes autoritarios y carismáticos que prometen restaurar el orden de los “buenos viejos tiempos” o instaurar algún pasado mítico.

Finalmente, y esta es una de las principales ideas que me interesa retener de lo expuesto hasta ahora, la experiencia contemporánea del tiempo no debiera ser interpretada como una ruptura absoluta respecto de la modernidad. Por una parte, la última aceleración o compresión espaciotemporal ha acentuado, hecho más visibles, llevado a un primer plano, elementos ya presentes en la experiencia y el discurso modernos: la volatilidad del presente; la fragmentación y la dinamización de la identidad; la descontextualización de la experiencia; la pérdida de autoridad del pasado frente al presente, la valorización de lo fugitivo, lo fragmentario y lo caótico; la melancolía, etc. Por otra parte, ha supuesto un alejamiento del imaginario futurista y optimista de la modernidad, sobre todo respecto a algunas de sus versiones más evolucionistas (por ejemplo: el ideal biográfico del *bidungsroman* burgués; la historia como orientada inevitablemente al progreso; la historia del arte como una seguidilla de innovaciones y rupturas, etc.), las que hoy, en palabras de Kermode, habrían “perdido su fuerza explicativa” como “ficciones del tiempo” (67).¹⁹ Es

¹⁹ Sin duda esta afirmación también necesita ser matizada. Que estas nociones hayan perdido el lugar predominante que ocupaban en ciertos períodos de los siglos XIX y XX no quiere decir que hayan desaparecido del todo. Como observa Julio Premat las “ideas modernas tradicionales” siguen orientando la elaboración de historias de la literatura recientes, proyectos de investigación, planes de enseñanza o zonas de la producción crítica “en las que son utilizadas como maquinarias productoras de sentidos tranquilizantes cuando no simplificadores” (2018: 20-21). Igualmente, que estas nociones hayan sido alguna vez

este alejamiento el que, en buena medida, alimenta ese conjunto de diagnósticos que (dependiendo de la valoración de la modernidad y de las vanguardias implícitas en ellos) lamentan o celebran el fin de tantas cosas; del sujeto, de la política, de la sociedad, de la historia, de la razón y, por supuesto, de la literatura y de la novela. Pero, como veremos más adelante, es también este alejamiento el que hace más perceptible la presencia del pasado en la cultura y las literaturas contemporáneas (Premat, 2018).

hegemónicas tampoco significa que no hayan sido criticadas o cuestionadas con anterioridad. Como observa el mismo Premat, “la deconstrucción de los imperativos artísticos evolucionistas de la modernidad y la hipótesis de su agotamiento, tampoco son nuevas” (18). Y lo mismo podría afirmarse respecto a los cuestionamientos de una historiografía positivista (de izquierda o derecha) o al ideal burgués y masculino de desarrollo vital.

EL PASADO OMNIPRESENTE

LA POSTDICTADURA

Varios de los cambios descritos en el capítulo anterior “coinciden” históricamente con la postdictadura chilena y argentina. Como ya advirtiera Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota*, no se trata de una coincidencia gratuita ni accidental: en el Cono Sur fueron las dictaduras las que, valiéndose del terror, prepararon la incorporación de nuestros países a la globalización neoliberal en calidad de “socios menores” (es decir, meros productores de materias primas). “Lo resumió sucintamente Eduardo Galeano: en Uruguay se torturó a las personas para que los precios pudieran ser libres” (104-105). De ahí que muchos intelectuales críticos del período (incluyendo a Avelar) prefieran usar el término “postdictadura” para referirse al presente de nuestros países, en contraste con otros términos más optimistas o asépticos (“transición”, “democracia”, “nuevos tiempos”, “modernidad”), o bien, menos específicos (contemporáneo, globalización, posmodernidad, modernidad tardía). El término viene a recordar que nuestra época contemporánea se origina en las dictaduras de los setenta y su labor destructiva. Sugiere además que, aunque “lo peor ya pasó”, perviven en el presente los proyectos políticos y culturales de las dictaduras (Moulian, 1997; Rojo, 2016 y 2018).

Ahora bien, el concepto remite, asimismo, a una manera particular de experimentar o interpretar el tiempo social. Las nociones de pérdida, derrota, melancolía, duelo y

desencanto aparecen desde muy temprano en el discurso crítico de la postdictadura, cuando la apertura democrática no cumple con las expectativas puestas en ella. Los gobiernos de Raúl Alfonsín (1983-1989) y Patricio Aylwin (1990-1994) se muestran débiles para actuar con independencia de los dos grandes “cucos” de la “transición”: los militares y el capital internacional. Insisten en cambio en la necesidad del consenso, la mesura, la reconciliación nacional y la gobernabilidad para dejar atrás un pasado de violencia y polarización. Hitos como la promulgación de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) por el gobierno de Alfonsín; o la conocida declaración de Aylwin, “justicia en la medida de lo posible”, hicieron evidente la falta de voluntad o autonomía de sendos gobiernos para avanzar en materia de derechos humanos y democratización. El entusiasmo por la recuperación de la democracia dio paso así (al menos en el campo intelectual) al desencanto con la “democracia boba” en Argentina (Romero, 1994), y con la “democracia protegida” en Chile. Es decir, a la decepción frente a unas democracias que pretendían evitar toda forma de confrontación o que, en el caso chileno, estaba seriamente restringida por los militares y los amarres constitucionales.

En los años de neoliberalismo desenfrenado, los noventa, junto con los tópicos sobre el exitismo, el individualismo y el consumismo de argentinos y chilenos, comienzan a emerger también los diagnósticos sobre la depresión, el miedo y el malestar entre amplios sectores de la población bajo un modelo que privatiza normas y conductas, riesgos y responsabilidades (Lechner, 1998), y que impone el “sálvese quien pueda” como patrón cultural (Borón, 2003: 29). Son tiempos de desmovilización social y política en los que los sujetos se sienten presos de las “jaulas de hierro” del Mercado, la Globalización, la

Política (Lechner, 1998), y el futuro parece clausurado. Un “momento reaccionario”, como dijera el sociólogo Tomás Moulian refiriéndose al Chile de los noventa: “Los momentos reaccionarios de la historia son aquellos en los cuales los proyectos de historicidad no son plausibles, ni verosímiles, ni aparecen conectados con el sentido común. En que la idea misma de transformación toma la forma de un sueño imposible, de unos ilusos desconectados de la realidad, minoritarios y arcaicos” (59). Tiempos, asimismo, de “borrón y cuenta nueva” y de persistente confusión judicial, política o moral. No es raro que algunos de los personajes representativos de la transición, según la sociología y la crítica cultural, sean el “guerrillero arrepentido”, versión criolla y neoliberal del pícaro barroco (Beverley, 2011); “el ciudadano *credit card*”, normalizado por el consumo con pago diferido (Moulian, 1997); y los melancólicos protagonistas de la “nueva narrativa” chilena y argentina: el “huérfano” (Cánovas, 1997) y los “vivos que viven como muertos” (Drucaroff, 2011).

Las nuevas democracias tampoco trajeron consigo el renacer cultural esperado por artistas, intelectuales o el público potencial. Al contrario, muchas de las revistas literarias o políticas, de las editoriales nacionales y de los medios de comunicación que todavía existían durante la dictadura y los primeros años de la transición, desaparecieron a lo largo de los años noventa o pasaron al control de los privados y de grandes transnacionales (por ejemplo, la editorial Losada en Argentina, y el diario *La Época* o la revista *Análisis* en Chile). Desde los comienzos de la postdictadura hasta hoy se observa, por lo demás, un preocupante descenso en los índices de lectura y en la valorización del libro en nuestros países. Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales del año 2018, la cantidad

anual de libros leídos en Argentina per cápita pasó de tres, en el 2013, a uno el 2017. Cerca de la mitad de los encuestados respondió que no leía “por falta de interés” (*La Nación*, 23 de mayo de 2018). En el caso de Chile, en el año 2017 “hay un 52 por ciento de personas que leen libros ‘menos de una vez por mes’ y un 4 por ciento que honestamente declara que no lee ‘nunca’, lo que suma un 56 por ciento de ‘no lectores’” (Rojo, 2018: 265).²⁰

En fin, la postdictadura (y sobre todo la temprana postdictadura o “transición”) ha sido a menudo caracterizada como un período de deflación política y cultural en el que, en las más variadas esferas, tienden a primar los valores relativos por sobre los absolutos (Sarlo), las verdades sustituibles por sobre verdades insustituibles (Richard), el valor de cambio sobre el valor de uso (Rojo), o como quieran describirse los efectos de la nueva expansión capitalista. “Cualquiera sea el motivo dolido de la renuncia”, sostiene Nelly Richard, “la condición post dictatorial se expresa como ‘pérdida de objeto’ en una marcada situación de ‘duelo’: bloqueos psíquicos, repliegues libidinales, paralizaciones afectivas, inhibiciones de la voluntad y del deseo frente a la sensación de pérdida de algo irreconstituible (cuerpo, verdad, ideología, representación)” (45).

²⁰ Hay, sin embargo, una línea de argumentación que señala que no es tan cierto que hoy se lea menos, sino que se lee distinto, es decir, en otros soportes, con otros objetivos y otras estrategias. Por ejemplo, que la gente lee en plataformas digitales, consume audiolibros y novelas gráficas; que lee de manera discontinua; que los lectores ya no se conforman con leer “pasivamente”, sino que producen *fan fiction* colaborativo en la web y comentan sus lecturas en blogs, etc., etc. Por supuesto, estas maneras de relacionarse con la lectura no deben ser desestimadas: dan cuenta del persistente interés por la ficción entre los jóvenes, de las potencialidades positivas de las nuevas tecnologías, de la gran creatividad que pueden desplegar los lectores. Pero el problema de esta línea de argumentación, creo yo, es que parece reforzar la idea de que el libro; los clásicos (nacionales y universales); la crítica literaria y la lectura detenida, integra y secuencial (o, si se prefiere, la lectura “tradicional”) de un libro son cosas aburridas, “pasivas”, elitistas, añejas y, en suma, destinadas a desaparecer. Sobre esta cuestión véase, por ejemplo, G. Rojo: “Lectura de libros, lectura de imágenes y práctica política en Chile”. *Los gajos del oficio*. Santiago, Lom, 2014.

En sintonía con todo lo anterior, aquí consideraré que el término todavía resulta pertinente, tanto para referirse al actual período histórico y cultural de la región, como para interpretar la representación del tiempo en las novelas de mi corpus y/o en sus lecturas críticas. Siempre y cuando, valga aquí el matiz, no lo usemos de forma esencialista ni, una vez que nos acerquemos a las novelas, como una suerte de código para descifrarlas. Ello implica, por una parte, concebir la postdictadura como un período que tiene sus inflexiones, sus giros, sus contradicciones, antes que como una condición definitiva y homogénea (por ejemplo, la dominación absoluta del capital y la técnica, un estado de duelo permanente, o una mera prolongación de la dictadura). Por otra, implica subrayar junto con Grínor Rojo que, si bien “el estudio de la literatura no puede prescindir de la consideración de sus condiciones de posibilidad”, tampoco “debe reducirse a ellas jamás” (2016). Ahora, antes de entrar de lleno en la discusión bibliográfica sobre la narrativa del período, juzgo necesario detenernos un momento en los debates sobre la memoria que cruzan la postdictadura chilena y argentina, pues ni la narrativa de ficción ni la crítica literaria han permanecido ajenos a ellos. De hecho, la elaboración del pasado traumático representa uno de los principales cauces por los que transcurren las lecturas académicas y las polémicas literarias contemporáneas, así como un criterio frecuente de periodización para la narrativa reciente.

ENTRE “EL PASADO QUE NO PASA” Y EL “PASADO PRESENTE”

Aunque las dictaduras terminaron hace ya bastante tiempo y el período anterior a los golpes de Estado puede parecer, desde una perspectiva biográfica, otro mundo, lo cierto

es que 1973/6 “es apenas el ayer de la política” de nuestros países y sólo “el pasado reciente para nuestra memoria colectiva” (Rabotnikof, 259). Más de cuarenta años después de los golpes de Estado las preguntas básicas de toda sociedad postraumática – “¿qué sucedió? ¿por qué sucedió? ¿cómo pudo suceder?” (Arendt cit. por Altamirano 17) – siguen sobrevolando el espacio público de Argentina y Chile. La pregunta fundamental de los familiares de detenidos desaparecidos –¿dónde están? – sigue en la gran mayoría de los casos sin respuesta. A estas preguntas han ido sumándose muchas otras: ¿qué responsabilidad le cabe a la izquierda en el quiebre histórico? ¿qué responsabilidad a la sociedad civil respecto a la violencia dictatorial? ¿cómo hacer el duelo por la experiencia militante? ¿de qué maneras la dictadura ha permeado la experiencia escolar o familiar de quienes eran niños entonces? ¿cómo vivieron las mujeres la dictadura?, etc., etc. En definitiva, los debates en torno a la historia reciente y sus memorias no parecen sino crecer con el tiempo y los relatos sobre el pasado cercano, multiplicarse. Aquí no pretendo revisar en profundidad los contenidos y derroteros de cada uno de estos debates y dilemas, pues ello excedería con mucho mis conocimientos sobre este complejo tema y los objetivos de esta investigación. Mi intención es simplemente subrayar tanto la centralidad de la historia cercana en el campo intelectual de la postdictadura, como la variedad de valoraciones que genera la presencia del pasado en el presente.

En primer lugar, la elaboración del pasado es un proceso siempre complejo, y más aún cuando se trata de un período de represión o de situaciones límites. En él intervienen distintos actores con el fin de “intentar imponer SU versión del pasado como hegemónica, legítima, oficial, ‘normal’, incorporada al sentido común (Jelin, 2009: 123), cada uno de

ellos con sus propios objetivos, lenguajes y estrategias. Están los llamados “emprendedores de la memoria” (principalmente familiares, sobrevivientes y organizaciones de derechos humanos), quienes levantan la memoria como una demanda política o identitaria; el Estado y los sucesivos gobiernos de postdictadura con sus respectivas políticas de memoria (o de amnistía y olvido), orientadas a establecer un marco nacional para interpretar el pasado cercano; los historiadores y los diferentes circuitos académicos que hacen de la memoria traumática y de la historia reciente un tema de investigación; y hasta los negacionistas o los apologistas de la dictadura que todavía pretenden pintar sus crímenes como una gesta heroica y a los victimarios como víctimas.²¹

Pero en el proceso de elaboración del pasado reciente no sólo entran en conflicto las diferentes interpretaciones de los hechos, sino también los distintos modos de aproximarse a ellos: historia y memoria, experiencia y conocimiento, ciencia y política, ética y estética, conmemoración y reflexión, etc. Puede ocurrir que algunos sobrevivientes interpreten como una clausura anticipada, una traición al objeto perdido o un intento por domesticar el pasado, el esfuerzo de historiadores y otros “profesionales de la memoria” (Navarrete, 2016) por interpretar la historia reciente. Por su parte, no faltan los historiadores que “sucumben a una desviación científicista” e insisten en la necesidad de acercarse al pasado traumático de manera objetiva, desconociendo “los retos morales y éticos presentes en la

²¹ Mientras la muerte natural está garantizando la impunidad de muchos represores a ambos lados de la cordillera, los que todavía viven suelen mantener una actitud negacionista respecto a sus crímenes, reivindicatoria del legado dictatorial e, incluso, de victimización frente a al Estado y las organizaciones de derechos humanos. Es el caso de “Los prisioneros del pasado”, nombre con que los reos de Punta Peuco pretenden conmover a la opinión pública y obtener el indulto, y de aquellos ex agentes del “Proceso” que demandan una “memoria completa”, lo que para ellos equivale a una narrativa histórica que los reconozca como “víctimas” de “bandas terroristas armadas” (Pastoriza s/p).

construcción de una problemática histórica” (Rouso 250). Algunos intelectuales, como por ejemplo Nelly Richard en Chile, privilegian el arte experimental y el ensayismo crítico a la hora de interrogar al pasado. En oposición a los discursos “monolíticos” o “esquemáticos” de la izquierda militante, el Mercado, la Concertación y las ciencias sociales, sostiene la intelectual chilena, los “lenguajes oblicuos” del arte y de la crítica serían los únicos capaces de dar cabida a las “líneas discontinuas”, las “roturas y torceduras” del “recuerdo insumiso” (2010). Otros, como Beatriz Sarlo en Argentina, echan en falta una aproximación más intelectual a los años setenta. En un campo aparentemente dominado por las “narraciones de memoria, escritos, y testimonios de fuerte inflexión autobiográfica” (2007: 59), la autora valora en cambio (o aboga por la producción de) textos escritos en tercera persona, alejados de “las invectivas y los tropos”, y basados en otras fuentes, además del testimonio o la experiencia personal.

Por lo demás, las interpretaciones del pasado inmediato no permanecen fijas, sino que cambian “según una lógica compleja que combina la temporalidad de la manifestación y elaboración del trauma [...], las estrategias políticas explícitas de diversos actores, y las cuestiones, preguntas y diálogos que son introducidas en el espacio social por las nuevas generaciones, además de los climas de época” (Jelin 2002: 68). De acuerdo con Sandra Navarrete, se pueden establecer al menos tres instancias de la memoria tras el quiebre histórico representado por los golpes de Estado de Argentina y Chile: pérdida, recuperación y pacificación. Sin embargo, advierte, “estas etapas no deben pensarse sucesiva ni homogéneamente, al contrario, están marcadas por las discontinuidades de sus procesos y por la parcialidad del campo que abarca” (17). Si en ciertos momentos de la

postdictadura domina el silencio y la represión las memorias de las víctimas, o si en otros se estabiliza determinado marco colectivo o institucional para interpretar el pasado, ocurre también que algunos acontecimientos pueden gatillar verdaderos “estallidos de la memoria” (Richard, 2010). Nelly Richard los califica de “estallidos” no solo porque son hitos que generan una eclosión de publicaciones, producciones artísticas o manifestaciones políticas en torno al pasado cercano, sino, sobre todo, porque producen intervenciones de la memoria que “logran desbloquear a la fuerza lo sedimentado por las rutinas de la política institucional” (Richard 17-18). Así, por ejemplo, la sorpresiva detención de Augusto Pinochet en Londres en 1998 representó “el retorno de lo reprimido” por el discurso oficial de la transición, basado en el consenso, la moderación y el perdón. Las manifestaciones a favor y en contra de la detención del exdictador demostraron que el consenso era artificioso y que Chile estaba lejos de la reconciliación (Richard, 2010). A la vez, el arresto mismo de Pinochet en Inglaterra venía a evidenciar lo poco comprometidos que en realidad estaban los gobiernos de la postdictadura en la tarea de perseguir y juzgar crímenes contra la humanidad (Navarrete, 2016). La conmemoración de los treinta y, luego, de los cuarenta años del golpe o las grandes movilizaciones sociales del 2006, el 2011 y el 2019, pueden considerarse otros tantos hitos o inflexiones de la memoria. Las primeras porque dieron lugar a un “boom” editorial y mediático sobre el pasado cercano que, de acuerdo con Gilda Waldman, contribuyó a debilitar tanto la narrativa de la dictadura sobre el golpe como una operación de “salvación nacional”, como la aspiración a hacer borrón y cuenta nueva de los primeros gobiernos de la Concertación (253). Las segundas, porque vuelven a remover el supuesto consenso

sobre el que descansa la postdictadura y porque, al ser salvajemente reprimidas (como ocurrió en 2019), revelan lo poco que ha avanzado el Estado en la tarea de garantizar y salvaguardar el respeto de los derechos humanos, y lo hipócrita que es su celebración de la memoria.

En Argentina, en tanto, la temprana postdictadura estuvo dominada por lo que Rebeca Rabotnikof describe como una política institucional orientada a transformar la memoria del pasado reciente en una “memoria de un pasado pasado”, es decir, algo que “nunca más pudiera repetirse”, un ayer radicalmente distinto al presente de la “nueva república” que nació en 1983 (266). Esencial para esta narrativa transicional fue el informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de personas, o *Nunca más*, que recogió el testimonio de sobrevivientes y familiares.²² Si, por una parte, dicho informe logró transmitir el dolor de las víctimas e instaurar “el deber de memoria”, “la obligación moral de recordar para evocar algo monstruoso que no debe reiterarse” (Pastoriza, s/p), por otra, instaló también lo que con el tiempo se conoció como la “teoría de los dos demonios”.²³ De acuerdo con la presentación del *Nunca más*, la violencia vivida en Argentina era resultado del enfrentamiento entre dos bandos equivalentes: las Fuerzas Armadas y las

²² En nuestro país, en cambio, el Informe de Verdad y Reconciliación (o informe Rettig) no incorporó el testimonio de los torturados ni transmitió el dramatismo de su par argentino, limitando así la repercusión social del discurso de la memoria de las víctimas. Según Nelly Richard, “la neutra sequedad de los Informes de la memoria chilena sobre la tortura evitó la vibración testimonial de las experiencias límites, para que los chocantes desbordes de estos relatos arrancados de zonas de subjetividad fuera de control no atentaran contra el acuerdo básico de entendimiento y consentimiento en torno a los males del pasado que exigía, mesuradamente, la reconciliación” (38). En otras palabras, supeditó la verdad y la justicia a la reconciliación.

²³ De acuerdo con Carlos Altamirano, el origen de la teoría de los dos demonios puede rastrearse un poco más atrás, en dos decretos promulgados por Raúl Alfonsín a días de asumir su cargo: “el juicio a los excomandantes que integraron las Juntas Militares, por un lado, y la persecución penal de los dirigentes de los grupos guerrilleros Montoneros y Ejército Revolucionario del Pueblo, por otro lado, fijó el esquema de una interpretación y una narrativa del pasado reciente” (20).

guerrillas urbanas. La sociedad civil, en cambio, quedaba retratada como una víctima inocente de estas dos fuerzas (Rabotnikof, 2008). Tal interpretación histórica, asegura Rabotnikof “no sólo bloqueó durante cierto tiempo la interrogación acerca de las formas colectivas de responsabilidad, sino que también impidió (hasta bastante después) incorporar a la memoria de ese pasado la intensidad del compromiso o de la adhesión masiva que las movilizaciones populares habían logrado en el período anterior al golpe” (270). Por el contrario, favoreció el surgimiento de lo que Elsa Drucaroff llama “el tabú del enfrentamiento”. En primera instancia, el término alude a la desaparición de la lucha armada, la movilización política y los ideales revolucionarios de los setenta de la memoria pública. Pero, de manera más amplia, a la creencia (o la “lección”) de que “actuar es peligroso, que la acción trae represalias terribles” (109).

Los veinte años del golpe, que coincidieron además con las impactantes declaraciones del marino Adolfo Scilingo sobre “los vuelos de la muerte”, dieron lugar a “una fuerte ola de memoria que incluyó grandes movilizaciones (...) una enorme variedad de actos recordatorios y homenajes a los desaparecidos (...) y numerosas producciones fílmicas y editoriales que con alta repercusión en el público abordaron la historia política y militante de los desaparecidos” (Pastoriza s/p). Justamente, esta nueva etapa de la memoria argentina estuvo marcada por los esfuerzos por restituir la identidad biográfica y política de los desaparecidos, hasta entonces silenciada por la prevalencia de una narrativa humanitaria sobre la violencia dictatorial que tendió a “congelar” su memoria

exclusivamente en su calidad de víctimas o de jóvenes idealistas.²⁴ Algunos sectores de las agrupaciones de derechos humanos retomaron entonces un discurso que ya había aparecido en los primeros años de postdictadura: la continuidad histórica de las luchas de los militantes de los setenta en la Argentina del presente. “Por esta vía”, explica Rebeca Rabotnikof, “los desaparecidos y las víctimas de ayer recuperan su subjetividad, no a partir de la reconstrucción histórica del contexto de sus prácticas (los años setenta) sino en la actualidad de sus banderas: los desocupados de hoy son los desaparecidos de ayer, la pobreza y el hambre consecuencia de las políticas neoliberales de hoy son *genocidas*” (274-5).

En ambos países el acceso de los hijos de la generación de la militancia a la esfera pública ha significado un nuevo giro en el asunto, representando en la actualidad un grupo de “emprendedores de la memoria” especialmente visible. Muy significativa en este sentido ha sido la producción audiovisual de algunos hijos de guerrilleros que, con una perspectiva contra épica y haciendo gala de una novedosa mezcla de estilos y registros, buscan la legitimación social de su propia versión del pasado, muchas veces en abierta oposición a los discursos de las generaciones previas. *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, y *Los rubios* (2003), de la argentina Albertina Carri, son ejemplos paradigmáticos.

²⁴ Según Emilio Crenzel, la despolitización de los detenidos desaparecidos y de los perseguidos políticos era necesaria (o estratégica) durante las dictaduras, o inmediatamente después de ellas, para emprender una lucha internacional en pro de la defensa de los derechos humanos: “En un escenario signado por el terror y la estigmatización dictatorial, “normalizar” la identidad de los perseguidos apelando a su condición humana y omitiendo sus compromisos políticos, procuraba dotar de legitimidad a su reclamo ante una audiencia que, suponían, estaba poco dispuesta a hacerse eco de otro tipo de interpelaciones” (360). Más tarde, esta despolitización se vio reforzada por el fin de la Guerra Fría.

Finalmente, resulta complejo evaluar el proceso de elaboración del pasado reciente. Si por una parte se ha recordado y reflexionado mucho (especialmente en Argentina), por otra, “impresiona la impermeabilidad de muchos discursos a registrar acontecimientos que puedan cuestionar las visiones estereotipadas del pasado” (Altamirano 32). Y esto vale no solo para los negacionistas o apologistas de las dictaduras que todavía circulan porfiadamente por ahí, sino también para aquellos “sectores de la sociedad que no reconocen sus antiguos entusiasmos, implicaciones, condescendencias” (Pastoriza s/p). Lo cierto es que la “teoría de los dos demonios”, la idea de que el golpe de Estado en Chile era un acontecimiento inevitable, u otras interpretaciones estereotipadas y reduccionistas del pasado reciente, siguen todavía vigentes en nuestras sociedades. Por lo demás, observa Carlos Altamirano, “tampoco la memoria oficial conoce reposo” (32), como demostraría la versión idealizada de la militancia de los setenta levantada por el gobierno de Néstor Kirchner.²⁵ En Chile, en tanto, las memorias de las víctimas permanecen hasta hoy más bien marginadas del espacio público, acotadas sobre todo a “la lógica del documento y del monumento” (Navarrete 34). En cuanto al alcance social de las narrativas elaboradas por los diferentes circuitos de la memoria (políticos, artísticos, mediáticos, académicos), ella es discutible. De acuerdo con Rabotkinof, “Su presencia en el espacio público y en el mercado no necesariamente es un indicador de su influencia en la memoria colectiva de la sociedad y de los diferentes grupos” (278). Todo lo anterior

²⁵ Según Altamirano: “Si la ‘teoría de los dos demonios’ se edificaba en torno de la imagen de una sociedad inocente, víctima pura de la violencia que no guardaba ningún lazo con ella, la interpretación que el gobierno transmite estiliza la militancia de los años setenta y borra, por medio de esta estilización, no sólo a los partidos armados de la época, sino la guerra intestina del peronismo, la triple A, en fin todo aquello que fue degradando la vida pública nacional antes del golpe de Estado” (33).

ayuda a entender cómo es que nos encontramos (en el campo intelectual) con una gran variedad de diagnósticos o impresiones contradictorias, o aparentemente contradictorias, sobre el lugar que la historia reciente ocupa en nuestras sociedades: “la memoria está en todas partes”, “tenemos mala memoria”, “ya hicimos suficiente memoria, es hora de hacer (o escribir la) historia” (Rabotkinof). Permite, asimismo, asir el estatuto ambiguo de 1973/6 en nuestras sociedades: por una parte, “un pasado presente”, es decir, un pasado que continúa activo en nuestra vida pública, en nuestra conciencia ciudadana, como “deuda, memoria, justicia” (Mudrovic 33); por otra, “un pasado que no pasa”, que regresa a atormentar el presente como “trauma, silencio, ausencia” (Drucaroff, 2011) o miedo a la repetición de la historia.²⁶

LA CULTURA DE LA MEMORIA

Es importante tener en cuenta que la preocupación por la memoria y por la historia cercana no son exclusivas de nuestros países: calzan con un clima de época común a varios países de occidente, hasta el punto de que ya es un tópico en los diagnósticos sobre la temporalidad contemporánea señalar que vivimos en una “era de la memoria” o una “cultura de la memoria” (Huysen) obsesionada con preservarlo y recordarlo todo: florecen los museos, los archivos y las colecciones de todo tipo; las novelas históricas, los libros de memorias y las historias de familia pueblan las librerías; se multiplican los foros virtuales, los programas de televisión, las películas y los podcasts dedicados a la historia;

²⁶ El historiador Henry Rousso propone la siguiente distinción: “El pasado que no pasa jamás es la expresión o manifestación traumática, el pasado que no debe pasar – constituye su traducción moral y política – porque su recuerdo, dominado o no, sirve de alerta, de advertencia, ante una posible reincidencia” (99).

la literatura y la arquitectura contemporáneas se basan en el reciclaje y el pastiche; lo vintage y lo retro están siempre de moda, pues hoy “el pasado vende mejor que el futuro” (Huyssen, 2003:21). En la academia, en tanto, la memoria constituye un objeto de estudio y de reflexión teórica cada vez más amplio, mientras que la historiografía del presente ocupa un lugar preponderante en las escuelas de historia. En resumen: se diagnostica la omnipresencia del pasado (sobre todo del pasado trágico del siglo XX) en las sociedades europeas y latinoamericanas contemporáneas y, al mismo tiempo, un progresivo desdibujamiento de las fronteras entre memoria e historia, así como entre pasado y presente.

Distintas causas han sido aducidas para explicar este “giro de la memoria”. En primer lugar, se apela a todos aquellos episodios traumáticos del siglo XX que han puesto en cuestión dos principios centrales de la historiografía metodista o positivista del siglo XIX: la separación tajante entre pasado y presente y el paradigma de objetividad del historiador. De acuerdo con el historiador del presente Henry Rousso: “la Primera Guerra Mundial volvió un tanto caduca la separación radical entre pasado y presente, legado cultural de la Revolución Francesa, retomado por la historiografía metódica a nombre de una necesaria distinción, si no separación, entre ciencia y política, entre observación y compromiso” (100). En contrapartida, la necesidad de comprender un pasado cercano marcado por el “acontecimiento insalvable, sin precedentes” (es decir, por guerras, genocidios y dictaduras particularmente devastadoras), derivó en la emergencia de otro tipo de relación con el pasado, “no según el modo de la ruptura” (Rousso 104), sino basada en la idea de una obligación política y moral, una deuda, respecto a los que ya no están, las víctimas y

los vencidos: la de construir una memoria colectiva. Es en ese contexto que durante el último siglo (y especialmente en su último tercio) se desarrollaron y consolidaron nuevas figuras y formas historiográficas: el testigo, las políticas públicas del pasado, la historia del presente.²⁷

Otros autores destacan las condiciones ideológicas que, tras el fin de la Guerra Fría, habrían favorecido la creciente importancia de la memoria (traumática o no) en el espacio público y en la academia: el desencanto con los diferentes marxismos, la hegemonía del posmodernismo, el ascenso de las políticas de la identidad, etc., explicarían “el giro subjetivo” de las ciencias sociales, las que han trasladado su atención desde las estructuras e instituciones hacia los sujetos y la vida cotidiana (Sarlo, 2007). La “derrota sin épica” del comunismo en 1989 explicaría, según Enzo Traverso, el giro de la izquierda hacia la memoria y la melancolía: “sale Marx, entra la memoria” (2016).

Finalmente, el “giro de la memoria” ha sido muchas veces relacionado con los cambios en la experiencia y la representación del tiempo que revisábamos en el capítulo anterior. De acuerdo con Andreas Huyssen, hay un “boom de la memoria” precisamente porque hay un “boom del olvido”. Desde esta perspectiva, la demanda masiva de memoria y el

²⁷ De acuerdo con la historiadora argentina María Inés Mudrovic, el desarrollo de una historiografía del presente resulta “impensable para un presente que establece una ruptura clara con su pasado”: “El siglo XIX fue, tanto en Europa como en Latinoamérica, un siglo muy violento, pero sin embargo, los historiadores cuando se profesionalizaron, se separan del presente. Si bien la inestabilidad y la violencia política eran parte de su presente, ellos se sentían comprometidos con la creación de un nuevo orden político: los Estados nación. Comandaba el futuro. Una historia del tiempo presente era impensable para un presente que establece una ruptura clara con su pasado. El pasado histórico debía ser diferente y distante del presente; suponía un tiempo irreversible que impedía que pueda repetirse o ser tomado como ejemplo. Los historiadores creían que estas características los resguardaban de compromisos éticos o políticos con el presente y les aseguraba la objetividad en el conocimiento. Estudiar el presente para ellos era impensable. El presente se encontraba en los diarios” (33).

desarrollo de una historia del presente se entienden como un síntoma del presentismo de la modernidad tardía y del debilitamiento de la conciencia histórica (Jameson, Hartog, Mudrovic), o bien, como una respuesta, una forma de resistencia (no siempre efectiva) a ese mismo presentismo (Huysen, Rousso).

En cualquier caso, “la cultura de la memoria” suscita dilemas, debates, alarmas, esperanzas. Para algunos la memoria viene a suplir los vacíos de la historiografía o a enmendar sus faltas, digamos, más “positivistas”: ella permitiría ligar de manera significativa pasado y presente; rescatar la experiencia de los sujetos ignorados por la historia de las grandes estructuras y/o de los grandes hombres; indagar en el sentido que los sujetos atribuyen a los acontecimientos (y no ya sólo en la explicación de los acontecimientos) e, incluso, “dar cuenta de la falta de sentido en situaciones que desbordan la facticidad” (Rojas 172). Desde este punto de vista, el giro de la memoria representa una “crítica bienvenida” a las nociones teleológicas, científicas, lineales y evolucionistas de la historia, antes que una versión simplemente ahistórica, relativista y subjetiva del pasado [“a welcome critique of compromised teleological notions of history rather than being simply antihistorical, relativistic, or subjective”] (Huysen 1995: 176). Las memorias locales, en tanto, son valoradas como una réplica a “los mitos del cibercapitalismo y de la globalización que niegan el tiempo, el espacio y el lugar” (Huysen 2002: 26). Para los más optimistas, la memoria representa una suerte de utopía, pues instala en el futuro la posibilidad de acceder “a una posesión plena y significativa del pasado”, “una respuesta simétrica y compensatoria a una modernidad hecha de despojo y ausencia” (Premat, 2018a: 135). Otros, sin necesariamente desconocer las potencialidades

positivas de la memoria (liberadora, terapéutica, movilizadora, creativa, etc.), apuntan también a sus aspectos más problemáticos: su presentismo, su subjetividad, su indisociable relación con el olvido y con la imaginación, sus patologías, su temporalidad compleja. Nos advierten respecto a “los abusos de la memoria” (Todorov), es decir, las variadas formas en que puede ser manipulada para apuntalar ideológicamente las siempre frágiles identidades colectivas. O se muestran preocupados frente al “estatuto incuestionable” del que parece gozar el discurso de la memoria en desmedro de la historia u otras formas de aproximarse al pasado (Sarlo 2012). Muchos observan que no todas las formas de hacer memoria son igualmente positivas o productivas. Por ejemplo, cuando dejamos que los museos y las piedras recuerden por nosotros (Rojas, 2019), cuando nos entregamos a una “memoria aprendida de memoria” (Rabotkinof, 2008), o cuando nos limitamos a consumir las “memorias sustitutas”, “imaginadas”, que nos ofrecen las tecnologías, el mercado y los medios de comunicación de masas (Huysen, 2001). Denuncian, asimismo, la existencia de un “culto de la memoria por la memoria misma” en algunas sociedades postraumáticas, es decir, un discurso vacío, una celebración hipócrita de la memoria, que no está realmente comprometido con el proyecto de “hacer justicia a otro, diferente de sí” (Ricoeur, 2008: 120). Hay, asimismo, memorias negativas “que descansan sobre la perpetuación del duelo y el temor a una repetición del pasado” (Rousso 99); memorias que enseñan el miedo a la acción política (Traverso, 2016); y memorias que “por su literalidad”, por su obscenidad, repiten el trauma (Richard 2010). Por lo demás, ocurre que no siempre es posible distinguir entre “lo normal del duelo” y “lo patológico de la melancolía” (Avelar 19). La relación entre memoria y olvido es,

asimismo, más estrecha de lo que el discurso voluntarista de la memoria tiende a suponer: “se deplora el olvido como se deplora el envejecimiento o la muerte: es una de las figuras de lo ineluctable, de lo irremediable. Y, sin embargo, el olvido coincide totalmente con la memoria” (Ricoeur 208: 546). Finalmente, nos advierte Andreas Huyssen, “el pasado no puede proveernos de lo que el futuro no logra brindar”, como tampoco podemos dejar “que nos domine el miedo al olvido”. En contraposición a una memoria compulsiva, orientada a lograr un “recuerdo total”, es necesario desarrollar “un recuerdo productivo” (2002: 26). Desprovisto de estos matices, el discurso de la memoria, como otrora el discurso del progreso, puede degenerar en una suerte de ideología, un mito, una teodicea.²⁸

En resumen, se trata de un período donde no sólo están muy activos los debates en torno a los significados de la historia reciente de nuestros países, sino también (y a nivel internacional) las tensiones entre pasado y presente, historia y memoria, conocimiento y experiencia. Un clima intelectual que, según pienso, remite en alguna medida al de la vuelta de siglo anterior, cuando muchos pensadores y artistas se rebelaron contra lo que juzgaron como un exceso de conciencia histórica. De acuerdo con Stephen Kern, Nietzsche, James Joyce, Henrik Ibsen y los futuristas italianos, entre otros, consideraron que la presencia dominante de la historia en todas las disciplinas era castradora, en tanto hacía

²⁸ Julio Premat, por ejemplo, describe “el mito contemporáneo de la memoria” como “aquel relato que supone que si se encara el pasado [...], si se lo afronta, conoce, describe, comprende, repara, corrige, en ese caso, individuos y grupos sociales alcanzarán una forma superior de existencia, una serenidad íntima, una convicción de sentido y una sensación de reconciliación con lo que fue y lo que vendrá. A su manera, al imponer gestos determinados y creencias voluntaristas, el mito es, también, una modalidad del olvido [...]. El pasado, la memoria, hoy implican una clave identitaria inalcanzable y representan el porvenir, bajo una modalidad utópica entonces (la memoria perfecta, la acumulación total que excluye para siempre toda pérdida), la de una respuesta simétrica y compensatoria a una modernidad hecha de despojo y de ausencia” (2018a: 135).

que el presente pareciera predeterminado por hábitos, tradiciones y memorias del pasado. Varios escritores del siglo XIX y del cambio de siglo elaboraron estos temores mediante personajes que sucumbían de una u otra forma al “peso de la historia”, desde el señor Casaubon en *Middlemarch* de George Eliot (un erudito incapaz de vivir el presente) a Hanno en *Los Buddenbrooks* de Thomas Mann (el retoño decadente de la familia) (Kern 61). Poco antes de la Primera Guerra Mundial, en lo que sería el clímax de este movimiento de rechazo a la omnipresencia del pasado, los futuristas italianos llamaron a quemar los museos y las academias (ídem). Sin embargo, el malestar frente al historicismo tuvo también otro efecto: desplazar la atención desde la historia colectiva hacia la historia personal, donde parecía posible ejercer un mayor control sobre el pasado y sus fantasmas (62-64). No sería pues coincidencia, según sugiere Kern, que hacia el final “del siglo de la historia” se desarrollara el psicoanálisis, ni que Marcel Proust encontrara en la memoria involuntaria una fuente de belleza y creatividad.²⁹ Hoy varios de estos elementos se presentan de modo inverso: es el discurso de la memoria (y no el de la historia) el que se ha vuelto omnipresente (en los estudios históricos, literarios, culturales). Es la memoria la que, en palabras de Rousso, “ha terminado por subsumir todas las otras formas habituales de relacionarse con el pasado – la historia, la tradición, la herencia, el mito y la leyenda”

²⁹ “This shift in attention from the historical past to the personal past was part of a broad effort to shake off the burden of history. By focusing on the immediate past of individuals these thinkers and artists sharpened the analysis of their philosophical studies, increased the effectiveness of their psychiatric interventions, and intensified the dramatic impact of their literary works. The historical past was the source of social forces of which they have little control; it created institutions that had lasted for centuries; and it limited their sense of autonomy [...] The personal past was something over which they might gain some control. One is not responsible for history in the way one is responsible for one’s personal past, even one’s childhood. And if one is more responsible for personal past, then one can hope to understand it, perhaps even refashioned it, as indeed Nietzsche, Ibsen, Freud, Bergson, Gide, Proust, Joyce, and the Futurists, each one in different ways, insisted that we must” (63).

(241). Igualmente, es el pasado reciente del siglo XX (y no ese pasado remoto de los “historiadores anticuarios” contra los que argüía Nietzsche) el que concentra la atención de los historiadores, los medios y parte importante de la sociedad. Y, a diferencia de lo que ocurría a finales del XIX, hoy el imaginario futurista se ha debilitado, haciendo más intensas – o, como sugiere Julio Premat, quizá sólo más notorias– las obsesiones de la modernidad con su pasado (2018). Sin embargo, este pasado cercano “se presenta esencialmente de manera bastante tradicional” como “un lastre” (Rousso 23), una carga que con el tiempo parece hacerse más pesada en lugar de aligerarse. Por lo tanto, el desafío sigue siendo el de transformar “el peso de la historia” en fundamento y proyección al futuro; o transformar la memoria traumática en “fermento vivo y activo de nuestra vida social” (Rojo 2016: 209). Y, como entonces, el fracaso parece expresarse en la museificación y la monumentalización del pasado, en la repetición neurótica, o el sometimiento a los muertos.

LA NARRATIVA DE POSTDICTADURA: LO NUEVO ES EL PASADO

Como veíamos en los apartados anteriores, la pérdida ha sido un concepto clave para pensar la postdictadura en tanto permite caracterizarla como una etapa de repliegue, duelo, desencanto o melancolía. Según veremos en este, tales nociones también han sido fundamentales a la hora de explicar y valorar la presencia del pasado en la narrativa del período, especialmente cuando se trata de obras que, directa o indirectamente, remiten a las dictaduras, sus antecedentes o sus consecuencias. Para ello vamos a concentrarnos en tres libros bastante diferentes (en cuanto a sus corpus, perspectivas teóricas y hasta en sus

valoraciones políticas y estéticas), pero cuyos autores comparten un mismo diagnóstico – la narrativa contemporánea de nuestros países se origina en el quiebre histórico de 1973/6 – y una convicción – la narrativa del presente que vale la pena es, sobre todo, la que tiene una vocación contestaria o una potencialidad crítica en nuestro tiempo (presentista, postdictatorial, neoliberal). Diagnóstico y convicción que aquí suscribiremos. Por lo demás, se trata de libros que, debido a sus perspectivas panorámicas y a sus diferentes fechas de publicación, nos permitirán ir identificando ciertas recurrencias ligadas a la representación y la interpretación del tiempo en la narrativa del período, así como ciertas inflexiones, contrastes o debates (ya en las obras, ya en las interpretaciones críticas). Finalmente, su lectura nos permitirá adelantar algunos de los dilemas e hipótesis que guiarán mi propio análisis. Se trata de las siguientes obras: *Alegorías de la derrota*, de Idelber Avelar (1999), *Los prisioneros de la torre*, de Elsa Drucaroff (2011), y *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*, de Grínor Rojo (2016).

*

Durante la temprana postdictadura un sector de la crítica académica privilegió una representación anti- mimética y experimental para tratar el pasado reciente. En oposición a retóricas caracterizadas por dicho sector como “totalizantes”, “pedagógicas”, “populistas”, “mistificadoras” o “neuróticas” –principalmente, el testimonio, el realismo literario y el activismo político de las organizaciones de Derechos Humanos– estos críticos defendieron y describieron una poética de la oblicuidad, de lo no dicho, de la opacidad, del fragmento (Dalmaroni, 2004). En otras palabras, tendieron a identificar la oposición ideológica a la postdictadura exclusivamente con la complejidad del discurso, en un

esfuerzo por distanciarse tanto de la izquierda militante como de “un cierto posmodernismo” (Richard cit. por Dalmaroni, 964) funcional a la política y al mercado de la transición. Para ello echaron mano de un corpus teórico en el que se combinan el posestructuralismo francés, los estudios culturales y autores como Jameson, Benjamin y Nietzsche (Dalmaroni, 2004).³⁰

Paradigmático en esta línea es el libro *Alegorías de la derrota* del crítico brasileño Idelber Avelar, cuya tesis central postula que la derrota política y literaria es el origen de la narrativa contemporánea en el Cono Sur. A partir del golpe de Estado de 1973 que puso fin al gobierno de la Unidad Popular en Chile, explica, ya no es posible creer ni en el carácter emancipatorio de la modernidad, puesto que las modernizaciones dictatoriales habrían venido a desmentir esa premisa, ni “en el proyecto de redención por las letras” (25) sostenido por los intelectuales y escritores latinoamericanos de los sesenta/setenta, puesto que “el papel magisterial” de la literatura se habría disuelto en la extensa tecnificación impulsada por las dictaduras y sus herederos neoliberales (25). Pero si en los años de dictadura la aceptación de tales derrotas era todavía “parcial y contradictoria” (28), la postdictadura constituiría en cambio “el momento en que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subconsciente” (29). El intelectual brasileño describe así la postdictadura en términos semejantes a los que emplea F. Jameson para caracterizar la posmodernidad: una época en que el capital y la tecnificación se han vuelto “completamente hegemónicos”, hasta el punto de que siquiera

³⁰ Miguel Dalmaroni estudia esta perspectiva crítica a partir de los casos de las revistas argentinas *Punto de vista* y *Confines* y de la chilena *Crítica cultural*, todas ellas activas en los noventa. Ver: “Dictaduras y modos de narrar”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX. Números 208-9, 2004, pp: 957-951.

“pensar el presente como una realidad histórica, relativa y cambiante” resulta problemático, tan absoluto parece el dominio de aquellos (286). En cuanto a la literatura, esta se encontraría en “una situación tendencial de guetoización irreversible” (287). En este contexto, dos determinaciones resultarían fundamentales para los escritores (o, al menos, para los que Avelar considera valiosos): “el imperativo del duelo” y la aceptación de “la decadencia del arte de narrar” (34). Ello porque sólo contando una historia sobre el pasado es posible realizar el trabajo de duelo. Al mismo tiempo, señala, sólo reprimiendo la necesidad de duelo, “puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar” (34). Ricardo Piglia, Tununa Mercado, Diamela Eltit, Joao Gilberto Noll y Silviano Santiago serían narradores que, de acuerdo con el crítico brasileño, “en tiempos de derrota” conservarían “la calidad constitutiva de la literatura” (35), esto es, su carácter “intempestivo”, su potencialidad para vislumbrar “lo que el presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal” (35). Y lo que el presente de la “gubernabilidad”, la “democracia”, el “progreso” y la “reconciliación” escamotea, pero que las obras intempestivas develan, no es otra cosa que el duelo irresuelto (37). Este duelo inconcluso tiene por objeto las miles de víctimas del terrorismo estatal, evidentemente, pero también los ideales, símbolos y discursos que las últimas dictaduras echaron por tierra y, finalmente, la propia literatura. Por esta razón, argumenta Avelar, es que las narrativas intempestivas de la postdictadura son, asimismo, narrativas alegóricas en un sentido benjaminiano. En un contexto de “derrota irreductible”, “petrificación histórica” y “totalidades quebradas”, los símbolos, novelas incluidas, “se dejan leer como alegorías” (22), es decir, como ruinas de realidades y categorías

desaparecidas: “La alegoría es la faz estética de la derrota política [...] porque las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición” (98-99).³¹

Aquí quisiera tomar cierta distancia de la descripción (¿excesivamente melancólica? ¿apocalíptica?) que hace Avelar de la postdictadura, en la que a veces resulta difícil distinguir entre hegemonía y dominación absoluta (del capital, de la técnica, de la información, del experto, etc.), la que parece implicar que el duelo es el único rol político que le cabe a la literatura o al intelectual y no ya, por ejemplo, la disputa por la hegemonía o la resignificación del presente. Tampoco comparto su desconfianza por el realismo literario (o su preferencia por las poéticas más experimentales). Comparto, en cambio, su convicción de que la melancolía tiene una potencialidad crítica, productiva o “intempestiva” importante, tanto en el contexto de la temprana postdictadura como en la historia de la literatura. La melancolía funciona muchas veces como una categoría crítica de las modernizaciones (la neoliberal en este caso), de la aceleración y del triunfalismo del progreso capitalista, además de constituir una cantera inagotable para la creación artística y para el pensamiento. Desde ese punto de vista, se puede argüir que las mejores obras (de ficción o no) producidas bajo “el signo de Saturno” no son pura negatividad o parálisis. Ellas tienen una dimensión que podríamos calificar de “positiva” o constructiva, en tanto iluminan lo que las obras escritas desde la satisfacción o la complacencia no

³¹ Avelar distingue aquí entre la alegoría intencional de ciertas obras escritas durante la dictadura (como es el caso paradigmático de *Casa de campo*, de José Donoso), de la alegoría inmanente de las obras de postdictadura que “se dejan leer como alegorías”, como ruinas.

pueden iluminar. Según concluye Avelar, todas las obras de su corpus alegórico actúan “contra nuestro tiempo y por tanto sobre nuestro tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero” (292).

Ahora bien, junto con sus potencialidades, también es necesario tener en cuenta lo que Ignacio Álvarez describes como “los riesgos de la posición melancólica”. Según señala, “al denunciar la ausencia de un objeto que se sabe definitivamente perdido” el alegato del melancólico “puede volverse manso, intrascendente” (2012: 26).³² Otro tanto sugería la profesora Ana del Sarto cuando, a principios del dos mil, comparaba el discurso del duelo irresuelto de la “crítica cultural” chilena con una “fuga melancólica”: “al pretender deconstruir los discursos de diversas máquinas represivas (desde la dictadura y la postdictadura a la institución del lenguaje) con un discurso alusivamente elusivo y crítico sobre la melancolía, [estos intelectuales] producen a su vez un ‘nuevo’ discurso mucho más melancolizado [...], ya que se niegan a resignificar las huellas, los residuos de *lo perdido*” (121). Puede ocurrir, finalmente, que algunos lectores se enamoren del concepto y lo usen como “una llave que abre todas las puertas” (Moraña 366), homologando así coyunturas históricas u obras literarias que son muy diferentes. Volveremos más de una vez a este asunto de las potencialidades y “riesgos de la posición melancólica”, o bien, a la ambigüedad inherente a algunas formas de melancolía (en los textos literarios o en sus

³² Ignacio Álvarez identifica tres formas de relacionarse con el mundo material al interior de la narrativa chilena de los noventa y el dos mil, las que, a su vez, representarían “tres respuestas a la inserción de Chile en el contexto global durante las dictaduras” (16). Ellas son: estoica, escéptica y epicúrea. Cada una de ellas tendría sus potencialidades y peligros, especialmente en términos políticos. La actitud estoica es identificada por el autor con la posición melancólica y con las narrativas alegóricas de Avelar. Ver: “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista chilena de literatura*. 82: 7-32.

lecturas). Pero será en el capítulo dedicado a la trilogía de Germán Marín donde, probablemente, nos encontremos con este asunto de manera más manifiesta.

*

Escribiendo más de una década después, utilizando un marco teórico y un lenguaje muy diferentes a los de Idelber Avelar y animada por el objetivo de reivindicar la narrativa producida por los jóvenes narradores argentinos que comienzan a publicar a partir de los noventa, Elsa Drucaroff comparte, no obstante, una premisa similar al del intelectual brasileño: la narrativa contemporánea (o la “Nueva narrativa argentina”) es literatura de postdictadura. Es decir, una narrativa que tiene como horizonte ineludible el golpe de Estado de 1976, aun si ella se produce varios años después de terminada la dictadura y aun si esta no aparece directamente tematizada en las obras. Más aun, sostiene, “lo nuevo” de la “nueva narrativa argentina” sería, precisamente, “los modos en que los que se han hecho adultos o han nacido en postdictadura elaboran la ausencia, el silencio, un pasado tabú” (28). Según argumenta, ese “pasado negado y doloroso” no es tanto la dictadura (“el terror archiconocido”), como el período anterior al golpe de Estado de 1976, período que se habría convertido en una suerte de tabú, un enigma, un mundo inimaginable para las generaciones de postdictadura. Dice la crítica argentina en las páginas introductorias de *Los prisioneros de la torre*:

Hablar de postdictadura no es solamente situar algo en una cronología que puede ser acusada de impropio, si se piensa que ya hace demasiado tiempo que la dictadura terminó y que algunos consideran que es *cool* decretar porque sí que ya es hora de cambiar de tema. Porque ante la evidencia del abismo histórico que separa radicalmente a quien escribe, no del 24 de marzo de 1976 (este es el límite, el terror archiconocido), sino de lo que ocurrió antes de esa fecha, nacen obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de modo que

hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú (26).

La gran mayoría de mi corpus queda fuera del recorte generacional definido por Drucaroff. Por lo demás, no sabría decir qué tanto me convence su representación de las generaciones de la postdictadura argentina como “prisioneros de la torre”, agobiados por los imperativos de la generación precedente que, además, proyecta sobre ellos su propia derrota. Pero comparto varias de las que parecen ser sus motivaciones y principios de lectura: 1) valorar la narrativa reciente en sí misma en lugar de censurarla como versión degradada de algún ideal del pasado (lo que por supuesto no significa simplemente celebrarla, sino estar consciente de sus condiciones de posibilidad); 2) reconocer que, pese a sus cambios, la novela “sigue siendo hoy el lugar para el cruce entre lo social y lo íntimo, o para interrogar e interpretar el mundo que registra” (263); y 3) defender la idea de que “lo nuevo” de la literatura de postdictadura tiene que ver más con los modos en que las diferentes obras elaboran el pasado o se relacionan con él, que con la incorporación de las nuevas tecnologías o el abandono de la trama. Pienso que tales principios son válidos para todas las obras de mi corpus, independiente de la fecha de nacimiento de sus autores. En cuanto al grupo de escritores chilenos y argentinos de mi corpus que nacieron en la década del setenta, varias de las observaciones de Drucaroff nos serán útiles para el análisis de sus obras. O bien, nos servirán de punto de partida para otras reflexiones.

Partamos pues revisando cuáles son los rasgos que ella identifica como novedosos en la “nueva narrativa argentina”. El primero de ellos es lo que describe como una “entonación socarrona”, es decir, “una distancia irónica o autoirónica respecto a lo que se

está contando, la voluntad que poseen quienes narran de no utilizar el poder que les da su posición distanciada para consolidar un mensaje sólido y seguro que explique por qué ocurre lo que ocurre o de qué modos podría evitarse” (22). Son obras escritas desde “la sensación del absurdo de las injusticias humanas” (22), desde el escepticismo y el relativismo que caracterizan a la época contemporánea en general, pero, sobre todo, argumenta la investigadora, desde la desconfianza que brotaría de crecer en una sociedad que no ha enfrentado su pasado con suficiente honestidad. El segundo rasgo novedoso estaría representado por las “manchas temáticas” o “campos semánticos” que guardan relación con ciertos “núcleos traumáticos del imaginario nacional” y que a ella le sirven para organizar y analizar su amplísimo corpus (291-292). Aquí sólo mencionaremos aquellas “manchas temáticas” que me parecen más directamente ligadas al asunto de la representación del tiempo: la presencia de “fantasmas y desaparecidos”, “el filicidio” y “la transmisión quebrada de la experiencia histórica”, es decir, la dificultad o imposibilidad de conocer o entender el pasado. Según precisa Drucaroff, no es que estos tópicos sean inéditos en la literatura argentina o que no puedan encontrarse también en literaturas de otras latitudes (de hecho, los fantasmas y los filicidios pueblan las literaturas de diferentes épocas y culturas, mientras que el tema de la crisis de la transmisión parece haberse vuelto ubicua en la narrativa reciente³³), sino que en la “nueva narrativa argentina” ellos remiten, directa o indirectamente, al trauma del pasado cercano. Espectros y climas fantasmales; padres que castran, devoran o aniquilan a sus hijos; hijos que se sienten culposos frente a sus padres; memorias o recuerdos falsos; la incomunicación

³³ Para una lectura comparada de los casos argentino y francés véase Julio Premat, 2016, op. cit.

intergeneracional; etc., son pues temas recurrentes en el corpus de Drucaroff y que ella lee en estrecha relación con problemas concretos de la postdictadura argentina. Por ejemplo, la imagen mítica de los detenidos desaparecidos como una juventud primaveral con la que los jóvenes de hoy no pueden aspirar a compararse, o la falta de “un balance de izquierda de la lucha popular pasada” (388). Las censuras, autocensuras o vacilaciones que traban la lengua o la pluma de los autores de postdictadura argentina se originarían allí. El asunto del tono narrativo que veíamos más arriba y las manchas temáticas estarían, según entiendo, de este modo conectados: no hay certezas porque no se conoce el pasado, o bien, no se puede interpretar el pasado porque no hay suficiente libertad para interrogarlo. Sobre las generaciones de postdictadura pesaría el silencio, el trauma o los mandatos sociales de homenajear y preservar la memoria de los muertos, pero sin criticarlos: “Y si el pasado no puede interrogarse, si el homenaje no puede ser crítico, el presente se vuelve fantasmal” (323). Así se explica Drucaroff la tonalidad gótica que ella percibe en buena parte de la narrativa argentina reciente: la “fantasmagórica e incomprensible presencia” del pasado histórico, afirma, “es hoy omnipresente” (393).

Volveremos sobre estas ideas de Elsa Drucaroff en el capítulo dedicado a los “hijos” chilenos y argentinos, es decir, a los escritores que arriban a la adultez después de los golpes de Estado y que en sus novelas tematizan la búsqueda de (o el enfrentamiento con) padres y antepasados. Escritores sobre los que parece pesar tanto “el deber de memoria”, como la conciencia de “haber llegado tarde para hacer nada mejor” en el ámbito de la historia o la literatura. Novelas en las que, por lo tanto, pueden percibirse varios tópicos asociados a las “manchas temáticas” identificadas por Drucaroff: muertos que se apropian

de los vivos; repeticiones compulsivas; desencuentros intergeneracionales; hijos que se rebelan contra, o sucumben bajo, los imperativos paternos, etc., y, con variaciones, esa modalidad discursiva o “entonación socarrona” que evita afirmar. Ahora, si bien es innegable que todos estos elementos, pueden ser leídos a la luz del trauma de la historia reciente y que, como afirma la crítica argentina, ahí encuentran su ‘novedad’ o su actualización, me gustaría insistir en que no se agotan en él. Conectan con otros problemas de la literatura moderna o, incluso, con tradiciones más antiguas.

Un último asunto planteado por Drucaroff que me interesa abordar aquí, es el de la presencia o ausencia de la utopía en la narrativa reciente. En contra del tópico (o del prejuicio) que afirma que la narrativa argentina (o la juventud) de la postdictadura es incorregiblemente escéptica, impermeable a cualquier proyecto colectivo, incapaz de imaginar un mundo mejor, apática y despolitizada, la autora quiere destacar la existencia, si bien minoritaria, de una “pulsión utópica” en su corpus. La diferencia, según sostiene, es que la experimentación de lo social se llevaría a cabo hoy desde la indagación y la duda y no a partir de una certeza de cómo debieran ser las cosas: “no hay muerte de las utopías, sino de las certezas” (282). En cuanto a qué entiende exactamente por “pulsión utópica”, la crítica nos explica que se trataría de “un afecto sumamente profundo, no necesariamente consciente, que está por debajo de todo, que todo lo impregna. Quien escribe cuenta lo que de algún modo desea que ocurra” (284). Por ejemplo, en novelas que desafían el “orden de clase y de género” o en otras que –como *Una vez Argentina* de Andrés Neuman– proponen alternativas a la “transmisión quebrada de la experiencia histórica” y a los proyectos excluyentes de nación. Como veremos en el capítulo correspondiente, a mí el

relato de Neuman (lleno de buenos propósitos) no me resulta tan convincente.³⁴ En cualquier caso, esta pregunta por la utopía ronda a la narrativa contemporánea en general (más allá de los recortes generacionales): dónde rastrear lo utópico cuando, como dijera Jameson, hoy parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (2005). ¿En la ciencia ficción y en los imaginarios apocalípticos (como hace el mismo Jameson en su libro)? ¿En las narrativas más afines a las estéticas mediáticas del presente y que “aprovechan las vacilaciones de la epistemología posmoderna” para “explorar políticamente las posibilidades de la ficción como posibilidad” (Álvarez 2012: 28)? O, para formular la cuestión desde otro ángulo, narrativas predominantemente realistas, retrospectivas y más bien escépticas como las que integran mi propio corpus, ¿tienen espacio para el futuro? ¿pueden ofrecer algún tipo de esperanza colectiva? ¿ayudar a superar el estancamiento del presente? ¿Es el pasado ficticio, hipotético o imaginario de la literatura, ya una forma de utopía?

*

Desplegando una perspectiva histórica bastante más amplia que la que usaremos aquí, Grínor Rojo propone la existencia de un extenso ciclo literario “activo hace más de cuarenta años y que aún no se cierra”: el de las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena (2016: 12). Por tanto –e independiente de la gran variedad de temáticas, poéticas, generaciones y posiciones ideológicas presentes en su corpus– él identifica “afinidades de personajes, de acciones o de espacios” y un “denominador común, que es la significación,

³⁴ Más efectiva en este caso me parece la “pulsión utópica” de Ana María Shua, novela que queda fuera del recorte generacional de Drucaroff, pero que ciertamente desafía “el orden de género” con una “entonación socarrona”.

la que directa o indirectamente, completa o parcialmente, conecta a estas piezas de literatura con el paisaje histórico social instalado en Chile por los cambios que empezaron a producirse con el triunfo de Salvador Allende del 4 de septiembre de 1970 y que, con la vuelta de campana del 73, han continuado en desarrollo hasta hoy” (13). En tanto se trata de novelas que “narran acontecimientos que, aun cuando ficticios, se emplazan en el tiempo unitario, largo y coherente de la dictadura y la postdictadura chilena” (14), el autor sostiene que todas ellas pueden considerarse “realistas en un sentido lato”. Es decir, siempre que no homologuemos realismo y mimesis, y siempre que no consideremos que el único realismo literario que merece tal nombre es el realismo decimonónico europeo y burgués. Estas novelas serían todas realistas, según argumenta Rojo, no porque lo que cuentan se corresponda necesariamente con los datos de la realidad, ni porque todas ellas adscriban a un realismo “lukasiano”, sino porque logran captar algo del sentido histórico de los hechos que narran.

Aquí me interesa destacar dos recortes hechos por el autor dentro de su gran corpus. En primer lugar, las muchas novelas chilenas que “ponen de relieve la descomposición del heroísmo y la épica que alentaron a los revolucionarios de antaño así como el hundimiento de sus descendientes” (43). Son obras que abordan “las consecuencias emocionales de un sueño político con el que la historia no tuvo piedad y transformó en pesadilla” y en las que, por ende, prima una “sensibilidad desesperanzada y escéptica” (43). Tomando distancia de las numerosas “etiquetas de fantasía” y diagnósticos “*à la page*” – “desamparo, naufragio, fin de los grandes relatos, ruina y duelo benjaminianos y freudianos”, etc.– con que los críticos literarios han intentado describir o explicar el

“sentimiento de bancarrota existencial” (49) que permea la narrativa del período, Rojo prefiere echar mano al clásico concepto de George Lukács: “romanticismo de la decepción”. Es decir, un tipo de novela donde la derrota es “prerrequisito para la subjetividad” (51).³⁵ Después de todo, observa, tal decaimiento “no es inaudito en la literatura de Chile, ni en la de América Latina [...] sino que reemerge en la producción cultural de la modernidad cada vez que, después de haber atajado en la historia grande a una nueva tentativa emancipadora, la máquina del capitalismo se reinventa recurriendo a todas las artimañas que le resultan convenientes para un reforzamiento de los valores de cambio por sobre los valores de uso” (49). Ello explicaría, además, la persistencia de la subjetividad melancólica entre los escritores chilenos, incluso entre aquellos que comienzan a publicar después del dos mil. Según afirma:

Es la porfiada persistencia de las ilusiones perdidas en el basurero de unas expectativas que fueron más grandes de lo que la Historia se allanó a conceder. A lo peor, uno podría arriesgar aquí la *boutade* de que si los libros de los primeros fueron escritos bajo los efectos traumáticos de la dictadura, lo que empieza a percibirse en los libros de los segundos es el trauma no menos pesadoso de la postdictadura. Una vez más es la traición de la esperanza, la congoja por los sueños rotos (50).

³⁵ Recuérdese que, en su *Teoría de la novela*, George Lukács propone una tipología de la novela a partir del tipo de relación que esta establece entre el héroe y el mundo: la novela del idealismo abstracto, la novela de romanticismo de la decepción y la novela del aprendizaje. La novela del romanticismo de la decepción, representada ejemplarmente por *La educación sentimental* de Flaubert, sería aquella en que “el alma del héroe” es demasiado grande para el destino que la vida puede ofrecerle. De ahí la decepción del protagonista y, de ahí también, “la desintegración de la forma [épica de la novela] en una secuencia confusa de estados ánimos y reflexiones, el reemplazo de una historia sensiblemente significativa a través del análisis psicológico” (109). Por último, cabe destacar que el romanticismo de la decepción supone cierta concepción particular del tiempo: “En el romanticismo de la decepción el tiempo es un principio de depravación; lo esencial -la poesía- pasa necesariamente; pero es el tiempo el que, a fin de cuentas, es responsable de esa ruina. Por eso todo valor es atribuido aquí a lo que es vencido, a lo que por lo mismo que decae progresivamente guarda el carácter de la juventud a punto de marchitarse, y es al tiempo al que se reserva toda la brutalidad, toda la duración de lo que no tiene ideas” (120).

Así pues, las novelas que escenifican las “derivadas desmoralizadoras” de la dictadura y la postdictadura chilena, buenas y malas, recientes y ya no tanto, “tapan el cielo” (51). Dentro de ellas, Rojo distingue dos actitudes básicas entre las que oscilaría el discurso novelesco a la hora de elaborar este sentimiento de derrota: la “pérdida pura e irremediable” y “una pérdida acerca de la cual se presume una cierta responsabilidad ajena o propia” (51). En el primer caso, apunta, la emoción predominante es “la melancolía y la forma retórica que mejor se le adapta la elegía” (51); en el segundo, la emoción prevalente es la frustración y “la figura retórica correspondiente el sarcasmo flagelante o autoflagelante” (51). Por ello, añade, la parodia, la ironía y la sátira suelen ser elementos centrales en varias novelas de la postdictadura chilena: “en un tiempo de cancelaciones y borrón y cuenta nueva” (155), tales mecanismos les servirían a los escritores para acabar con “el pesado lastre utópico, rémora de una experiencia política de cuyas pretensiones ellos habían empezado a dudar” (155). Por lo mismo, argumenta, no tendría demasiado sentido leer como pastiche o “exuberancia postmoderna” lo que es parodia o sátira postdictatorial y está claramente guiado por una intención irónica (156). Finalmente, entre los muchos escritores chilenos que encarnan “esta sensibilidad lastimada”, Rojo valora especialmente a Roberto Bolaño, como quien la representa de manera “áspera, magistral y epónimamente” (53). En las antípodas de Bolaño, en tanto, estarían aquellos escritores que, antes que desencanto, parecen manifestar una “oscura satisfacción” ante el derrumbe de los ideales políticos y estéticos de los sesenta-setenta en páginas llenas de “un humorismo helado” (53-55).

Nos encontraremos de lleno con este “romanticismo de la decepción” criollo y postdictatorial en el capítulo dedicado a las novelas *Amuleto*, de Roberto Bolaño y *El fin de la historia*, de Liliana Heker. Ambas están animadas por la intención de saldar cuentas tanto con el pasado revolucionario como con el presente degradado y moralmente confuso de la transición y la hegemonía neoliberal. Novelas que, como afirma Rojo, oscilan entre la melancolía y la frustración, entre la elegía y el sarcasmo, entre la crítica y la autocrítica. No hay en ellas un simple y aliviado “*Good riddance!*” de las vanguardias, la épica revolucionaria o la modernidad.

Por lo demás, y en consonancia con lo planteado por Grínor Rojo, aquí vamos a interpretar la presencia de la parodia, la ironía y la sátira en el corpus “a la luz de unas circunstancias domésticas claramente identificables” (147), antes que como expresión de un pastiche postmoderno. Como insiste nuestro crítico, apoyándose en Elzbieta Sklodowska y Linda Hutcheon, la parodia nunca es gratuita, neutra ni un asunto, digamos, puramente teórico o esteticista; sino una “repetición con una distancia crítica que permite el señalamiento irónico de la diferencia en el corazón de la similitud” (148). En el contexto de la postdictadura (y especialmente en la temprana postdictadura) la parodia y la ironía representa para autores como Germán Marín, Liliana Heker, Roberto Bolaño e, incluso Ana María Shua, una herramienta útil para “desprenderse del pesado lastre utópico” (Rojo). Con todo, me parece que en algunos casos debemos leer estas citas irónicas al pasado literario (o histórico) como una forma de continuidad, y no sólo de oposición, respecto a las vanguardias, el realismo, las luchas políticas del XX. Pero volveremos sobre

esta posibilidad de lectura en próximo apartado, cuando revisemos la propuesta de Julio Premat.

El segundo recorte planteado por Grínor Rojo en el que quisiera detenerme brevemente aquí, es el conformado por la gran cantidad de novelas chilenas publicadas después del segundo milenio que tienen a niños como personajes principales. Una novedad, según observa, en la historia de la narrativa chilena para adultos. Para explicársela, el autor aduce tres motivos básicos. En primer lugar, señala, son obras que “sondean la profundidad de la brecha que separa la experiencia generacional de unos vástagos que no habían nacido cuando sobrevino el golpe, o que nacieron inmediatamente después, respecto a la experiencia de sus mayores” (130). En segundo término, sus narradores y protagonistas se preguntan dónde estaban ellos, “los niños de entonces”, en aquel tiempo que ellos no protagonizaron, pero que consideran esencial para sus biografías. Finalmente, estos “procuran con la ayuda de la memoria (o de la memoria de la memoria), averiguar, formarse una idea, acerca de la significación de aquel pasado, el que a pesar de tantas exégesis, o quizá debido a ellas, les resulta todavía enigmático” (130). Se trata de obras que, en su gran mayoría, adscriben a un “código realista mimético” para abordar “las aristas menos estrechamente dependientes de la Historia grande y su materialización en individuos y actos ‘significativos’” (127). Sus autores prefieren en cambio hurgar en historias íntimas que transcurren en espacios domésticos, protagonizadas por mujeres y hombres ordinarios “alcanzadas también por la garra del terror”, “de cuyas actuaciones estos relatos se nutren y que ellos nos comunican en sordina” (129). Novelas en las que el intelectual chileno reconoce “un eco por *default* de la corriente familiarista de la

novelística burguesa”, es decir, “aquella en que la solidez de la institución familiar y un ejercicio normativo de sus competencias [...], constituye un modelo para la nación, en tanto que su falta, su no dar satisfacción a ese mandato modélico, refleja (redunda en) un déficit grave de o para esa misma comunidad” (idem.). Ahora, entre las consecuencias formales de esta ausencia, Rojo identifica: “una retórica escrituraria hiperrealista” que “se abstiene de imponerle al mundo narrado un régimen de racionalidad necesario”, y que “con esa abstención muestra el escepticismo autorial frente a todos aquellos preceptos que las lumbreras de su *métier* le sugieren o le ofrecen para lograr sus propósitos” (129-130). Un diagnóstico, en cierta medida, homologable al formulado por Elsa Drucaroff para la narrativa argentina de postdictadura que ya bosquejáramos más arriba. Ambos, hasta donde entiendo, plantean que estas son novelas que expresan, temática y formalmente, la falta de seguridad de los escritores nacidos después del golpe a la hora de representar el pasado. Ello no impide que estas novelas (y estos novelistas) puedan producir también un conocimiento significativo, o unas interpretaciones críticas, de la realidad histórica y social. Ahora, mientras Drucaroff tiende a celebrar la falta de certezas en la narrativa reciente (¿y en la realidad?) como una apertura a las diferencias, en oposición a las que llama “lecturas totales”³⁶ (263), Rojo parece mostrarse más preocupado por la falta de principios medianamente sólidos que nos permitan superar la fragmentación y el

³⁶ En palabras de Drucaroff: “Probablemente no haya modo de sentir hoy que una voz humana narradora tiene la posibilidad de ‘saberlo todo’, y volver a esto verosímil. Mostré que no por eso por eso se acabó la interpretación. ¿Acaso por eso se acabó la lucidez? De Ningún modo; eso es comprender, hoy. Espero demostraren las obras con cuánta inteligencia las generaciones de postdictadura son capaces de observar y criticar el mundo. Sólo que esa inteligencia y esa comprensión son tan profundas como la desconfianza en las certezas, no se sienten con derecho a usar sus dones para una lectura total de los hechos. Me atrevo, personalmente, a festejarlo [...] Apreciar la riqueza del mundo como palpitación de diferencias es una posibilidad abierta para pensar nuevos modos de transformarlo” (262-3).

relativismo dominantes. En cualquier caso, en el capítulo dedicado a *Una vez Argentina* de Neuman, *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra (2011) y *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna (2019), retomaremos este asunto de una “poética de la incertidumbre”, sus diferentes formulaciones y valoraciones, así como la relación ambivalente que estos relatos establecen con la figura y el tiempo de los padres.

Finalmente, me gustaría hacer mías las palabras del autor a la hora de valorar el sentido del gesto retrospectivo en la narrativa de postdictadura. Refiriéndose al conjunto de los escritores chilenos que se incorporan al campo literario a partir de los noventa, Grínor Rojo observa que todos ellos están animados por el deseo de hacer un balance generacional sobre la dictadura y que, al emprenderlo, se reencuentran “con lo que el cineasta Patricio Guzmán llamó la ‘memoria obstinada’” (209). Su objetivo, afirma, no es “traer el pasado de vuelta” ni repetir la historia, sino

desde ese pasado, *con él pero no sólo con él*, salir del empantanamiento postdictatorial y producir un mañana que somos muchos los que pensamos que no verá jamás la luz de no mediar un recobro pleno y honesto de lo quedó atrás, y que hasta hoy no se conoce o solo se conoce selectivamente. Porque si la estrategia de la cultura neoliberal hegemónica presupone la neutralización de la memoria, la de quienes nos oponemos a ella no sólo presupone, sino que requiere su recuperación (209).

SOBRE EL SUPUESTO FIN DE LA LITERATURA: LO NUEVO ES EL PASADO

Una perspectiva distinta, alejada de la noción de postdictadura, pero que me parece ilumina otro aspecto importante del problema del tiempo en nuestra narrativa contemporánea, es la que desarrolla el crítico argentino Julio Premat. Según plantea en diferentes textos publicados entre 2016 y 2018, habría una relación estrecha entre la crisis

del tiempo y la crisis de lo literario: en tanto hoy se descrea del futuro, se descrea también de la posibilidad de producir lo nuevo; en tanto el presentismo desdibuja el valor de la tradición, parece imposible continuarla; en tanto el tiempo se experimenta de forma fragmentaria y múltiple, sin una dirección clara, resulta difícil atribuir a la literatura contemporánea rasgos generales y estables. La crítica literaria anuncia entonces repetidamente la muerte de la vanguardia, lamenta la decadencia de la literatura, imagina la cultura contemporánea como una caótica colección de restos y ruinas, o bien, distanciándose de las descripciones más tremebundas, expresa en cambio su desconfianza frente a la literatura a través de lecturas que, derivadas de los estudios culturales, se alejan sistemáticamente del texto literario. “En ambas posiciones”, afirma Premat, “es el discurso crítico el que parece haber agotado sus recursos de innovación y variación sobre el texto literario, y se han refugiado en una visión nostálgica (el objeto ya no existe) o en una distancia descreída (el objeto ya no sirve)” (2016: 114-15).

“¿Cómo se inscriben los escritores ante este horizonte de recepción?”, se pregunta entonces Premat (115). Su tesis es que, “sin ser ajenos o indiferentes” a las constataciones pesimistas sobre el presente y sobre la literatura, ellos resisten hoy subrayando su “inactualidad”. Es decir, defienden el valor de lo literario mediante:

un uso repetido del anacronismo, una restauración de la tradición, una reinención del escritor como aquel que prologa y propone variantes sobre su biblioteca. Escriben ‘fuera de su tiempo’, lo que después de todo es una característica constante y dominante de la creación. O, más prosaicamente, vemos que se acentúa una escritura inactual, desde una posición que revitaliza los valores de esa biblioteca leída, rechazando lo ineluctable del final. Una relación singular con el pasado, con la tradición, con lo que se considera actual o nuevo, se define en la creación contemporánea, así como una profusión de escrituras sobre antepasados, infancias,

orígenes y familias. El anacronismo en términos de tradición y la filiación como temática recurrente es, así, una característica fuerte (2016: 116).

Ello no implica, según precisa Premat, una visión “clásica” o “estéticamente dócil” de la literatura, basada en la imitación. Entre las tradiciones convocadas “también está la gran filiación vanguardista: Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Andy Warhol, la ‘mala escritura’, son convocados una y otra vez por muchos escritores actuales (sin ir más lejos: Bellatin y Aira). En estos casos, la repetición de lo ya escrito abre hacia lo inesperado o lo irreverente” (118). Por otra parte, en una cultura donde la idea de la “buena literatura” está devaluada o “pasada de moda”, donde impera en cambio una estética mediatizada, la innovación (o “lo resistente”) puede pasar, justamente, por apelar al canon literario, al “gran estilo” o al trabajo artesanal de la escritura. Tales serían, por ejemplo, los casos de los argentinos Hernán Ronsino y Marcelo Cohen o del chileno Alejandro Zambra (2016, 2017 y 2018). De este modo, los polos que antes eran opuestos (vanguardia/tradición o ruptura/continuación) hoy resultarían simétricos en tanto ambos representan formas de delinear una resistencia, una diferencia, una marca individual (2018b). A la vez, estos gestos de recuperación “desplazan, redefinen lo que es vanguardia, lo que es tradición”. Mientras “la vanguardia deja de ser ruptura para ser promesa de una continuidad posible, de una rebeldía repetida pero renovada”, la hiperescritura o la tradición canónica, por su parte, se torna subversiva (2018b: 76).

Así, ante los “repetidos partes defunción” de la literatura, los escritores responden recomenzando una y otra vez la historia de la literatura; ante “la tiranía de lo actual”, los escritores responden restaurando “el deseo siempre inactual de escritura literaria” (2016:

118). Este deseo se califica de inactual porque va a contracorriente de los discursos apocalípticos y postapocalípticos sobre la literatura que campean en la cultura contemporánea, pero, también, porque la literatura conllevaría siempre la inclusión de lo arcaico. Según sostiene el crítico argentino apoyándose en Roland Barthes, el deseo de escritura nace de “zonas ocultas del yo”, es “pueril o adolescente”. Es un deseo que, por lo tanto, “resiste a las presiones de la actualidad y surge, vuelve, irrumpe, siempre vivo” (118).³⁷ Un deseo que incluso se intensifica “con la impresión de que la literatura está decayendo, de que su valor se está aboliendo: ponerse a escribir manifiesta un amor penetrante, patético, irrazonable, como el que se tiene por algo que va a morir” (119).

Desde la óptica de Premat lo que caracteriza a la narrativa actual es, paradójicamente, lo anacrónico, su relación con lo anterior: “Postulamos, y sería fácil demostrarlo, que escribir hoy implica no solo integrar ritmos y tecnologías inéditos, o buscar formas de diálogo entre diferentes códigos de representación, sino ante todo lidiar con ese anacronismo, con lo obsoleto. Es decir, tomar posición ante el pasado, buscar en el pasado el fundamento, deshacerse de los imperativos del pasado, o transformarlo en proyección rupturista hacia el futuro” (2016: 119). En literatura, como en otros sistemas de representación, “lo nuevo” sería hoy lo viejo o, en otras palabras, retomar lo viejo formaría parte de lo nuevo (2018b). Sin embargo, advierte, esta omnipresencia del pasado en la narrativa contemporánea resulta un desafío para la “concepción evolucionista” de la

³⁷ De acuerdo con Premat: “Actuales serían los acontecimientos literarios y relatos que tienden asintóticamente a ser sincrónicos del devenir del mundo, e inclusive a fusionar con el instante de su aparición, en una inmediatez que destruye la posibilidad de desplegar variantes, instalando a la experiencia en un punto focal homogéneo y preestablecido” (118).

historia de la literatura –un relato “lineal, progresivo, basado en rupturas, finales y novedades” (18)– todavía vigente en planes de estudio, proyectos de investigación y perspectivas críticas. Ello explicaría, en parte, por qué para un sector de la crítica académica el extendido uso del anacronismo literario como una forma de resistencia o innovación pasa desapercibido.³⁸

Ahora bien, Premat reconoce que la fascinación con lo arcaico, así como el recurso al pasado para innovar o resistir un presente que se juzga negativamente, no son gestos inéditos en la historia de la literatura. En el marco latinoamericano pueden citarse los casos de Rubén Darío y Borges; en el marco internacional, muchas veces “se ha señalado que desde sus inicios, desde Baudelaire, el impulso al futuro de la modernidad conlleva una mirada nostálgica y retrospectiva” (2018b: 15). En este sentido, también sería posible argumentar que “las obsesiones colectivas con el pasado, la memoria y la pérdida de nuestras sociedades contemporáneas son las que vuelve agudamente perceptibles las operaciones con la tradición que efectúan algunos textos actuales, no lo que las crea” (2018:14). Sin embargo, sostiene, “algunas especificidades de nuestro presentismo agudizan el funcionamiento, planteando interrogantes sobre el valor de lo contemporáneo, sobre el lugar de la tradición (el pasado canónico) y de la vanguardia (el pasado transgresivo) en la producción actual” (2016:120).

³⁸ Aquí el autor trae a colación la lectura elogiosa que Beatriz Sarlo hace de la obra de Hernán Ronsino: la crítica argentina se muestra sorprendida de que un escritor tan joven pueda escribir de modo tan explícito a partir de Juan José Saer. Sus libros le parecen los de un autor desafiante, que escribe voluntariamente fuera de su época. Premat concuerda con esta observación, pero postula que esta estrategia es, en realidad, mucho más central de lo que sugiere Sarlo: “A pesar de las modas y de los conservatismos críticos que obstaculizan su percepción, hay en Ronsino – y en muchos otros- una radicalidad hecha, no de ruptura, pero sí de desafío a lo esperado (2018b: 82).

Finalmente, el autor plantea que asistimos, quizá, a una refundación de la novela, “en tanto que paradigma de relato íntimo y colectivo que plasma conflictos sociales e imaginarios”. Se trataría de una refundación “simétrica a la que ya se produjo a comienzos del XX, pero iría en un sentido opuesto. No la novedad desde la destrucción y la búsqueda de lo nunca visto, sino la construcción desde restos y relecturas del pasado, de un pasado que sería lo inédito, lo todavía explorable: por lo tanto, un retorno en los antípodas de lo posmoderno” (2016: 121).

Se trata pues de una lectura que busca “poner en duda la validez generalizante del paradigma postmoderno en tanto que representación paródica o indiferenciada de la tradición” (2018b: 24). Por el contrario, a Premat le interesa destacar otros sentidos de la presencia del pasado (literario o histórico) en la creación actual: “La variante, si no lo nuevo, la resistencia, si no la invención, se funda en una relectura a la vez defensiva y ofensiva del pasado. El fenómeno del que se trata se declina en forma oximorónica: vanguardias nostálgicas, tradicionalismos subversivos. *El pasado tiende a ser una respuesta a los interrogantes del presente: el pasado como lo desconocido que vuelve y se redefine, no como lo idéntico*” (2018b: 26) [subrayado mío]. Incluso, sugiere Premat, aquellas literaturas más volcadas al presente y sus discursos (las que Ludmer calificaría tal vez de “postautónomas” y Sarlo de “etnográficas”) podrían ser leídas dentro de esta lógica de tanteos y recuperaciones. Porque si el llamado “retorno del realismo” suele ser “percibido como otro síntoma del fin de la literatura o de algunas versiones de ella”, ello se debe a que quizás no se tiene convenientemente en cuenta “el hecho de que la utopía de una literatura que dé cuenta de manera directa del mundo y que integre en su

producción elementos sacados de esferas no literarias es, también, una práctica anacrónica o el *aggiornamento* de un viejo ideal literario, destinado una y otra vez a no ser más que un intento y un fracaso (aunque, claro, siga siendo productivo)” (2018b: 92-93). En definitiva, y esto es lo que más quisiera rescatar aquí, se trata de una perspectiva que insiste en “una literatura todavía posible” (ídem), que busca sustraerse al “patetismo del final” que emana de los discursos sobre “el fin de la literatura”, o también, de esa “distancia descreída” que algunos críticos literarios guardan respecto a su propio objeto de estudio.

Creo que, efectivamente, parte importante de nuestra narrativa reciente y el grueso de mi corpus pasa por las estrategias identificadas por Premat, esto es, por la recuperación de alguna tradición literaria; la acentuación del anacronismo; la exploración de filiaciones reales e imaginarias, familiares y literarias; la tematización del recuerdo y las herencias (personales, sociales y culturales) y, en fin, por el intento de “hacer de lo anterior un modo de comienzo” y del recurso al pasado una forma de resistencia. La acentuación del anacronismo la encontraremos, de manera muy marcada, en la trilogía de Germán Marín, en el proyecto del melancólico narrador de escribir una novela realista, en la reivindicación del trabajo artesanal de la escritura, en su prosa morosa y su estilo a contrapelo de la inmediatez y lo que se supone más actual. Encontraremos una posición similar, si bien atenuada, en el mucho más joven y minimalista Alejandro Zambra, quien apela a la tradición de la gran literatura universal y de la poesía chilena. En cuanto a los tópicos de la filiación y la herencia, ellos están muy presentes en los escritores del 2000 que integran mi corpus, leídos usualmente bajo la etiqueta de “literatura de los hijos”,

pero, también, en Marín y su novela familiar. De manera más difusa, podremos comprobar en el resto del corpus una recuperación de elementos del realismo, de las vanguardias y de diversas formas y períodos literarios (la picaresca, el *bildungsroman*, el género de terror, etc.). Esta cita de las literaturas del pasado (vanguardistas o tradicionales o populares) ha sido muchas veces leída por la crítica del período en clave de pastiche y reciclaje posmoderno. O celebrada como deconstrucción de los discursos modernos, es decir como impugnación del pasado radical del siglo XX o del pasado fundacional decimonónico. Por el contrario, cuando se trata de la recuperación del realismo (en la forma o en los contenidos); del yo del autor; de lo novelesco; de las narraciones de familia y de los espacios íntimos; el gesto ha sido en ocasiones cuestionado como sospechosa restauración conservadora, claudicación sentimental (y más o menos comercial), falta de experimentación y originalidad, agotamiento de impulso creador, narcisismo o privatización de la historia. Y, ciertamente, a veces hay mucho o poco de todo eso en las obras específicas, como ya tendremos ocasión de discutir en los capítulos de análisis. Pero, en sintonía con Julio Premat, me interesa explorar también estos otros sentidos de la presencia del pasado (literario, personal, colectivo) en la narrativa contemporánea. Ello implica suponer que la relación de la narrativa contemporánea con las diferentes tradiciones literarias del pasado es menos dicotómica de lo suelen proponer algunas lecturas críticas. Como señala el crítico argentino, en las obras contemporáneas es posible percibir “una relación a la vez ofensiva y defensiva con el pasado”; una superposición de referencias y de actitudes (respecto a la vanguardia, respecto a la literatura canónica) en un mismo escritor, en una misma obra (2016, 2018).

EL CORPUS Y SU TIEMPO; EL CORPUS Y EL TIEMPO

Recapitulando, si queremos analizar la representación del tiempo en la narrativa contemporánea no podemos desconocer el contexto histórico y cultural en que estas obras se producen. Es decir, no podemos desconocer la condición postraumática de nuestras sociedades; la deflación política y cultural que traen consigo los años de hegemonía neoliberal; los debates en torno a la memoria que ocupan el campo intelectual de la postdictadura chilena y argentina; ni los efectos desorientadores de la última comprensión espaciotemporal del capitalismo y la serie de diagnósticos apocalípticos que la han acompañado. Todos estos elementos forman parte de las condiciones de posibilidad de nuestra narrativa contemporánea.

Tampoco podemos ser indiferentes a las distintas experiencias del tiempo a las que estas novelas remiten. Como insistiera Paul Ricoeur en su crítica a las aproximaciones estructuralistas (o narratológicas) al tiempo de ficción, este no depende solo de las relaciones internas al texto, no es un asunto puramente formal, sino que guarda alguna relación con la experiencia viva del lector y sus expectativas de sentido. En el caso de la famosa novela de Proust “los juegos con el tiempo” tendrían un reto: “recuperar una inteligencia más aguda de la experiencia del tiempo perdido y recobrado”, y es dicha experiencia “la que proporciona *En busca...* su significación y su objetivo en las técnicas narrativas”. “Para preservar la significación” de una obra como esta es pues necesario, según sugiere, “subordinar la técnica narrativa al objetivo que lleva al texto más allá de sí mismo, hacia una experiencia, fingida, sin duda, pero no obstante irreductible a un simple

juego con el tiempo” (2008, vol. II: 512).³⁹ Análogamente, diremos aquí, la configuración de la trama en obras como *Amuleto*, *Historia de una absolución familiar*, *Los amores de Laurita*, etc., no es arbitraria ni una cuestión puramente técnica. Tienen por objeto articular una experiencia temporal que, aunque virtual, es “capaz de entrar en interacción con la experiencia ordinaria” (Ricoeur: 534). En algunos casos, *Amuleto* es el más claro, incluso pueden “refigurar la temporalidad ordinaria” para explorar “los rasgos no lineales del tiempo fenomenológico”, tal como harían las obras que Ricoeur califica de “fábulas sobre el tiempo” (534).⁴⁰

Hay que reconocer, sin embargo, que las lecturas puramente formalistas parecen estar hace tiempo en retirada. Hoy predominaría más bien el polo contrario: lo referencial, lo temático, lo contextual. Por lo tanto, el peligro para el crítico no radicaría tanto en reducir el problema del tiempo a una cuestión estilística (como hiciera Genette con *En busca...*, según Ricoeur), como en confundir las novelas con una entrada directa al presente. Riesgo, quizá, especialmente gravitante en un corpus como este, más bien realista y que tematiza

³⁹Cito aquí en extenso su definición de experiencia de ficción del tiempo: “Lo que llamamos aquí experiencia de ficción del tiempo es sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto. Así es como la obra literaria, librándose de su propio cierre, se relaciona con..., se dirige hacia; en una palabra, es respecto de.... Más acá de la recepción del texto por parte del lector y de la intersección entre esta experiencia de ficción y la experiencia viva del lector, el mundo de la obra constituye lo que llamaré una *trascendencia inmanente* al texto. Así, la expresión, a primera vista paradójica, de experiencia de ficción no tiene otra función que designar la proyección de la obra, capaz de entrar en interacción con la experiencia ordinaria de la acción” (534).

⁴⁰ De acuerdo con Ricoeur son “fábulas sobre el tiempo” aquellas obras en que “el reto de las transformaciones estructurales es la propia experiencia del tiempo” (vol. II: 535). Además de *En busca...*, el autor considera en su estudio *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf, y *La montaña mágica*, de Thomas Mann. “Cada uno de estos escritos”, señala, “explora, a su modo, aspectos inéditos de la concordancia discordante que ya no afectan sólo a la *composición* narrativa, sino a la experiencia viva de los personajes de la narración. Hablaremos de *variaciones imaginativas* para designar estas figuras variadas de concordancia discordante, que van mucho más allá de los aspectos temporales de la experiencia cotidiana [...] Son variedades de la experiencia temporal que sólo la ficción puede explorar y que se ofrecen a la lectura con objeto de refigurar la temporalidad” (535).

problemáticas muy actuales (relativas a la memoria, la identidad, el género, etc.). Mi propia lectura, atenta a estas cuestiones, pecará de temática antes que de formalista. Sin embargo, y como nos recuerdan desde distintos ángulos los críticos literarios revisados en los apartados anteriores, las novelas no se limitan a reproducir su contexto histórico o cultural, ni los diferentes diagnósticos o teorías sobre la temporalidad que circulan por ahí, aun si sus autores los suscriben. La literatura desplaza, reelabora los discursos y experiencias propios de su época desde su propio lenguaje y, debemos añadir aquí, desde su propio tiempo. Por una parte, al disponer de principios y finales, al elaborar una trama, los novelistas “están obligados a dar forma al mero suceder”, aun cuando lo que quieren expresar sea el sinsentido (Kermode 52).⁴¹ Por otra, y como insiste Ricoeur, sólo la narrativa de ficción tiene la potencialidad –en virtud de los tres tiempos definidos por él: tiempo del narrar, tiempo narrado y experiencia de ficción del tiempo– de explorar “los rasgos no lineales del tiempo fenomenológico”, vedados a la historia o la filosofía (vol. III: 824). Finalmente, la historia de la literatura no es lineal ni evolutiva: las obras literarias recuperan y varían distintas formas del pasado. Ciertos paradigmas narrativos (o las expectativas que ellos engendran) perduran por siglos, incluso si rencarnan en una versión paródica o si nadie los interpreta ya de forma literal o ingenua.⁴² La historia de la novela,

⁴¹ Ricoeur y Kermode comparten la misma premisa: no hay novela sin trama, no hay trama sin tiempo, no hay novela que no apele a algún paradigma de orden para ser legible, pero difieren al explicar el porqué de esta persistencia de alguna forma de concordancia. Para el segundo tiene que ver con una necesidad de consuelo ante el horror al caos, para el primero con una exigencia propia de la comunicación. De ahí su énfasis en las expectativas del lector: si el novelista se empeña en desarmar la novela, el lector se empeñará en armarla: “la frustración no puede ser la última palabra” (2008, vol. II: 412). Por eso, desde la perspectiva de Ricoeur, es difícil creer en la posibilidad del fin de la narración. La novela como forma podría, ciertamente, morir algún día, pero una cultura sin narración resulta inimaginable (417-419).

⁴² De acuerdo con la tesis defendida por Kermode en *El sentido de un final*, la transformación del paradigma del apocalipsis cristiano tiene su correlato en las transformaciones de la trama literaria. En la literatura

afirma Kermode, “es la historia de las formas rechazadas o modificadas por la parodia, el manifiesto, el rechazo, como absurdas” (129). Todo ello presta al tiempo de la novela y al tiempo de la literatura un carácter especial (imaginario, no lineal, reflexivo, acumulativo). Por lo tanto, aunque pienso que este corpus nos permite acceder a cierto conocimiento sobre cómo se imagina o experimenta el tiempo en la postdictadura chilena y argentina, o en la época del capitalismo globalizado, no es mi intención leerlo para confirmar un diagnóstico sobre la temporalidad contemporánea, sea lo que sea que entendamos por ella.

La primera hipótesis de lectura, la más evidente, es que estamos frente a un corpus que se aleja de los imaginarios futuristas, positivistas, heroicos y/o anti- domésticos de la modernidad. Es decir, del movimiento hacia adelante de las vanguardias, de la celebración de la movilidad y de la ruptura, de la creencia en el progreso. En cambio, este es un corpus donde predomina el otro polo de la modernidad: la mirada retrospectiva, la melancolía, la nostalgia y la negatividad. Este cambio de énfasis no será interpretado aquí como agotamiento, decadencia ni, necesariamente, como un “adiós” definitivo al realismo, las vanguardias, a la narración, o a los proyectos y expectativas engendrados por la modernidad. Aun si sus autores escriben animados por un ánimo crepuscular o una voluntad impugnadora, veremos que sus obras permiten repensar categorías temporales, tradiciones literarias, problemas del XIX y del XX y, lo más importante para nosotros, sugieren caminos de continuidad para la novela.

moderna (según entiende él, desde la tragedia isabelina en adelante) el apocalipsis deja de ser inminente para transformarse en inmanente: después de algo malo siempre puede venir otra cosa peor. La crisis permanente reemplaza así el final definitivo. Otra característica del apocalipsis moderno es que ni los autores ni los lectores lo interpretan literalmente. Sin embargo, pese a estos cambios o, mejor dicho, debido a ellos, el paradigma del apocalipsis persiste y hace legible una obra como la de Samuel Beckett, donde se lo ironiza (95-122).

Como buena parte de la narrativa contemporánea, este es un corpus escéptico de las que Kermode llama “ficciones de concordancia”. Es decir, de todos aquellos paradigmas (originados ya en la religión, ya en las ciencias, ya en la filosofía) que dan sentido al tiempo y a las obras literarias, por ejemplo, apocalipsis, absoluto, progreso (ver nota 42). Escéptico además de las reglas de composición heredadas para configurar la trama narrativa (Ricoeur, 2008, vol. II). Por lo tanto, estas son obras que – en mayor o menor medida y con distintos grados de originalidad– se desvían de las convenciones narrativas de la novela y la historiografía tradicionales (o, en algunos casos, de las convenciones del testimonio), las que sus autores consideran insuficientes, ingenuas, románticas, obsoletas, o bien, ajenas a su propia experiencia. En las novelas de la temprana postdictadura – esto es, las de Bolaño, Heker, Marín y Shua– se retoman algunas de estas convenciones narrativas y “ficciones de concordancia” con propósitos fundamentalmente irónicos, satíricos o paródicos. En alguna medida, todas señalan el fracaso de la modernidad, de sus promesas de emancipación o, al menos, la inadecuación de los revolucionarios, intelectuales, jóvenes y artistas de los sesenta-setenta. Tal como sostiene Grínor Rojo, la ironía es uno de los cauces por los que transcurre el “romanticismo de la decepción” postdictatorial. En el caso de los narradores del dos mil, en tanto, se aprecia la preferencia por el minimalismo, una perspectiva acotada de la esfera social, la recuperación de los espacios íntimos y los personajes corrientes del realismo familiar; la primacía de la anterioridad de los personajes por sobre su interioridad (Viart cit. por Amaro, 2013); el recurso de la autoficción, lo autobiográfico, la memoria familiar o elementos no narrativos. Es posible argüir que en las obras de Costamagna, Neuman, Zambra domina

la voluntad de alejarse de la “gran historia”, a la vez que cierta desconfianza en la autoridad del narrador para ordenar o interpretar el mundo narrado, y para hablar por otros (quiero decir, otros distintos al escritor).

En ambos casos, sin embargo, puede hablarse de una persistencia entre los escritores de formas y contenidos del realismo, mientras que en los lectores persiste la expectativa de que las novelas iluminen la historia o la realidad social, de que constituyan un espacio de encuentro entre lo público y lo íntimo. Otro tanto vale para las vanguardias: en estas obras se retoman procedimientos experimentales (por ejemplo el montaje en Costamagna, el monólogo interior en Shua, las epifanías en Bolaño); se evocan modelos de escritor inspirados en credos vanguardistas (el escritor como un outsider, un traidor a su clase, o bien, como un esteta, ambas presentes en Marín; el escritor comprometido en Bolaño); se desarrollan tópicos de la literatura del “alto modernismo” (la memoria involuntaria en Costamagna; la odisea por la ciudad en un sólo día en Shua; la inconmensurabilidad del tiempo en Bolaño); o se cita (irónicamente o no) a Baudelaire, Flaubert, Proust, Woolf, Darío, Borges, Cortázar, etc., en varias de ellas. No es pastiche, mezcla indiferenciada, ni siquiera pura parodia, sino, y esta es la segunda hipótesis que sostendremos aquí, una forma de aprovechar las potencialidades de los realismos y las vanguardias para dar sentido al tiempo, para representar tanto las experiencias de nuestro tiempo como otras transversales a la historia (quiero decir, la muerte, la pérdida, los momentos de plenitud, etc.).

De lo anterior se desprende una tercera hipótesis o principio de lectura: lo nuevo en mi corpus no tiene tanto que ver con procedimientos o técnicas narrativas inéditas en la

historia de la literatura chilena o argentina, juegos con el tiempo derivados de las nuevas tecnologías, o la incorporación de lenguajes no considerados previamente por la narrativa, sino, sobre todo, con la presencia dominante del pasado. Esto puede entenderse tanto en el sentido que señala Elsa Drucaroff – lo distintivo o lo “nuevo” de la narrativa de postdictadura son las maneras en que sus autores relaboran el pasado traumático, aún si este no aparece tematizado– como en el que señala Julio Premat – la acentuación del anacronismo literario y las temáticas de filiación son hoy estrategias recurrentes de resistencia y de innovación. En cualquier caso, la presencia del pasado no será leída aquí necesariamente como repetición, “pasadismo” (bizantino o sentimental), melancolía negativa, pastiche. En muchas de estas novelas el pasado (biográfico, histórico, literario) constituye una vía para responder a interrogantes del presente, para “resistir las presiones de lo actual”, un rodeo para innovar, para abrir futuro, para recomenzar la historia de la novela. A su manera, las obras del corpus continúan una tarea que ha sido fundamental para la narrativa moderna: liberarnos de los imperativos del pasado, sacudirnos del peso de la historia, convertir el pasado en algo activo en el presente, en fundamento y proyección al futuro.

Ahora bien, lo anterior no implica que en estas obras no vayamos a encontrarnos también con elementos conservadores, que sus autores no se hagan eco de versiones estereotipadas del pasado histórico o no reproduzcan a veces los lugares comunes de su época. Tampoco estoy segura de que todas estas novelas ofrezcan respuestas siempre efectivas al presentismo o estrategias siempre exitosas para innovar la novela. Por lo que cada una será leída en su especificidad.

ATRAVESADAS POR EL TIEMPO

Los amores de Laurita de Ana María Shua (1984)

Mientras el adolescente se encamina activamente hacia la edad adulta, la joven acecha la apertura de ese período nuevo, imprevisible, cuya trama ya está urdida y hacia la cual la arrastra el tiempo

Simone de Beauvoir

Publicada en 1984, a poco de recuperada la institucionalidad democrática en Argentina, la segunda novela de Ana María Shua provocó en su momento cierta polémica, incluso antes de salir de la imprenta. Según relata la misma escritora, no le fue fácil encontrar una editorial que quisiera publicarla. Pese a que había ganado el primer premio de Losada con *Soy paciente* (1980), la lectora de dicha casa editorial rechazó el manuscrito horrorizada: “Entregué la novela un lunes y el martes la lectora de Losada me llamó cuatro veces hasta que me encontró. Me dijo que no publicara esa novela, que la hiciera desaparecer (me propuso quemarla) para que nunca cayera en manos de mis hijas. Mi marido no podría volver a levantar la cabeza y mi madre se sentiría avergonzada (s/p)”. Ya en circulación, gracias a la editorial Sudamericana, la recepción crítica de la novela se dividió entre “el previsible escándalo de pecatos y pacatas”, los que la consideraban por encima del hombro como un “*best seller* barato” y los que, estando dispuestos a reconocerle mérito artístico, se regodeaban en la posible dimensión autobiográfica de sus episodios eróticos (Drucaroff, “Pasos nuevos en espacios diferentes”: 485). De acuerdo con Elsa Drucaroff,

lo que la crítica de la época no podía en ningún caso admitir era “que la experiencia sexual en que una mujer se construye pertenece a los problemas históricos, psicológicos y sociales de un país” (485). En las décadas siguientes, mientras Ana María Shua se consolida como una destacada figura de la narrativa argentina, y mientras el feminismo y los estudios de género ganan legitimidad en la academia, los trabajos críticos sobre esta novela girarán, mayoritariamente, en torno a la sexualidad femenina, la maternidad y la corporalidad (Beard, 2001; Drucaroff, 2001; Gliemmo, 2001; Saona, 2009). En algunas ocasiones, desde un enfoque bastante celebratorio de la diferencia sexual (el título del artículo de Laura Beard es representativo en este sentido: “Celebrating female sexuality from adolescence to maternity in Ana María Shua’s *Los amores de Laurita*”) y, en cambio, mucho menos interesado por la veta humorística de la obra. Otras aproximaciones críticas, en tanto, han visto en *Los amores de Laurita* una “inteligente novela de formación” (Drucaroff, *Los prisioneros de la torre*: 458), una sátira de la sociedad patriarcal, o se han concentrado en su dimensión metaliteraria (Simons, 2007).

Tanto por su contenido como por los avatares de su recepción crítica, me parece que esta novela nos permite pensar en el asunto de “el tiempo de las mujeres” (Kristeva, 1995). Es decir, los distintos imaginarios temporales que han orientado el pensamiento, el arte y las luchas feministas (Felski 2002), pero, también, el protagonismo de las mujeres en la historia reciente y en la cultura contemporánea. A nivel individual, su joven protagonista se enfrenta al desafío de crecer mujer sin “morir en el intento” o, en otros términos, sin reproducir un destino de “idéntica” (en el decir de Celia Amorós), sufrir un final trágico o sucumbir a la melancolía. A nivel colectivo, la novela evalúa el grado de igualdad sexual

alcanzado por las argentinas de clase media de cara al cambio de siglo y de régimen. En ninguno de los dos casos nos encontramos ante cuentas definitivamente alegres ni definitivamente magras. Si Shua comprueba que “la maternidad, la comprensión y la sociabilidad” siguen siendo “los ejes de la subordinación de la mujer” (Roffe 209), su relato no deja de estar animado por cierta idea de progreso: la heroína no repetirá las vidas de su madre y su abuela. Al mismo tiempo, y en sintonía con muchas otras obras del período (feministas o no, escritas por mujeres o no), *Los amores de Laurita* propone cierta revalorización de lo cotidiano, de los personajes corrientes, de los espacios íntimos, del cuerpo y la maternidad. No para defender un retorno conservador al hogar y a los roles de género tradicionales, cosa que la novela está lejos de celebrar. Tampoco, según me parece a mí, para reivindicar un tiempo o una subjetividad femenina irreconciliables con el tiempo histórico. Sino para poner en diálogo los múltiples tiempos y deseos que constituyen a su protagonista y, podemos asimismo pensar, al feminismo.

Antes de entrar de lleno las líneas de análisis recién esbozadas, se hace necesario anticipar algo sobre la estructura, contenido y principales intertextos de esta novela. Lo primero que salta a la vista es la alternancia de dos planos narrativos: uno protagonizado por la señora Laura, quien en su noveno mes de embarazo rememora su juventud; y otro protagonizado por Laurita, la muchacha soltera que a finales de los sesenta iniciaba su “educación sentimental” y sexual. Mientras el primero de estos planos se concentra en una sola tarde, el segundo abarca varios años, ocupando la mayor parte de la acción y de las páginas de la novela. A medida que los capítulos se suceden y la adolescente crece, ambos momentos se aproximan hasta confluir en el último capítulo, el único que echa mano de

la narración en primera persona, y el único donde todos los tiempos (o todos “los amores”) del relato se yuxtaponen. Sin embargo, no por ello desaparece la escisión entre Laura y Laurita o, en otros términos, la mirada irónica con que el autor y el lector implícitos de la novela consideran a su protagonista.⁴³ En este sentido, me parece que la variación entre el uso del nombre y de su diminutivo (Laura/Laurita) obedece más a los vaivenes de dicha distancia irónica, que a una voluntad de diferenciar a la adolescente de la mujer madura. De hecho, la señora Laura, en tanto madre primeriza influenciada por los lugares comunes de su medio sobre la maternidad, acabará por merecer (lo mismo que la chiquilla inexperta y fácilmente impresionable de los primeros capítulos) el apelativo de “Laurita”.

En cualquier caso, tanto la mujer casada como la joven soltera son figuras que se desplazan por la ciudad de Buenos Aires, y por el tiempo, siguiendo ciertos patrones literarios. Mientras en la trayectoria vespertina de la señora Laura, jalonada por eventos pedestres, intensos recuerdos y repentinas revelaciones, es posible percibir el influjo modernista de Joyce o Woolf, en las andanzas de la joven soltera podemos encontrar ecos

⁴³ Me considero, pues, más próxima a la interpretación que ofrece Margarita Saona sobre la estructura especular de esta novela que a la propuesta por Laura Beard. Para la primera, la alternancia temporal tiene una intención irónica, la de relativizar la liberación sexual de la joven: “La yuxtaposición de capítulos del presente y el pasado de Laura sugiere que es desde el presente de su embarazo que Laura examina sus aventuras eróticas y esa circunstancia provee una distancia irónica con respecto a la liberación sexual de Laurita” (587-8). Aunque yo preferiría usar el término “contrapunto” a “yuxtaposición” (pues verdadera yuxtaposición sólo hay en el capítulo final de la novela), concuerdo en lo medular con Saona. Laura Beard, en cambio, sostiene que la estructura de la novela sería reflejo de “la condición dual” que suele atribuirse a la mujer y, especialmente, a la mujer embarazada: “The duality inherent in the novel’s structure emphasizes not only Laura’s dual role as daughter and mother, but also the dual character often seen as part of the feminine condition (...) With the particular physical condition of maternity, where one becomes two or two are housed in one, questions of subjectivity are especially problematic. Shua’s intermixing of the short sections on the pregnant Laura with the chapters on the adolescent Laurita highlights questions of the continuity of self and identity as well as concerns about the boundaries between self and other” (s/p). Por último, Graciela Gliemmo, quien lee esta obra como una reescritura de la novela erótica tradicional, compara su estructura dual con la cópula sexual.

de *El Lazarillo de Tormes* y de *Don Quijote*, “patronos” de la sátira y la parodia, respectivamente. Finalmente, y como con toda razón ha insistido Drucaroff, *Los amores de Laurita* es también una novela de aprendizaje en tanto “narra la construcción histórica de un sujeto, atravesado por su tiempo y su entorno” (“Pasos nuevos...” 485). Una novela de aprendizaje (agregaría yo) que no deja de mostrarse escéptica frente al grado de madurez, independencia o sabiduría alcanzado por su heroína, pero cuyo argumento está sin duda determinado por aquel proceso que señala Drucaroff. Parafraseando la definición que da Bajtín de la “novela de la educación”, podemos decir de Laura que “se transforma con el mundo y refleja en sí el desarrollo histórico del mundo” (214).⁴⁴

⁴⁴ M. Bajtín y G. Lukács teorizaron sobre el tiempo en la novela y, particularmente, sobre la novela de formación o *bildungsroman* pensando exclusivamente en términos y experiencias masculinos. El primero, define la novela de la educación como “aquella en que el tiempo penetra en el interior del hombre” (212). El segundo caracteriza la novela moderna como “la forma de la virilidad madura” (133), y la novela pedagógica como “aquella que trata de la reconciliación de un individuo problemático, guiado por su experiencia empírica del ideal, con la realidad social concreta” (129). Respecto a las particularidades de la novela de formación con protagonista femenino pueden consultarse los trabajos de Hirsch, Marianne et al. (1983); Fraiman, Susan (1993); Lagos-Pope, María Inés (1996) y Leasa Y., Lutes (2000) que abordan obras de distintas épocas y latitudes. Entre algunos de los rasgos que estas autoras reconocen como distintivos de la novela de formación femenina podemos mencionar: la relación ambigua de la protagonista con el personaje de la madre, la importancia del tópico de la coerción por sobre el de la elección, la estructura muchas veces episódica del relato, el comienzo más tardío del proceso de aprendizaje o de autodescubrimiento (que en ocasiones se inicia después del matrimonio), etc. En cuanto a los posibles desenlaces del relato, observan que la protagonista puede sucumbir al medio de forma trágica, resignarse a las alternativas convencionales que este le ofrece o culminar de manera exitosa su desarrollo. Esto último equivaldría no tanto a insertarse en la sociedad, como en el caso del *bildungsroman* masculino, como en lograr independencia y autonomía (Felski cit. por Leasa 101), o bien, en establecer relaciones de empatía y comunidad (Hirsch 10). En cualquier caso, tanto la versión masculina como la femenina de la novela de formación implican el desarrollo de un personaje en el tiempo y en conflicto con su medio.

LA LIBERACIÓN SEXUAL DE LOS SESENTA: ENTRE LA SÁTIRA, LA PARODIA Y LA NOVELA DE FORMACIÓN

Prefiero mil veces la vida de mi hija a la que yo llevé.
Yvone Huitrón de Guitérrez, madre de familia, 1969
(Testimonio recopilado por Elena Poniatowska)

De forma semejante a lo que ocurre con los antihéroes de la novela picaresca, cuyo derrotero biográfico y social está marcado por su servicio a “muchos amos”, el trayecto de Laurita, la soltera, está señalado por su relación (erótica o sentimental) con distintos hombres. Dado que en cada capítulo la muchacha es algo mayor que en el anterior y, por tanto, está más cerca de convertirse en la señora Laura, podría igualmente pensarse que estos hombres constituyen “los estadios más o menos simbólicos que atraviesa el héroe del *bildungsroman* durante su peregrinaje.”⁴⁵ O, en palabras más llanas, que son hombres-postes, en el camino hacia una madurez plena y exitosa. Sin embargo, así como no puede afirmarse que tras pasar por las manos del ciego caer en las del clérigo sea una mejora para la suerte del pobre Lazarillo, tampoco puede postularse que para Laurita “el muchacho judío de buena familia” sea un adelanto respecto al “Flaco Sivi”, aspirante a pintor. Allá y aquí el encuentro del protagonista con estos personajes representa la ocasión para burlarse de un nuevo tipo social, antes que la de indicar un estadio superior en el progreso social o simbólico del héroe. La “carrera sentimental” que Laurita emprende a

⁴⁵ Según S. Howe, los personajes femeninos (generalmente no más de dos) con los que se involucra sentimentalmente el héroe del *bildungsroman* canónico (es decir, aquel donde un protagonista masculino busca su lugar en el mundo burgués) son figuras estáticas, cuya función principal consiste en señalar el avance de aquel (citada por S. Freiman en *Unbecoming women*, 7).

finales de los sesenta es, desde este punto vista, una sátira de la clase media argentina de esos años, especialmente de sus “machos”, y una parodia de las novelas de formación.

Incluso podría decirse que, como hiciera el Quijote de Cervantes respecto a las novelas de caballería, *Los amores de Laurita* expurga con sarcasmo una literatura que “viene de bajada”. En este caso, un amplio sector de la biblioteca universitaria de los sesenta (desde Camus a Cortázar, desde la antropología al marxismo) y, muy especialmente, aquellas lecturas referidas a la sexualidad y el erotismo, que aquí suelen figurar de “quijotescas”. No por nada, los capítulos dedicados a Laurita y sus “amores” llevan títulos irónicos, que en algo recuerdan los que encabezan las “aventuras” del Ingenioso Hidalgo.⁴⁶ Así, por ejemplo, el segundo de ellos, el que inaugura las andanzas de la chica fuera del monótono ambiente familiar, el que parece dar el “vamos” a su liberación sexual, tiene un título hartamente prometedor: “La festichola. En que Laurita asiste por primera vez a una verdadera orgía”. Sin embargo, y de forma análoga a lo que ocurre en el Quijote, su lectura nos revela que la tal orgía está lejos de ser “una verdadera orgía”. Todo transcurre de manera mucho más convencional que en los fragmentos de Sade, Henry Miller y George Bataille que la adolescente ha tenido la previsión de copiar en “una libretita de tapas grises” (45) para “leérselos a los demás participantes en la primera tregua de la orgía, viniera o no viniera al caso” (46). A la hora de los “qué hubo” nadie, y menos que nadie Laurita, está de veras dispuesto a sacarse la ropa en grupo...

⁴⁶ Por ejemplo: “Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de vientos, con otros sucesos dignos de felice recordación”. Pero, lo sabemos de sobra, no hay tal “buen suceso”.

El momento histórico que escoge Shua para situar “los años de aprendizaje” de Laurita no es indiferente a esta idea del destape sexual. Como es sabido, las décadas del sesenta y setenta están estrechamente asociadas a la llamada “revolución anticonceptiva” o “revolución sexual” y a una radicalización de los movimientos feministas.⁴⁷ Es, pues, un período de transición donde el creciente control que las mujeres, o al menos una parte importante de ellas (concentrada en las ciudades), comienzan a ejercer sobre sus cuerpos y sobre la reproducción biológica, “les confiere el poder de hacer tambalear no sólo los hábitos sino también las representaciones admitidas” dentro del orden sexo-genérico (Héritier 210). Pero si éstos tambalean, están todavía lejos de derrumbarse, especialmente en Latinoamérica. Buena parte del efecto humorístico de *Los amores de Laurita* descansa, precisamente, en la porfiada resistencia de esas estructuras y en las piruetas que su protagonista debe realizar para esquivarlas o acomodarse en ellas.

El día en que ésta “cumple por última vez dieciséis años”, jornada que ocupa todo el primer capítulo de la novela, nos la encontramos presa de un tremendismo muy adolescente y muy barroco. Según la muchacha, es “demasiado tarde para todo” (19), su cuerpo “se asoma ya a la decadencia” (19) y todo cuanto ve u oye le parece un aviso del irrefrenable paso del tiempo... incluso un sándwich de jamón y queso que, a cada

⁴⁷ Según la antropóloga François Hériter, la “revolución anticonceptiva” no consiste exclusivamente en la invención de la pastilla, sino en el hecho de que ésta, junto con otros métodos anticonceptivos, se institucionalizara. El que las mujeres puedan asumir el control de la natalidad a plena luz del día, y no a escondidas de maridos, padres y hermanos, constituye, siempre de acuerdo con Hériter, “la palanca esencial” para “acceder a la igualdad en el seno de una diferencia sexuada, reconocida, aceptada y no jerarquizada” (215). Según aclara Raquel Osborne, la liberación sexual de los sesenta no fue resultado exclusivo de la invención de la pastilla, sino fruto de las mismas condiciones sociológicas que hicieron posible el movimiento feminista. Entre ellos, la incorporación de un contingente importante de mujeres al mundo laboral y el desarrollo de una cultura “orientada a las jóvenes y adolescentes”, así como de una subcultura urbana “centrada en los/las solteros/as” (193).

mordisco, se reduce irreversiblemente (22). Sin embargo, no es tanto el “recuerdo de la muerte” (como diría Quevedo) lo que la atormenta, como el “tiempo futuro en que ella misma sería empujada al odioso rebaño de todas las mujeres” (16). Miedo que cobra forma ante el regalo de cumpleaños que le ofrece su madre: una cartera de cuero que resume las expectativas que ésta tiene para ella: “Una mujer tiene que usar cartera. Una linda cartera haciendo juego con los zapatos. Es lo mínimo que se puede pretender de una mujer: que sea elegante” (16). Y que alcanza su paroxismo ante la visión de sus compañeras ya maduras del instituto de francés: “mujeres en el filoso límite de la vejez, mujeres que habían dejado transcurrir sus vidas y las habían perdido en su transcurso, que habían dejado que el tiempo las atravesara irresponsablemente, mujeres que se aburrían y estudiaban francés cuando ya era tarde para cualquier otra cosa” (22).

Ni qué decir que la joven se cree llamada a realizar un destino excepcional, muy alejado del ambiente burgués en que vive con sus padres y de la vida grisácea que atribuye a estas mujeres de la Alianza Francesa. Mientras escucha una melosa canción de moda entre los “teenagers” de su época (“Sealed with a kiss” de Brian Hyland) – pues Laurita no es tan singular como se imagina: escucha la misma música y viste las mismas ropas que “todas las chicas de su edad y de su clase” (16) –, sueña con ese “imprevisible torbellino” que la llevará a “surcar mares y explorar jamás hollados suelos, librar multitudes que gritarían su nombre, asombrar al mundo con sus obras” y “vivir una o muchas arrebatadoras pasiones” (20). Junto a estas imágenes de una “vida futura escandalosa y feroz” (20) la adolescente alberga expectativas mucho más convencionales, tal como no deja de notar con sorna el narrador: “Ese destino clamoroso y confuso (...) en modo alguno excluía el

matrimonio, ni siquiera, después del escándalo inicial, la alborozada aprobación de sus padres” (20). Como ocurre con todos los sueños, diurnos y nocturnos, en sus fantasías coexisten sin problemas A y Z. Es en “la vida real” donde nos vemos forzados (sobre todo las mujeres) a escoger entre dos alternativas que son, o de momento parecen, mutuamente excluyentes. Para usar los términos de la propia Laurita, a medida que ella y las niñas de su generación crezcan, deberán decantarse por “las anacondas”, símbolo de una vida lejos del hogar, o por las familiares “milanesas”, símbolo de la vida doméstica y clasemediera argentina (95).

Pero el día de su cumpleaños no le parece que haya mucha oportunidad de elegir. Como la adolescente genérica que nos pinta Simone de Beauvoir en el pasaje que sirve de epígrafe a este capítulo, Laurita imagina que el tiempo la arrastra hacia “una trama urdida de antemano”. Ya se ve casada con su fastidioso novio Jorge (el primero y el único hasta la fecha), viviendo en “un departamento de tres ambientes y pieza de servicio” (19), donde ella tendría “platos de loza para todos los días, y platos de porcelana para recibir invitados, y tarros de plástico para poner el arroz y los fideos” (19). En otras palabras, ya se ve “atravesada” y “embotada” por el tiempo, incorporada al odioso mundo de los adultos y al todavía más odioso “rebaño de todas las mujeres”. De ahora en adelante, piensa, no le queda si no repetir los gestos que su madre y su abuela han realizado ya:

Laurita entró al baño y, reiterando una secuencia de gestos que la rutina había vuelto inconscientes, casi automáticos, se quitó la bombacha, enjabonó la zona que había estado en contacto con su sexo y comenzó a fregarla debajo del chorro tibio de la canilla. Por un momento tuvo consciencia del trabajo de sus manos y se preguntó por qué no podía poner la bombacha en el lavarropas, qué peculiar cualidad contaminante tenía esa prenda femenina, cuáles eran las oscuras razones de ese ritual que su madre le había transmitido, y a su madre la madre de su madre (...) y se dijo

que noche tras noche, durante todas las noches de su vida, iba a repetir, inexorablemente, esos gestos. Y que nunca más, en cambio, iba a cumplir dieciséis años (36-7).

Ese momento en que la niña experimenta por primera vez horror ante “el porvenir que se ve reflejado en la vida de la matriarca”, cuando cobra conciencia del “futuro de funcionaria” que se le propone (Leasa 17), ha sido descrito muchas veces como fundamental en los relatos de formación femeninos y, de manera especialmente vívida y dramática, por Beauvoir en el *Segundo sexo*:

De pronto, en la cocina donde la madre friega la vajilla, la niña comprende que, desde hace años, todos los días después de la comida, a la misma hora, aquellas manos se han sumergido en el agua grasienta y han limpiado la porcelana con el trapo rugoso. Y hasta la muerte estarán sometidas a esos ritos. Comer, dormir, limpiar... Los años ya no escalan el cielo, se extienden idénticos y grises en una capa horizontal; cada día imita al precedente; es un eterno presente, inútil y sin esperanza” (412).

Ahora bien, aunque en la novela de Shua este horror ante el porvenir de la matriarca es también un episodio fundacional para la trayectoria de la heroína (como hemos dicho, es el primer capítulo, el que dará pie a las aventuras siguientes) no por ello deja de resultar risible. Primeramente, porque el tono hiperbólico de la adolescente (“es tarde para todo”) impide tomarlo muy en serio. En segundo lugar, porque gracias a los pasajes dedicados a la señora Laura, que aquí hacen de contrapunto, sabemos que esta muchacha inconformista se convertirá en una mujer casada, pronta a ser madre, que visita regularmente a su obstetra y que hace años que no tiene que pagar sus consumiciones en los cafés, puesto que su marido lo hace por ella. Finalmente, porque esta oscura visión del porvenir resulta desmentida por los capítulos siguientes. Si la novela se ríe aquí de los

rituales absurdos en que solemos ser educadas las mujeres (rituales que muchas veces no tienen otra razón de ser que la de perpetuar la dominación masculina), lo cierto es que también se ríe del fatalismo de su joven protagonista, pues el desarrollo de la historia nos demostrará que era injustificado. En parte, porque algunos cambios importantes sí se producen: sólo un año más tarde Laurita es ya una estudiante universitaria que puede salir de su casa rumbo a una segunda cita con el diafragma puesto. En parte, porque el día a día de la señora Laura no será representado exclusivamente en términos de opresión y aburrimiento, como comprobaremos más adelante.

Una vez que Laurita sale a “correr mundo”, sus experiencias eróticas se verán cruzadas por una serie de discursos más o menos rupturistas y muy influyentes entre la juventud universitaria de los sesenta, frente a los cuales la novela también se mostrará irónica. En lo que sigue destacaré por lo menos cuatro: el de la antropología, el del erotismo “transgresivo”, el de la vanguardia artística y el del psicoanálisis. Ya había adelantado algo sobre “la festichola”, aquella supuesta orgía en que la joven debutaría como libertina. No por casualidad, Sergio, el anfitrión de este evento, es un estudiante de antropología que se ha rematriculado en medicina tras soñar “con una serpiente azul” (52) pues, como se recordará, la antropología es una de las disciplinas que sirven de fundamento a Bataille y otros teóricos del erotismo. Este personaje, que asegura practicar antiguos ritos orgiásticos, forma parte de “la hermandad de los lobos”, una misteriosa cofradía sólo para hombres. El salón principal de “Saint Nicholas House”, la vieja casona de la calle San Nicolás donde éstos se reúnen y donde tiene lugar “la festichola”, está decorado con “conjuros mágicos tomados de *La rama dorada*” (50), una calavera y “una gran cruz

invertida y las palabras *God is Dead* pintadas con sangre” (50). En definitiva, todo un escenario y todo un repertorio para superar las restricciones de la sexualidad burguesa y entregarse a ese “erotismo sagrado” que fascinaba a Bataille o, de acuerdo con Marcuse, para combatir la reificación del capitalismo mediante el triunfo del principio del placer. Y, sin embargo, la “festichola” termina asemejándose más a lo que el primero de estos intelectuales llamaba despectivamente una “francachela” (esa “canita al aire” de los matrimonios burgueses) que a una “orgía ritual”.⁴⁸ No tanto por la afinidad fonética de estos términos, sino por lo precaria y limitada que es la transgresión sexual en ambos casos. Lo único que hacen Laurita y Sergio es tomar una buena cantidad de vodka, jugar a las prendas sin atreverse a sacarse toda la ropa y, sólo al final de la noche, una vez que todos los otros asistentes de la “festichola” se han marchado, tener sexo de forma harto más convencional de la que quisieran reconocer:

Y se amaron como los incas dibujados en las vasijas arqueológicas y como los japoneses de ciertos grabados antiguos y como los árabes de las Mil y Una Noches y como un caballero y una bruja medievales y, sobre todo, aunque no les hubiera gustado tener que admitirlo, como un muchacho y una chica argentinos, universitarios, de clase media, en una casa vieja de la calle San Nicolás (61-62).

Como observa acertadamente Graciela Gliemmo, la señora Laura es una “contrafigura de los modelos femeninos” desarrollados por los autores canónicos de la novela erótica. Al contrario de las heroínas de Sade, Bataille o Klossowski, ella “no es soltera, no es

⁴⁸ “En rigor, la francachela es, en nuestros días, un aspecto popular del matrimonio, pero la francachela posee el sentido de un erotismo inhibido, convertido en descargas furtivas, en disimulos chistosos, en alusiones. El frenesí sexual, que, al contrario, afirma un carácter sagrado, es lo propio de la orgía. De la orgía procede un aspecto arcaico del erotismo. El erotismo orgiástico es esencialmente un exceso peligroso” (Bataille 119).

pasiva, no se prostituye: está embarazada, goza sola, desea y puede prescindir del hombre para obtener place” (s/p). En cambio, no estoy plenamente de acuerdo con ella cuando afirma que es “la literatura la que ayuda a detonar la transgresión, a desplazar y a revocar los antiguos rituales y creencias” (s/p) en el mundo representado por la novela. Aunque Laurita y sus amigos leen a un montón de autores rupturistas (de preferencia franceses), no es mucho lo que ellos mismos “transgreden, desplazan o revocan”, especialmente cuando se trata de aquellos “prejuicios pequeñoburgueses” que achacan a Erich Fromm con “su ridículo arte de amar” (45), pero que están profundamente arraigados en ellos. Si Laura no es una Eugenia, la entusiasta aprendiz de libertina en *La filosofía en el tocador* de Sade, “Saint Nicholas House” tampoco es un espacio libre de conservadurismo. Cuando una de las chicas que asisten a “la festichola” se encierra en el baño con un hombre que no es su novio, Sergio, el panegirista de los rituales orgiásticos, no sólo se escandaliza, sino que emplea todas sus lecturas universitarias para acusar y denostar a la mujer: “esa desgraciada, decía, ese engendro del abismo, esa perra hija de perra y de un cerdo sin narices, recitaba, con insultos islámicos, esa histérica, decía, con insultos psicoanalíticos, espera que yo se lo diga a Mario, que yo le diga que se acostó con Abel aquí, en Saint Nicholas House...” (60-1). Y cuando Laura le hace notar que Abel es tan responsable como la novia de Mario, recibe de boca de su anfitrión esta vieja lección: “m’hijita, el hombre no es culpable en estos casos” (61). Ella misma, que al inicio del capítulo estaba tan orgullosa de asistir a “su primera orgía”, acaba por concluir que es muy oportuno que su nuevo amigo haya dejado la carrera de antropología por la de medicina, “una profesión

mucho más adecuada para mantener una familia” (63). Remate que termina de echar por tierra cualquier resabio de radicalismo en la famosa “festichola”.

La aparente paradoja que implicaría defender un “erotismo transgresor” y, al mismo tiempo, rechazar la ruptura con las jerarquías y roles sexuales tradicionales, puede ser despejada a partir de la lectura que Celia Amorós propone del pensamiento sadearno. De acuerdo con esta autora, en Sade y “sus herederos” (léase, Bataille) hay un intento por recuperar el antiguo mundo del estatus (esto es, los privilegios por derecho de nacimiento) mediante la defensa acérrima de lo que sería uno de sus últimos reductos: la diferencia sexual (222). En este contexto, todas las transgresiones eróticas de que las que hacen gala Sade o Bataille requieren, para seguir existiendo como tales y provocar así el goce del libertino o del orgiasta, que la ley del padre se mantenga vigente. La moneda de cambio entre el hijo transgresor y el padre que se ha visto provocado será, “una vez más, la mujer” (224), pero, en esta ocasión, “su mediación revestirá la forma de inmolación, de sacrificio” (ibíd.). Aunque en la modesta “festichola” no llega a tener lugar ninguna perversión sádica ni ningún ritual propiciatorio –como hemos visto, ésta es una orgía puramente imaginaria, de papel, de universitarios novatos– el episodio apunta, precisamente, a esta perpetuación de las viejas reglas del juego bajo esquemas aparentemente radicales.⁴⁹

Después de todo, Laurita y su medio son lo que son: parte de una juventud universitaria de clase media, con aspiraciones intelectuales y artísticas, críticos de la generación

⁴⁹ Para una crítica feminista de Bataille, Marcuse y Deleuze y Guatari, véase Alicia Puleo. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. Según Puleo, si las obras de estos autores se vieron impulsadas “por los nuevos vientos de la liberación sexual” de los ‘50 y ‘60, en ellas se advierte, no obstante, “el retorno de viejos fantasmas del patriarcado” (136). Por ejemplo, la identificación de mujer y naturaleza, la concepción puramente genérica de “La Mujer” o, derechamente, la defensa explícita del dominio masculino.

anterior, pero que no están dispuestos a llevar sus lecturas más rupturistas a la realidad. No forman parte de los que vivieron los sesenta y setenta “entre la pluma y el fusil”, para parafrasear el título del libro que Claudia Gilman dedica a los intelectuales latinoamericanos embarcados en la escalada revolucionaria. De hecho, como queda claro en el capítulo “La barra de Devoto. En que Laurita sólo desempeña un pequeño papel de reparto”, la protagonista y los suyos ni siquiera están comprometidos a fondo con otros proyectos generacionales, mucho más modestos que la revolución continental. El grupo en cuestión – apodado “la barra de Devoto” debido a su “breve y prestigioso encarcelamiento” (70) en la prisión de Villa Devoto “por razones vagamente políticas” (70) durante la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970)– está compuesto por jóvenes artistas, sin militancia política ni talento probado, empeñados en realizar el “Gran Viaje por Sudamérica” (75). Pero, lo mismo que “la verdadera orgía”, “el gran viaje” nunca llega a hacerse realidad. Tampoco el “film iconoclasta, poético y genial” (78) que se supone que va a financiar aquel. Como no cuentan con los medios ni con los conocimientos para producirlo, el grupo decide reemplazarlo por una función de “actuación automática”, supuestamente inspirada en Breton y Artaud (85). El resultado es una hilarante payasada en la que, a falta de libreto, cada personaje lanza al aire la primera consigna que se le viene a la cabeza. Mientras el Flaco Sivi grita “¡A coger, que se acaba el mundo!” (87), Cara de Caballo aúlla “¡Qué se pudran los vecinos!” (89) y “un muchacho morocho al que nadie conocía” (90) clama: “¡Yo soy intelectual obrero, carajo! Yo soy intelectual obrerooooooooo” (89). En cuanto al viaje, éste no los llevará más allá

de Córdoba “y a los cuatro días estaban de vuelta” (95), en lo que parece una nueva reproducción fallida, esta vez, del Cordobazo del '69.

Así las cosas, no es de extrañar que la emancipación sexual emprendida por Laura y otras chicas de su generación esté descrita en términos igualmente irónicos. Mientras los jóvenes de la “barra de Devoto” trazan “proyectos que cambiarían la faz de la tierra” (71), si bien irrealizables por su total falta de rigor y sentido práctico, sus novias solo desempeñan un papel de comparsa:

Como Minnie, la novia de Mickey, como Daisy, la novia del pato Donald, las novias de la barra de Devoto participaban apenas en las iniciativas de los muchachos: miraban, aplaudían, se reían, no podían, salvo Huesito, pasar la noche fuera de sus casas ni sumarse a los planes de viajes. Miraban, aplaudían, se reían y ni siquiera tenían la posibilidad, como Minnie, como Daisy, de estar en peligro y ser salvadas. Ningún Pete Negro quería secuestrarlas y aunque algunas veces tenían muchas ganas de participar más activamente, se sentían incapaces de idear propuestas colectivas: miraban, aplaudían, se reían (73).

Todos aquellos importantes avances que esta generación de mujeres disfruta respecto a generaciones anteriores –no estar obligadas a conservar la virginidad hasta el matrimonio, casarse más tardíamente, contar con un acceso más directo a los métodos anticonceptivos existentes, la cultura más o menos bohemia y más o menos progresista en la que se mueven, etc.– no bastan para transmutar por completo las viejas estructuras sexo-genéricas que las cercan. De partida, la vida sexual de estas jóvenes solteras (aunque hartamente más libre) sigue practicándose de forma furtiva, en hotelitos parejeros, a escondidas de la furia de sus padres y a riesgo de sufrir sus invectivas moralizantes: “vas a rodar de uno a otro, decía mi papá esa palabra usaba, rodar, mueble, ¿te llevó a un amueblado esa basura?”

Llorando yo que te llora, no sé lo que es amueblado papito a un telo fuimos nomás” (176). En cuanto a los roles de género, éstos siguen gozando de buena salud: el “pequeño papel de reparto” es para las mujeres; el rol protagónico, para los hombres. Y esto no sólo en las historietas y películas de Disney, tan criticadas por Ariel Dorfman a inicios del setenta,⁵⁰ sino también en las compañías teatrales de “vanguardia” (cierto que la del Flaco Sivi es una vanguardia de pacotilla, pero en este punto no difiere mucho de algunas vanguardias serias). En unas y otras son ellos los que hablan, dirigen y actúan, y ellas las que hacen café y cortan trozos de pizza (81), son secuestradas por algún villano o figuran de musas etéreas. Por último, es necesario reconocer que las expectativas de las propias chiquillas de la “Barra de Devoto”, incluida Laura, están lejos de ser revolucionarias. En el fondo, lo que de veras desean es reencausar a sus alocados novios de regreso al hogar y convertirlos en maridos capaces de “llevar a los hijos al parque a cambiar estampillas”, mientras ellas preparan “las milanesas para todos” (76).

De ahí que, algunos episodios y años después, Laurita aceptará, para complacer a sus padres y probar suerte, salir con “un buen muchacho judío de buena familia”. En realidad, el insoportable Kalnicky Kamiansky (KK), un joven médico muy ufano de “su sonoro apellido, su título universitario, su Peugeot 404, su departamento en la horrible mole del Santos Dumont” (129) y, más que nada en el mundo, de su difunto “abuelito León”, figura destacadísima de “la colectividad”. Significativamente, es en esta cita convencional con un hombre convencional, en un escenario convencional, cuando brota algo de esa perversidad que no apareció en la “festichola”. Porque pese a que el tipo no le gusta nada,

⁵⁰ Véase: Dorfman y Mattelart, *Para leer al pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1971.

Laura –acostumbrada a citas en cafeterías y boliches, citas donde se habla de Jung, de la dialéctica hegeliana, del horizonte mítico, de Engels y Gramsci (129), citas en las que, no pocas veces, es ella quien termina pagando la cuenta– descubre que se siente excitada ante la mera idea de que él la haya invitado a un carísimo restorán de Punta del Este:

Laurita se sintió conmocionada, estremecida, asombrada, sobre todo, de descubrir en ella esa inesperada vocación de puta, un hombre iba a gastar dinero por el placer de su compañía y eso le gustaba, le gustaba enormemente. Las mujeres, había leído un día, abriendo al azar uno de los tomos de las Obras Completas de Freud, tan encuadernado, tan caro, tan ballesteros [referencia al traductor], las mujeres, por ser perversas polimorfos, están especialmente dotadas para la prostitución, qué disparate, pero no era ese polimorfo, perverso placer el que esperaba ella de Kalnicky Kamiansky, sino el de ser pagada, evaluada, el placer todavía desconocido para ella de ver a un hombre sacar dinero, auténtico dinero de su billetera para pagar una elevada cuenta solo por el gusto de estar, de haber estado con ella. Qué bien, dijo su madre, por fin, Laurita vas a salir con un muchacho como la gente, que te invita a cenar, un buen muchacho de buena familia (129-130).

No es sólo el hecho de ser médicos y miembros bien “encuadernados” de “la colectividad” lo que, de acuerdo con esta cita, tienen en común Sigmund Freud (o sus obras) y Kalnicky Kamiansky. Ambos representan, a ojos de Laurita, una forma de normatividad sexual sospechosa. El primero, porque define la sexualidad femenina así o asá; el segundo, porque encarna el ideal de novio de su madre y su abuela. Ninguno de ellos da en el clavo: si Laura no reconoce sus propios deseos en las descripciones de Freud (“qué disparate”, piensa), tampoco ve en Kamiansky un potencial marido, sino un virtual cliente. Y así como Laura abandona decepcionada la lectura de Freud, también abandona (“sin leerlo”) a Kalnicky Kamiansky en su departamento nuevo, llorando en calzoncillos

por su abuelito León y por una novia no judía a la que abandonó para “salvar” su apellido de “un Sánchez terrible” (131).

En definitiva, aunque la novela se articula a partir de los lances sentimentales de su protagonista, no es para nada el relato naíf sobre cómo esta logró, tras algunos ensayos fallidos, encontrar por fin “el amor verdadero” o “un buen partido”. Cada uno de los episodios revisados hasta ahora satiriza algún tipo social –la familia clase mediera argentina, los universitarios de los sesenta, los muchachos judíos “de buena familia”–, o parodia un sector de la biblioteca sesentayochista. La mirada irónica que la novela despliega sobre la juventud sesentera de la protagonista, sus lecturas, sus fantasías y proyectos puede ser atribuida, en parte, al desencanto posrevolucionario que permea buena parte de la narrativa de la transición (en Argentina o en Chile). Pero también, y esto es sin duda más interesante, a la brecha entre las nuevas expectativas y experiencias vitales que se abren para la heroína y sus coetáneas (o para sus sucesoras de hoy en día) y la persistencia de la desigualdad en materia de libertad sexual entre hombres y mujeres. Mientras el sexo se consolida como un objeto de estudio serio (para la antropología, el psicoanálisis, la medicina, la filosofía, etc.), como fuente de inspiración para los artistas de vanguardia o como parte esencial de un discurso y una cultura contestaria al orden burgués, la heroína comprueba que sacarse o no sacarse la ropa sigue representando una frontera entre las chicas “respetables” y las “fáciles”, incluso entre “orgiastas auténticos y de alto nivel intelectual” (58).

UN DÍA EN LA VIDA DE LA SEÑORA LAURA

A la manera del *Ulysses*, de Joyce, o de *Mrs Dalloway*, de Woolf, *Los amores de Laurita* desarrolla la historia de su protagonista a lo largo de un solo día o, más precisamente, de una sola tarde de verano. La mayor parte de los modestos eventos que conforman la jornada de la señora Laura (una visita al obstetra, una parada en una confitería para comer masitas, un trayecto en auto, una sesión de ejercicios de parto sin dolor en el “Instituto Crisálida” y el posterior regreso a pie hasta su casa) están narrados en breves viñetas, sin títulos. Su función principal es la de servir de hilo conductor a las distintas peripecias que conforman el grueso de la novela y de contrapunto irónico a la juventud “sesentayochista” del personaje. Sin embargo, es en este plano de la narración, secundario y bastante anodino durante casi todo el relato, donde tiene lugar el último y más “osado” episodio erótico, donde la voz de Laura reemplaza (durante largos trechos) a la del narrador y donde la linealidad temporal estalla. Podría afirmarse que, hacia el final de la novela, el momento de la enunciación (y, junto con él, el presente) “vuelve por sus fueros” al revelarse como aquí y ahora significativo. Siguiendo el rastro modernista de Joyce y Woolf, Shua postula al presente como locación privilegiada de la experiencia, el único vértice del tiempo en que éste, gracias a técnicas como las del monólogo interior, puede ser superado, y donde la historia (individual y colectiva) se ilumina de forma especial. No es casualidad que en este último capítulo se defina al tiempo, citando a San Agustín, como “una cierta distensión del alma” (174). En él se condensan todos los “amores” y todos los tiempos de la novela.

Curiosamente, este día en la vida de la señora Laura (especial y anónimo a la vez) se hace muy difícil de fechar. Sabemos que ésta lleva ya tres años casada, pero no cuánto tiempo ha pasado desde su último lance de soltera: ¿en qué década estamos? ¿son entrados los setenta, en plena dictadura? ¿o son los inicios de los ochenta, empezando ya la transición? Aunque ninguna referencia explícita del texto me permite asegurarlo a ciencia cierta, me inclino por esta última opción debido, antes que nada, al inminente nacimiento del hijo de la protagonista. Cierta paralelismo podría suponerse entonces entre la espera de Laura (donde se mezclan temores, culpas y gozos) y la sociedad argentina, *ad portas* de lo que parece una nueva época... Aunque en esta novela de Shua sólo se alude a la última dictadura argentina en una ocasión y de manera elíptica – en el capítulo dedicado a “la barra de Devoto”, cuando el narrador apunta que esto ocurría “antes, mucho antes de la gran masacre” (70) – no por ello debe dejar de leerse en relación con los discursos y prácticas represivos del “proceso”. Si *Los amores de Laurita* resultó tan escandalosa en un primer momento fue, precisamente, porque su autora nos presenta al patrón conservador de la mujer (la madre y esposa) como un sujeto erótico y, para colmo, autónomo: la señora Laura, con sus “treinta y ocho semanas de embarazo” (169), siente un intenso apetito sexual y, para satisfacerlo, se masturba en el baño de su casa. El episodio no sólo transgrede, como ha destacado la crítica, un tabú transversal a varias sociedades y épocas: “las madres [o las mujeres en avanzado estado de embarazo] no cogen” (173), sino que también cuestiona un modelo femenino históricamente situado. A saber, el de la madre argentina como custodia del hogar, la patria y de aquel “espíritu de occidente” tan

caro a los personeros de la dictadura.⁵¹ Laura, que está lejos de ser una feminista radical, que ni siquiera es ya la muchacha inconformista del primer capítulo, tampoco tiene ningún interés por identificarse con ese modelo autoritario: “quién te ha visto y quién te ve, vas a pasar del otro lado del mostrador, pibita, vas a ser mamá mamita la vieja, la represión, la defensora del orden y las buenas costumbres, la moral de mis hijos defender, no fuméis marihuana hijos míos, no cojáis” (171). Su notoria gravidez no implica, pese a los reproches imaginarios que la mujer pone aquí en boca de un antiguo novio, el Flaco Sivi, un cambio de bando porque ella misma (madre, esposa, hija) sigue siendo refractaria a esa prohibición de “no cojáis”. ¿Qué tipo de maternidad es, pues, la que representa la señora Laura y que tanto escandalizara en los ochenta? En primerísimo lugar, una escogida. No es la primera vez que el personaje se embaraza, pero es sólo en esta ocasión que decide convertirse en madre. En un capítulo anterior, titulado “Cirugía menor. En que Laurita acepta y sufre las consecuencias del pecado”, ya se había visto en la necesidad de escoger. Mientras la preparan para un aborto inducido en una clínica clandestina, la joven se arrepiente, abandona el lugar, sigue adelante con el embarazo y hasta se casa con el padre de la criatura (Gerardo, “el poeta maldito” (104), pese a que no está segura de si lo quiere o no. Meses después, en pleno trabajo de parto y comenzando a sentir los efectos de la anestesia, descubre (junto con el lector) que todo lo anterior ha sido un sueño. De hecho,

⁵¹ Respecto al discurso cultural de la última dictadura argentina puede consultarse: Avellaneda, Andrés. “Argentina militar: los discursos del silencio”. En Kohut Karl y Pagni Andrea (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Editorial Vervuert, 1993. Según sintetiza Avellaneda, este discurso opone dos sistemas culturales: uno “falso”, por no estar subordinado a la moral ni al “estilo de vida argentino”, y otro “auténtico” en tanto representaría “el ser nacional” y “la concepción cristiana y occidental de la vida”. Ni qué decir que el primero de estos sistemas es atribuido a “subversivos”, “terroristas” y “enemigos del espíritu de occidente” (13-16).

Laura sigue en la sala de operaciones y el trance por el que está pasando es el de un aborto, no un parto. Como acota Gliemmo, el episodio es un guiño al famoso cuento de Borges, “El sur” (o al de Cortázar, “La noche boca arriba”). Por mi parte, puedo añadir que Shua rescribe este relato invirtiendo los deseos de sus protagonistas. Mientras Dahlmann, el apacible secretario imaginado por Borges, sueña con una muerte de “guapo” (o sueña con anacondas, en el decir de Laurita), la joven e inquieta Laura sueña con la maternidad (o con las milanesas). Lo de Dahlmann es irremediable: esa muerte imaginaria, tan distinta de su vida sedentaria, no ocurrirá ya jamás. Laura, en cambio, puede aplazar la realización de ese anhelo suyo para un mejor momento y, sobre todo, hasta encontrar una mejor pareja. Si escoger cuándo y con quién ser madre es, sin duda, paso fundamental en cualquier proceso de liberación sexual, este personaje sólo puede darlo en las circunstancias precarias que ofrecen su tiempo y lugar. Como es bien sabido, hasta el día de hoy el aborto es considerado como un delito en casi todas las legislaciones de América latina⁵², por lo que debe practicarse de forma siempre furtiva y en condiciones más o menos inseguras, según los recursos con que cuenten las mujeres involucradas. La clínica ilegal a la que asiste el personaje está descrita como un negocio eficiente (funciona como una cadena de montaje) y altamente lucrativo para el médico, que “parece el próspero dueño de una rotisería” (107). Pero aun cuando Laura se ahorra los riesgos sanitarios que correría con otros medios, más baratos, no consigue ahorrarse ni la humillación ni los sentimientos de culpa que pueden acompañar la experiencia de un aborto clandestino.

⁵² Un estudio comparativo sobre las políticas sexuales emanadas del Estado en Sudamérica es el que emprende Mala Htun en *Sexo y Estado. Aborto, divorcio y familia bajo dictaduras y democracias en América Latina*. Santiago: 2010, Universidad Diego Portales.

Años después, pronta a parir su primer hijo, conservará el miedo a recibir algún tipo de castigo por haber abortado. Si no ella misma, tal vez su bebé: “Sanito que esté, enterito, que no le falte nada, de madre abortadora, hijito sano, fuerte, mamón, ¿se puede? ¿de mala madre? Entonces pago yo, parto difícil cesárea, me cortan la panza con un cuchillo filoso” (179).

En segundo lugar, es una maternidad flanqueada, lo mismo que sus años de soltera, por discursos, literarios o normativos, que pocas veces se ajustan a su experiencia cotidiana o a sus verdaderos deseos. Si antes se abocaba a la lectura del decadentista Lautréamont (pero en una playa de Punta del Este, comiendo churros), ahora relee una y otra vez la “lista de consejos que harán de ella La Perfecta Embarazada” (180) sin lograr emularla. Mientras los manuales que consulta afirman que en las últimas semanas la futura madre se “retrae”, Laura constata que es presa de una “calentura” que no sentía desde sus tiempos de muchachita virgen y de la que no se atreve a hablar a su marido: “qué vergüenza, en los libros no dice así, dice en los últimos meses retraimiento, atenta a las percepciones internas de su cuerpo la embarazada se repliega sobre sí misma, macanas, macanelas al gratín, un corno se repliega, me repliego, no me repliego nada” (170). Por lo demás, nuestra protagonista asiste a un curso de “parto sin temor”, recibe folletos de esto y de lo otro, oye los consejos de su médico, su madre y su abuela (mutuamente excluyentes, por supuesto) y es, en fin, blanco perfecto de todos los “deberías” que rondan a las mujeres. Y aunque comprueba con regocijo que los castigos con que la han amedrentado desde muchacha no se materializan (“cogió y se casó”, no quedó estéril tras el aborto, no contrajo ninguna enfermedad venérea grave, etc.), no deja de temer otros nuevos si se desvía

demasiado del molde de la “perfecta embarazada”. De partida, que sus fantasías sexuales y sus orgasmos dañen de alguna manera al hijo que lleva en el vientre (cosa que, según nos adelanta el narrador, tampoco ocurrirá).

Los mismos discursos normativos que cercan a Laura resultan contradictorios una vez que intenta ponerlos en práctica. Es precisamente “por orden del médico” (como reza el título del episodio final) que se frota los pezones con jabón. Aunque el objetivo es endurecerlos para el período de amamantamiento, su efecto es excitarla todavía más. Antes que un deber, el masaje ha pasado a representar para ella un ritual placentero y la autoridad del médico (ese padre infalible) una suerte de cuartada que le facilita entregarse a él: “yo digo que el masaje mejor no, resistir, ¿resistir? ¿a una orden del médico, resistir? Él me dijo, ¿no?, él mismo se lo buscó, ¿no?” (171). De ahí que sea igualmente posible afirmar que Laura “reinterpreta” el discurso médico (Gliemmo) o que, siempre algo culposa frente a sus propios deseos, se sirve del prestigio de aquel para legitimar éstos (Beard). Como en otras ocasiones, el personaje (¿acomodaticio? ¿pragmático? ¿echando mano a las “tretas del débil”?) zigzaguea por entre lo sancionado para salirse con la suya...

Según afirma Drucaroff, “*Los amores de Laurita* elige un final utópico en el que se lega a la generación que sigue la posibilidad de acceder a la infinita sabiduría que enseña el cuerpo” (“La lección de anatomía”, s/p). Cosa análoga señala Beard, para quien madre e hija formarían parte de un continuum de mujeres “fuertes y sensuales” (s/p). Pero si la apropiación y el disfrute del propio cuerpo es imprescindible para cualquier proceso de desarrollo y para cualquier proceso de emancipación, especialmente para el de las mujeres, también es cierto que no entraña el fin de otras formas de sometimiento y alienación. Y

creo que la autoría de esta novela así parece expresarlo cuando, en su capítulo final, nos pinta a la señora Laura como una mujer que conoce y goza su cuerpo, pero, a la vez, como una pequeña Laurita que teme los castigos que pueda acarrearle el no actuar como una madre “suficientemente buena”⁵³ según los parámetros de su medio.

Lo que en todo caso resulta innegable es que la novela apunta a una maternidad que no equivalga a la abrumadora reproducción de lo ya existente ni al “aniquilamiento de la personalidad afectiva, intelectual, profesional” de la mujer (Kristeva 361). Tal como destaca Drucaroff, en su desenlace se formula a la generación venidera (aquella que no crecerá en dictadura) no un mandato, sino una invitación al goce: “pateá loquito, que me gusta”, le dice la embarazada a su hijo/a, “divertite, loco, pasala bien” (185), pese a la herencia de coacción y pese a cualquier imperativo social y/o sexo-genérico. La imagen final de *Los amores de Laurita*, parece indicar que la hija de la protagonista está pronta a aceptar dicha invitación: “Laurita está profundamente dormida. Pero en su vientre, enorme, dilatado, alguien ha vuelto a despertar. Es un feto de sexo femenino, bien formado, con un manojito de pelo oscuro en la cabeza, que pesa ya más de tres kilos y se chupa furiosamente su propio dedo pulgar” (196). Sin duda estamos frente a un final optimista y, probablemente, frente a una de las valoraciones más positivas del tiempo que encontraremos en este corpus. Tal vez porque es en este ámbito, el de la liberación sexual

⁵³ Como se recordará, esta expresión fue acuñada por el psicoanalista Donald Woods Winnicott para referirse a aquella madre capaz de dar cabida al desarrollo del “verdadero yo del niño”. En el ya citado artículo de Margarita Saona se revisa críticamente este concepto de “madre suficientemente buena” a la luz de esta y otras obras de Ana María Shua.

de las mujeres, donde los progresos resultan más irreversibles, pese a la violenta reacción conservadora de los setenta y pese a la porfiada resistencia de sus actuales herederos.

La experiencia subjetiva del tiempo que se nos ofrece en el último capítulo de la novela es, por tanto, muy distinta de aquella descrita en el primero. Para la Laurita que cumplía dieciséis años a finales de los sesenta, el tiempo no era sino aquella corriente que amenazaba con arrastrarla hacia el destino de “las idénticas” (Amorós). Las fantasías exotistas que la muchacha teje en torno a un personaje llamado Frangipani, la “más alada de las bailarinas” (33) de una isla remota, intentan exorcizar inútilmente este temor. Inútilmente, porque incluso la sensual Frangipani termina atrapada en las redes de un tiempo que no le pertenece. Mientras baila para su tribu, entre las palmeras y las flores tropicales, su mirada tropieza con los ojos “enrojecidos, legañosos” (29) de una anciana. En la cara arrugada de ésta, en sus piernas varicosas y en su boca desdentada, la joven isleña lee de pronto su destino: “y en un relámpago terrible se ve a sí misma cuando sus piernas no tengan fuerzas ya para danzar y un intrincado arabesco de venas azules las adornen para siempre, y se ve a sí misma recolectando los plátanos que deberá freír en aceite de coco para alimento de las jóvenes danzarinas de la tribu” (29). Frangipani, que encarnara las ansias de aventuras de Laurita, es, sin embargo, intercambiable por la vieja cocinera. En tanto ninguna de ellas tiene un destino personal, fuera de los roles que, por sexo y edad, les han sido asignados al interior de su sociedad, ambas son “genéricas”. Los años que las separan son como los pasos circulares de una ronda macabra (semejante, quizá, a la que Mistral esbozara en su famoso poema, “Todas íbamos a ser reinas”) donde la mujer joven no tiene otra opción que repetir la vida de la mujer vieja que la ha precedido.

Es la condena de la que Laurita quisiera verse libre y, según Rita Felski, el sentido último que el feminismo ha tenido y tiene para muchas mujeres: “la convicción de que [ellas] no repetirían la vida de sus madres” (23).

Para la mujer adulta y embarazada del capítulo final, en cambio, la repetición se presenta bajo una luz diferente. El monólogo de Laura, donde confluyen presente, pasado y futuro, así como ensoñaciones eróticas atemporales, vuelve una y otra vez sobre dos situaciones inmediatas: el próximo parto y su creciente excitación sexual:

Qué sentirá ahí adentro tan crecido ya casi no cabe, el pozo y el péndulo, las paredes que avanzan lentamente, despacito avanzan sobre el chiquitito avanzan empujan aprietan queman lo tiran al pozo hondo hondo angostito, qué sabe él lo que hay en el fondo, del otro lado, su tamaño normal recobrará el músculo uterino, liso, forma de higo, ahora forma de sandía, tamaño peso de sandía, qué ganas ganas ganas, calentita calentura deseo no de coger deseo, de tocarme esponja cepillito, después me arde ahora qué me importa, no acabar todavía no, ganas hermosas locas, estirarlas, placer así, deseo, después no, omnia animalia tristia post pajitam est, ovidio, corazón, qué bueno saber latín ser una joven culta talentosa universitaria, capaz de recurrir al latín en situaciones críticas, me olvidé el diafragma, corazón, qué tal si le damos per angostam viam (184).

La iteración (que aquí es formal y temática) presta al discurso un ritmo comparable al del chorro de agua del bidet con que el personaje alcanza finalmente el orgasmo. El agua que corre, vieja metáfora del tiempo, no es ya amenaza, sino fuente de placer y de renovación. Porque, pese a su aparente homogeneidad, el chorro de agua “la toca siempre de otro modo” (195). Cosa análoga puede decirse respecto la clausura circular de la novela. La imagen final de la bebé chupándose el dedo nos retrotrae, según acota Beard, al inicio del primer capítulo, cuando Laura despierta el día de su cumpleaños número dieciséis con uno de sus pulgares sobre su cara. Como en el episodio de Frangipani y la

vieja cocinera comentado líneas atrás, el desenlace retoma la idea de una ronda femenina intergeneracional donde la joven (o la niña) parece destinada a ocupar el lugar de su predecesora. En esta ocasión, sin embargo, tal relevo no se nos presenta bajo un ángulo negativo, pues, antes que una condena, señala una continuidad positiva entre madre e hija. En esta nueva ronda, nos sugiere el relato de Shua, ambas mujeres serán (como todos y todas) “atravesadas por el tiempo”, pero también artífices del mismo.

Tal como se ha afirmado respecto al desenlace de *La señora Dalloway*, podemos sostener que el capítulo final de *Los amores de Laurita* nos presenta una suerte de reconciliación o compromiso (quizá frágil y no del todo auténtico, según señala Ricoeur respecto a la novela de Woolf) entre los distintos tiempos que conforman a su protagonista: pasado y presente, tiempo del mundo y tiempo interior.⁵⁴ La protagonista acepta el paso del tiempo así como también las rutinas, obligaciones y prosaísmos de la vida adulta, especialmente de la vida doméstica. Opta, según afirma, “definitivamente” por las milanesas (175), la vida familiar y burguesa, en lugar de las “anacondas”, la vida “escandalosa y feroz”. Esta resignación no implica, como diría Lukács, “el colapso total de sus ideales” (134) o, en otros términos, la represión de su sexualidad, su identidad o sus proyectos personales.⁵⁵ Sí entraña algún tipo de negociación entre sus deseos y la realidad concreta, o entre sus deseos y lo sancionado (las “órdenes del médico”). Pero

⁵⁴ Véase, por ejemplo, el análisis que Paul Ricoeur propone de la novela de Woolf en el volumen III de *Tiempo y narración*. También puede consultarse el artículo de Elizabeth Abel “Narrative Structure(s) and Female Development. The case of *Mrs. Dalloway*” en Hirsch et al. (1983).

⁵⁵ La novela de Shua no profundiza en el derrotero profesional de la protagonista. Sabemos que estudia alguna carrera humanista, probablemente literatura, y que terminará ejerciendo una actividad remunerada fuera del hogar, puesto que le promete a su futuro hijo llevarlo a su lugar de trabajo cuando nazca (191). No sabemos cuál. En cualquier caso, está claro que no lleva esa vida “escandalosa y feroz” que imaginara de adolescente, pero que tampoco está anclada permanentemente en el trabajo doméstico.

todo ello en condiciones harto menos desventajosas que para Clarissa (la protagonista de *La señora Dalloway*) o para tantas otras predecesoras, reales o ficticias, para quienes casarse y convertirse en madres significara renunciar a algo esencial, ya fuera a sus lazos afectivos con otras mujeres, a sus ambiciones personales o, bien, a ambas. Si el recorrido de Laurita da cuenta de lo mucho que queda pendiente en materia de igualdad sexual, también apunta al importante cambio de mirada que las mujeres tienen sobre sí mismas. En este sentido, resulta significativo que la trayectoria de la protagonista implique transitar desde el horror al “rebaño de todas de las mujeres” de la adolescente a la afirmación de la mujer adulta. No hay melancolía en el personaje que rememora su juventud ni en la narración que llega a su desenlace.

EL TIEMPO DE LAS MUJERES Y LOS TIEMPOS DEL FEMINISMO

Para finalizar, a la dinámica relación entre tiempo, mujeres y feminismo durante el siglo XX. Según Julia Kristeva, dos tipos de temporalidades han estado tradicionalmente vinculados a la subjetividad femenina “en la medida en que esta se piensa como necesariamente materna” (347): la repetición y la eternidad. El primero corresponde al tiempo de los ciclos, de la gestación, del “eterno retorno de un ritmo biológico en concordancia con la naturaleza” (346). El segundo está ligado a “los mitos de resurrección que en todas las creencias perpetúan la huella de un culto materno” (347). El feminismo, por su parte, ha alternativamente rechazado y reivindicado esta asociación de las mujeres a un tiempo cíclico o monumental, dependiendo de los objetivos de sus luchas y del contexto político-cultural en que estas se emprenden. Una “primera generación” de

feministas, que Kristeva identifica con las sufragistas y con el “feminismo existencialista” (léase Beauvoir), aspira a “hacerse un lugar en el tiempo lineal del proyecto y de la historia” (349). Su énfasis está puesto en la demanda por la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, se “arraiga en la vida sociopolítica de las naciones”, mientras que tiende a rechazar aquellos “atributos femeninos o maternos que se juzgan incompatibles con la inserción en esa historia” (349). Por el contrario, el feminismo posterior al 68, está marcado por la decepción con el socialismo y por un “rechazo casi global de la temporalidad lineal” (349). Se interesa por aquellas “experiencias corporales e intersubjetivas que la cultura anterior dejó mudas”, por ejemplo, la maternidad (350). En lugar de postular un sujeto universal, reivindica “la *multiplicidad* de los rostros y de las preocupaciones femeninas” (348). Antes que demandar la igualdad sexual, trata de “especificar la diferencia entre los hombres y las mujeres, en su relación con el poder, con el lenguaje, con el sentido” (352). Por lo mismo, las feministas de esta segunda oleada suelen tomar distancia de una noción de tiempo lineal que “se califica fácilmente de masculina” (342). Conectan en cambio con lo que Kristeva llama “una memoria arcaica” y con la “temporalidad cíclica o monumental de los ‘marginalismos’” (350). O, en palabras de Felski, su estado de ánimo predominante es el de la nostalgia, puesto que apelan a una plenitud femenina anterior a “la caída” en el lenguaje y la ley patriarcal (24). Reivindican a la madre pre edípica perdida, celebran el estadio imaginario de la teoría lacaniana, evocan un pasado ancestral de omnipotencia femenina, o rescatan la memoria y el saber de sus antepasadas. Otras corrientes del feminismo, influidas por el posmodernismo, invocan un tiempo femenino “radicalmente otro”, basado en la ruptura

de toda continuidad, la emergencia de lo indeterminado, la inestabilidad de los signos, o bien, en “el goce de la recurrencia” y “el ritmo del deseo y el placer” (Méndez Rodenas 60).

Todas estas variaciones temporales han sido sin duda valiosas para representar aspectos silenciados de la diferencia sexual, abarcar la diversidad de experiencias y anhelos de las mujeres, así como para repensar la historia, la modernidad, la innovación o la tradición literaria desde una perspectiva de género. Sin embargo, la reivindicación de “un tiempo femenino” no deja de plantear serios problemas e interrogantes. Kristeva nos pone en guardia frente a “la divinización de la potencia materna” y el “fantasma de una completud arcaica”, situaciones que pueden derivar no solo en una nueva esencialización de La Mujer, sino incluso en la emergencia de nuevas y peligrosas formas de dogmatismo político (355 y ss.). Felski, en tanto, se pregunta qué tan útil para el feminismo es la idea de una temporalidad específicamente femenina, especialmente cuando esta temporalidad se concibe como irreconciliable con la historia o cuando presupone que las mujeres, en tanto tales, poseen una identidad política determinada: “Women are neither avatars of the mythic and the archaic nor a revolutionary vanguard leading the way toward a radiant future washed free from all inequity” (*Doing time* 25).

¿Cómo se relaciona *Los amores de Laurita* con estas transformaciones del feminismo y los problemas que ellas plantean? Como otras contemporáneas suyas, su autora está en sintonía con el deseo de las artistas y escritoras de la “segunda generación feminista” de “desencadenar el peso sacrificial del contrato social. Y de alimentar nuestras sociedades con un discurso más flexible, más libre, que sepa nombrar lo que aún no ha sido objeto de

circulación comunitaria: los enigmas del cuerpo, las alegrías secretas, las vergüenzas, los odios del segundo sexo” (Kristeva 361). Recordemos, además, que es precisamente en los ochenta cuando el feminismo conquista legitimidad académica en Latinoamérica, y cuando las escritoras argentinas comienzan a resignificar el lenguaje de la política y de los cuerpos (López, 2000; Roffe, 1993). Los desafíos con los que cierra esta novela –crear una maternidad diferente, “desculpabilizada” (Kristeva 361); conocer y disfrutar su propio cuerpo o, en palabras de Cixous, “habitar su propia casa” (20-21); y establecer una continuidad positiva entre madre e hija – apuntan en esa misma dirección.

Sin embargo, me parece que la novela evita la tentación de hacer del cuerpo, la subjetividad o el erotismo femeninos un fetiche radical. A nivel de la estructura narrativa, hemos visto que el relato conjuga un tiempo orientado al futuro (del desarrollo biográfico e histórico), y un tiempo cíclico (el de la rutina cotidiana al que la narración regresa insistentemente). A nivel del contenido, nos encontramos con un personaje que experimenta y valora el paso del tiempo (biográfico, cotidiano e histórico) desde su diferencia sexual, pero que no por ello pertenece a otra dimensión temporal. Las visiones que anclan a la mujer a un tiempo particular, o las que identifican la modernidad exclusivamente con la ruptura, son ironizadas por la narración: Frangipani, la isleña imaginaria, está tan harta de repetir los bailes milenarios de su pueblo como Laurita de fregar todas las noches sus bombachas. Por el contrario, la rutina doméstica de la señora Laura no está exenta de creatividad, agencia y placer. El tiempo cotidiano, el espacio de la casa, la repetición, no encarnan aquí el reino de la falsedad y la alienación absolutas (como imaginaran Laurita y sus amigos universitarios), pero tampoco se nos ofrecen como

los últimos reductos de la autenticidad y de la libertad personal tras la devaluación de la política. Finalmente, la historia de Laura no deja de participar de cierta noción de progreso. Por supuesto, no se trata del progreso decimonónico, ni de una fe narcótica en un futuro de emancipación que justificará todos los sufrimientos de la historia. Sino de aquella diferencia entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas que nos permite (a las mujeres y a otros grupos oprimidos) comprender que “el presente en el que vivimos no es inevitable”, que aquello que alguna vez se creyó naturaleza o que se sufrió como un “destino escrito en piedra” son realidades históricas posibles de transformar (Felski 22-23).

EL ESCRITOR VENIDO DEL PASADO

Historia de una absolución familiar de Germán Marín

(1994, 1997, 2005)

Ni siquiera lo que silbo está ya de moda
Germán Marín

Siempre estoy tentado de exclamar,
como san Policarpo: “¡Dios mío!
¡En qué siglo me habéis hecho
nacer!”

Gustave Flaubert

Germán Marín es de aquellos escritores de postdictadura que han hecho de la memoria su principal estrategia de producción, de la melancolía una militancia furibunda y del imaginario de las ruinas una estética. Sus personajes favoritos –los que él mismo prefiere encarnar en sus entrevistas, aquellos a los que presta su nombre y su biografía en la ficción, los que suelen dar voz a sus narradores– son el “escritor disfrazado de historiador” (Demanze) y el “dinosaurio de escritorio”. El primero se dedica a “escarbar en la basura”⁵⁶ de Chile en busca de los vestigios que le permitan reconstruir determinada porción del pasado. Obedeciendo a su disfraz de historiador, cita fuentes documentales, coteja testimonios o remite a bibliografía adicional, pero, en tanto escritor (posmoderno), está convencido de que la memoria no es más que una filial de la ficción y que el pasado

⁵⁶ Son las palabras que emplea el propio Marín para describir su proyecto literario: “Uso a Chile como un enorme basurero en el que puedo rastrear para escribir. Yo soy un novelista que vive de escarbar la basura”. Citado en el portal de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3439.html>

(colectivo o personal) sólo puede asirse de forma parcial e ilusoria. El segundo personaje o, mejor dicho, una segunda máscara para el mismo personaje, es un viejo sobreviviente de las letras nacionales que, refractario al presente, dedica sus días a escribir, siempre a mano y siempre con un estilo sumamente puntilloso. Si ya hay algo anacrónico en esta figura del escritor “a lo Flaubert” –obsesionado con la palabra justa y aislado de la sociedad– Marín se complace en acentuar esta impresión salpicando sus páginas con chilenismos en desuso, citas de boleros y tangos, frases “largas como pasillos” (*La ola muerta* 294), un tono no pocas veces sentencioso y, sobre todo, innumerables referencias a los más variados lugares, personajes, productos culturales, discursos, modas y mercancías que han ido desapareciendo junto con el siglo XX.

Todos estos elementos podrían inducirnos a pensar que este autor se encuentra en las antípodas de los narradores chilenos nacidos después del golpe, de estéticas mucho más minimalistas y de un bagaje cultural mucho más televisivo, cibernético, *punk* o *pop*. Ocurre, sin embargo, que la obra y el personaje de Marín despiertan el interés y la admiración de un grupo importante de ellos, hasta el punto de incorporarlo como personaje en sus novelas,⁵⁷ erigirlo como autor de culto, padre putativo o bisagra necesaria entre

⁵⁷ Véase Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006 y Fernández, Patricio. *Los nenes*. Barcelona: Anagrama, 2008. En la que es su primera novela, Zambra esboza la figura de Gazmuri, un escritor entrado en años que necesita de alguien que digitalice el extenso manuscrito de su última novela, *Sobras*. El joven protagonista, que admira la obra de Gazmuri, fracasa en su intento por obtener ese trabajo, pero, en cambio, comienza a escribir su propia novela usando para ello un cuaderno similar al del viejo escritor e impostando su caligrafía. La novela de Fernández, en tanto, nos presenta a Gastón Miranda, un viejo escritor, intrigante e hipocondriaco, que también escribe a mano, y en torno al cual se levantan las pequeñas rencillas literarias que conforman el grueso de esta ficción. En ambas novelas es, pues, una figura de poder a cuya sombra se escribe o se articulan las alianzas y rivalidades del campo cultural.

ellos y la generación del cincuenta.⁵⁸ No parecen faltar razones para ello: el proyecto narrativo de este escritor es ambicioso, su posición en el campo cultural es de poder (recordemos que durante muchos años fue también editor), sus dichos suelen ser polémicos⁵⁹ y en sus libros se aprecian (pese a un estilo buscadamente *demodé*) importantes afinidades teórico-literarias con los autores más jóvenes, además de una “sensibilidad” post *boom*. Pero mi apuesta es que, de todas las propiedades de Marín, es precisamente su retórica (y su erótica) de anticuario, historiador o arqueólogo, sumada a su dejo conservador, la que más seduce a los escritores de la generación de Álvaro Bisama, Alejandro Zambra o Nona Fernández. En otras palabras, que es su deseo de pasado –deseo ambivalente y nunca plenamente satisfecho– lo más contemporáneo de este autor.

Historia de una absolución familiar, trilogía compuesta por las novelas *Círculo vicioso* (1994), *Las cien águilas* (1997) y *La ola muerta* (2005), es un extenso, heterogéneo y por momentos bastante azaroso inventario del siglo XX chileno, además de una novela autobiográfica (o, más precisamente, autoficcional). Según pretendo demostrar en este capítulo, en ella conviven la voluntad de repensar, o incluso reinventar, asuntos tales como la tradición historiográfica, el canon literario o el origen biográfico con una perspectiva

⁵⁸ De acuerdo con Rafael Gumucio, “En Marín vuelve a vivir toda la ambición de la literatura latinoamericana de los setenta, sin ninguna de sus solemnidades. Marín ha evitado cuidadosamente caer en la melancolía posrevolucionaria de los escritores de su generación” (s/p). Perteneciente por fecha de nacimiento a la generación del cincuenta (junto con Jorge Edwards y José Donoso), pero depurado de sus “solemnidades” y “melancolías posrevolucionarias” Marín representaría, en el esquema de Gumucio, ese padre (o, más bien, ese tío excéntrico) del que es posible enorgullecerse.

⁵⁹ En la página que *Memoria Chilena* consagra a Germán Marín pueden encontrarse varias de sus polémicas declaraciones sobre literatura chilena. Algunas de ellas constituyen ataques abiertos contra tal o cual autor, por lo que no pocos personajes del ámbito cultural a firman que hay algo de “matonaje literario” (y no sólo de gusto por la polémica) en la actitud de este autor. Véase, por ejemplo, el artículo que *El Mostrador* publicó el año 2008 con entrevistas a Patricia Espinosa, Poli Délano y Gonzalo Contreras: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2008/02/06/german-marin-y-el-don-de-la-oportunidad/>

determinista del pasado. El fragmento con la necesidad de raigambre temporal. El miedo al olvido con la proliferación de datos sobre el ayer. La subversión de la figura del padre, de la novela realista y de instituciones tradicionales como la familia, la clase o el ejército con la persistencia de un prurito conservador y patriarcal. En definitiva, *Historia de una absolución familiar* oscila entre la crítica de la memoria, la historia y la tradición y el triunfo del peso del pasado.

ENTRE EL CRONOTOPO DEL EXILIO Y EL TIEMPO DE LOS ABUELOS

De los tres volúmenes que componen esta trilogía, *Círculo vicioso* es el que más se asemeja a una saga familiar. Buena parte de sus más de cuatrocientas páginas están dedicadas a narrar, en la voz de don Raúl Marín, los antecedentes biográficos y familiares que lo llevarán a (mal)casarse con Elvira Sessa y a engendrar –una tarde de violencia y alcohol de 1933– a Germán. Entretanto, las historias de abuelos, tíos y primos por parte de padre y madre (donde no faltan episodios de incesto, ovejas negras, ramas ilegítimas, etc.) se entretajan para describir dos trayectorias inversas: la abrupta decadencia social de los Marín, hacendados de Carahue, víctimas de la usura de un terrateniente vecino, y el progresivo enriquecimiento de los Sessa, inmigrantes italianos dedicados al comercio minorista en la comuna de Independencia. El “crisol de la patria” donde ambas familias acaban por encontrarse es la tienda *Gath & Chaves* –el primer gran almacén abierto en Chile– donde Raúl y Elvira trabajan como vendedores. El trasfondo histórico de todo esto es aquel periodo que el historiador Armando de Ramón consideraba de transición entre “el Chile oligárquico” y el “Chile mesocrático” (119), y cuyos principales hitos son el

primer triunfo electoral de Arturo Alessandri Palma (y su posterior auto exilio); el desarrollo de la izquierda chilena moderna, liderada por figuras como Luis Emilio Recabarren (quien aparece como personaje de la novela); el surgimiento del fascismo europeo; la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo; la fugaz República Socialista y el segundo gobierno de Alessandri. En resumen, este plano de la ficción (que Genette llamaría “diegético”) tiene toda la apariencia de una novela familiar moderna, desde la serie de los Rougon- Macquart de Zola a la novela *Los Buddenbrook* de Thomas Mann o *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Una novela donde la gran historia nacional (o continental) y la pequeña historia familiar aparecen estrechamente ligadas.⁶⁰

El resto del libro –a semejanza de lo que ocurre en los dos volúmenes que le siguen– está compuesto por el diario que el personaje llamado Germán Marín lleva durante su exilio en Barcelona en los años ochenta y por las 282 notas explicativas de Venzano Torres, chileno exiliado en México, supuesto editor de la trilogía y alter ego del autor. A diferencia de la parte “novelada”, donde prima una trama más o menos lineal, en estos otros dos niveles extradiegéticos domina el fragmento, lo anecdótico, la enumeración, las reflexiones meta-escriturales y una serie de datos (reales o no, relevantes o no) que conforman lo que el crítico español Ignacio Echevarría califica como una “enciclopedia chilensis” (26), pero que a menudo van más allá del ámbito nacional.

⁶⁰ Respecto a la novela familiar en América Latina véase Saona, Margarita. *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2004. De acuerdo con esta autora, el vínculo entre familia y nación en la ficción latinoamericana es particularmente estrecho y duradero. En muchas novelas del siglo XX “la familia constituye la fundación y el eclipse de la nación (...) La forma que el sujeto da a la familia es de alguna manera también la forma en la que concibe la nación” (11-12).

Es también en el diario y en las notas (especialmente aquellas que asumen la forma de cartas) donde se despliega un cronotopo esencial para la significación de *Círculo vicioso* y el resto de la trilogía: el anodino e interminable “aquí y ahora” del exilio.⁶¹ La cita siguiente, tomada del tercer volumen, bien puede dar cuenta de la tonalidad que éste tiene para el personaje del escritor, tonalidad muy ajena a “los placeres del exilio” señalados por George Lamming:

Sobrellevo en Barcelona una vida monótona y cerrada, aburrida como el bostezo de un ciego, ausente de los acontecimientos generales, por lo que continúo siendo, después de once años de permanencia, un turista que olvidó irse. En este largo paréntesis, a la espera alguna vez de regresar a Chile, para qué, no sé, encuentro parecidos los inviernos y veranos, a pesar de que sus días, son distintos físicamente (*La ola muerta* 136).

El notorio contraste entre ambas temporalidades –la bien enraizada de la novela familiar y la fragmentaria del diario y las notas– no ha pasado desapercibido para la crítica literaria y periodística. Incluso, podría afirmarse, ha dado pie a cierto “partidismo” en favor de una u otra. En la lectura deconstructivista que propone Mariela Fuentes los diarios ocupan un lugar protagónico, pues es en ellos donde los supuestos de la literatura tradicional (tiempo lineal, infabilidad del narrador, etc.) son sistemática y explícitamente desmontados. Por el contrario, para Echeverría, que parece inclinarse por una lectura en clave Paul Ricoeur, es la narración la que, frente a la “escritura a secas” del diario, se

⁶¹ En relación con el tema del exilio (y el desexilio) en la narrativa de Germán Marín puede consultarse el capítulo que Grínor Rojo dedica a *El palacio de la risa* en *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Quince ensayos críticos. Volumen II*. Santiago: LOM, 2016, 131-149. Véase, asimismo, Muñoz, Nicole. *La presentización del pasado como recurrencia de la memoria dictatorial en La ola muerta de Germán Marín*. Tesis para optar al grado de licenciada en lengua y literatura hispánica con mención en literatura. Universidad de Chile, 2009.

revela como la única verdaderamente capaz de “conjurar al tiempo” y dotarlo de sentido (22).

En cualquier caso, más que abogar por una u otra temporalidad, por uno u otro género discursivo, lo que me interesa aquí es profundizar en la forma y los sentidos bajo los que estos se articulan. De partida, es la experiencia del desarraigo, de la falta de un anclaje temporal – “En esta ciudad no tengo un pasado ni siquiera imperfecto que hable de mis recuerdos” (*Círculo...* 60)– la que motiva al autor de los diarios a escribir la novela familiar que leemos en el segundo nivel del relato y a recrear en ella esa “temporalidad superlativa” del realismo decimonónico, capaz de retratar una época entera (Zurita 18). Simultáneamente, es la prolongación de ese “entretanto” del exilio la que en buena medida determina la extensión de la historia: “Llegar a Barcelona hace ya diez años ha significado hacer caleta en esta estación, quizá final, detenido aquí, a la espera de nada, pues la caída del dictador no representará volver hacia atrás. Entretanto, sigamos con la escritura” (*La ola...* 84). El tríptico de Marín es tan largo como una novela realista y tan largo (y por momentos tan farragoso) como el exilio mismo. Su protagonista podría incluso ser caracterizado como una versión negativa de Scheherazade: como la heroína de *Las mil y una noches*, él escribe su novela para ganar (o matar) tiempo.⁶² El retorno al país, como la promesa del sultán enamorado de respetar la vida de su esposa, pone fin a su relato. La gran diferencia, obviamente, radica en que ni el final del exilio ni el final de la novela constituyen aquí finales felices. A decir verdad, ni siquiera constituyen verdaderos finales.

⁶² Remito nuevamente a *Figuras III*: “Contar toma tiempo: la vida de Scheherazade depende de la extensión de su relato” (Genette 278).

Como confirma el resto de la narrativa de Marín, y como ya se anticipa en esta misma trilogía, el regreso del narrador a Chile no entraña el fin de su desarraigo. En un presente que le resulta definitivamente ajeno éste preferirá seguir inventariando indefinidamente el pasado.

En contraste con la mayoría de las entradas del diario, impregnadas de la rutina gris de “una vida idiota” (*Círculo...* 63), el pasado de los padres, pero especialmente el de los abuelos, suele estar adornado con los atractivos de la ficción. Incluso si ese tiempo pretérito es descrito como una realidad tan insatisfactoria o degradada como el presente, el preciosismo o el contenido erótico de determinados pasajes acaban por dotarlo de un aura, de una cualidad novelesca, que el día a día del envejecido escritor exiliado definitivamente no tiene. Ejemplo de ello son las escenas inaugurales de *Círculo vicioso* destinadas a evocar los últimos destellos de la “canalla dorada”, aquel grupo de la oligarquía chilena que teme ser desplazado por un virtual gobierno de Alessandri y del “medio pelo” (es decir, por los Sessa). En ellas se describe extensamente un paseo en *ferryboat* que Silvina, abuela paterna de Germán Marín, realizara en compañía de sus amigos una lejana tarde de 1920. Todo en estas primeras páginas está cargado de resonancias modernistas e imaginaria finisecular: la embarcación, dotada de orquesta y luz eléctrica, se desliza tranquilamente por el río Imperial al son de los valeses de Strauss y los *shimmys* de moda. Un libro de Amado Nervo descansa a los pies de Silvina, que contempla pensativa los cisnes de la orilla. El segundo narrador —que se supone es Raúl Marín, hijo de Silvina— se detiene goloso en los pequeños detalles de su atuendo y en su aspecto todavía juvenil: la “blusa de seda negra” que cubre su “pequeño busto, recuerdo

de colegiala” (30), sus ojos pintados de rímel azul, su peinado a lo *garçon*, el pañuelo de batista con el que, tas bailar, se seca el sudor que cubre su nuca, etcétera. Entretanto, los pasajeros masculinos del *ferryboat*, terratenientes sureños que usan palabras como “astracanada” y “tilingos”, discuten sobre política y se acaloran defendiendo sus privilegios: “Si no somos nosotros la clase inspiradora, quiénes son esos otros, preguntó [Rafael Domínguez] a punto ya de encolerizarse, ¿acaso esa picantería radical que hace fila para entrar en la administración pública?” (34-35). Tampoco falta el episodio galante: después de bailar un agitado *shimmy* con Silvina, Sebastián Etcheverri (el codicioso hacendado que más adelante ocasionará la ruina de los Marín) le pide furtivamente a su amiga casada que le regale, a modo de recuerdo, su pañuelo de batista... (29-49). En definitiva, una secuencia tributaria de un sinnúmero de novelas realistas empeñadas en representar el declive de una clase social, una época y/o una vida individual, y donde las doradas escenas inaugurales contrastarán amargamente con la oscuridad del final. En el caso de *Círculo vicioso* no es necesario llegar a los capítulos finales para hacer ese triste contrapunto. Basta, como queda dicho más arriba, con leer las anotaciones del nieto descarriado de Silvina que se intercalan con la narración: “He pasado en la editorial donde trabajo un mes lleno de situaciones circunstanciales, de cargas pesarasas, de hechos triviales, que he soportado una vez más obligado por la falta de alternativas. Soy un sudaca que sirve para un barrido o un fregado, sin otra suerte que poder alimentar hasta ahora a mi familia” (36-37).

¿Podría afirmarse que Marín es un nostálgico del “tiempo de los abuelos”? A primera vista, su pastiche finisecular parece cargado de ironía. Aquel lejano tiempo de los abuelos

no deja de ser una ficción pergeñada por el personaje del escritor en medio de su precariedad de “sudaca” mal pagado, un tópico repetido en todas las “novelas de la oligarquía chilena” (Rojo: 2011) y una especie de mito fundacional entre un sector de la clase media, al menos, para aquel que representa Raúl Marín, principal villano de *Círculo vicioso*. Y, sin embargo, resulta significativo que al final de *La ola muerta* el personaje del escritor, en vísperas de su retorno a nuestro país, vuelva a evocar el apacible paseo en *ferry boat*. Esta vez, mientras asiste a la proyección de una vieja película soviética, imagina o sueña que a bordo de la embarcación no solo viajan su abuela Silvina y sus encopetados amigos, sino muchos otros personajes de la trilogía que, “unidos por el destino común de la muerte” (381), bailan y departen en perfecta armonía. Escenas de reconciliación familiar (y nacional) que se esfuman cuando el narrador dirige otra vez su mirada hacia la pantalla donde transcurren otras muy distintas, cargadas de “guerra y desolación” (377). Un anticipo, sin duda, de la devastación y la soledad que le esperan en Chile. En este contexto, la imagen del *American boy* (ese es el nombre de la mítica embarcación) surcando el río Imperial con su democrática carga de fantasmas no es sólo una metáfora del paso del tiempo y de la inexorabilidad de la muerte con largas raíces en la literatura universal. Es, a la vez, emblema de un paraíso irrecuperable que la narración insiste en identificar con el mundo de los abuelos terratenientes. Mundo ficticio y frágil, en el que el escritor sólo parece creer a medias, pero igualmente anhelado o, al menos,

igualmente necesario para respaldar su visión degenerativa de la historia y su propia posición de exiliado perpetuo.⁶³

LA OVEJA NEGRA DE LA FAMILIA Y LA OVEJA NEGRA DEL CANON

La alternancia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia confiere al tríptico una estructura de pregunta y respuesta. La situación del exilio plantea interrogantes que el pasado biográfico, familiar y nacional podría, quizá, ayudar a despejar. Por ejemplo, ¿de dónde brota esta “ralea de asesinos, delatores, monstruos, torturadores, coimeros, confidentes, demonios, arribistas, corruptos” (*Círculo...* 188) que hacen de las suyas en el Chile de Pinochet? Los sucesivos retratos que conforman la “parentela de monstruos” (*Las cien...*104) del autor personaje insinúan al lector que es justamente de ahí: de la perfidia y el autoritarismo del padre, de la embobada fascinación de la madre con los medios de comunicación de masas, de la codicia (“disfrazada de ética del trabajo”) de los abuelos y tíos almaceneros o de la admiración que no pocos de ellos sienten por Mussolini. En fin, del corazón de aquella clase media urbana que se fue gestando durante las primeras décadas del XX y que, según especula el diarista, sería pinochetista *avant la lettre*⁶⁴:

⁶³ Algo semejante se observa en *El palacio de la risa* (1995), donde el pasado oligárquico de Villa Grimaldi constituye el cenit desde el cual la casa y la historia nacional se precipitan hacia la degradación (degradación mesocrática, degradación dictatorial y degradación neoliberal sucesivamente). Véase el ya citado capítulo de Rojo. También puede consultarse Olea, Catalina. “Enciclopedia y pesadilla en El palacio de la risa de Germán Marín”. *Mujeres y colaboración en tres novelas de la dictadura chilena*. Tesis de magister en Literatura. Universidad de Chile, 2014.

⁶⁴ En el tomo siguiente, *Las cien águilas*, la respuesta a esta misma pregunta apuntará al Ejército Chileno. Especialmente grotesca en este sentido es la escena de la masacre de los perros (329), en la que el aspirante Marín debe participar.

Las viejas cacerolas de la clase media chilena han vuelto a sonar, pero aseguraría que tras sus desplantes ante la dictadura, sólo hay el propósito exclusivo de ser atendida económicamente (...) esa mesocracia continúa siendo pinochetista pues, aunque no lo quiera, el espíritu de la dictadura se ha metido en su alma, si es que no estaba latente en ésta mucho antes del golpe militar (*Círculo...* 319).

El puesto de “honor” en este cuadro familiar lo ocupa sin duda Raúl Marín, quien encarna mejor que nadie aquella moral acomodaticia y ese afán de medrar económicamente que su hijo escritor atribuye a la clase media chilena. Con el plus añadido de conservar varias mañas de la oligarquía. Terrateniente frustrado –pues su destino de “patroncito” se ha visto tempranamente truncado por la repentina quiebra de su padre–, se propone empezar desde cero en Santiago. Primero como dependiente en un gran almacén, luego como vendedor de electrodomésticos, más tarde (ya en el volumen siguiente) como administrador de una pompa fúnebre y, finalmente, haciendo oscuros negocios inmobiliarios que, en los años cincuenta, le permitirán por fin comprar el codiciado chalet en Las Condes y una casa en la playa. Aunque en su juventud haya manifestado cierta tendencia a la rebeldía (rebeldía “futre”, en todo caso, pues con sus compañeros del internado jesuita leyó a Nietzsche a escondidas de los curas, jugó a la ruleta rusa y participó en una que otra gamberrada “fascistoide”), es, por sobre todo, alguien interesado en salvar su propio pellejo y dispuesto a sacar provecho de cualquier situación. Cuando se entera de que un perseguido político de la dictadura de Ibáñez se oculta en el mismo prostíbulo que él suele frecuentar, decide delatarlo a cambio de cierta suma de dinero. Más tarde se unirá a la Milicia Republicana, organización paramilitar que funcionó durante el segundo gobierno de Alessandri, movido “por unas imprecisas razones patrióticas, llevado

tal vez por una dosis de oportunismo” (*Círculo...* 440). Su participación en ella le brindará, por lo demás, la excusa perfecta para sus escapadas vespertinas al prostíbulo de su amiga Victoria Olea (lo que no deja de ser una forma harto irónica de poner en práctica el lema de la Milicia: “Orden, paz, hogar y patria”). Raúl Marín es también un tirano doméstico que golpea con frecuencia a sus mujeres, un padre autoritario y un ferviente anticomunista partidario de la “mano dura”. Al recordar el paso de Recabarren por Carahue, lamentará que su padre (el abuelo Juan Alberto) se haya mostrado en esa ocasión demasiado “blando”. En lugar de esperar a que el “agitador” terminara su discurso en la plaza del pueblo para ordenar su arresto por la Guardia Rural, él, Raúl, hubiera preferido que se lo despachara de un tiro en la nuca: “No habría existido esa tarde, durante aquel remoto crepúsculo de febrero, mejor elocuencia que el ruido de aquel balazo en la nuca y hoy, anda a saber, quizá las cosas no serían como fueron” (95). Finalmente, Raúl es también culpable de un crimen que ha quedado impune. En su adolescencia, durante una cacería solitaria, disparó accidentalmente sobre un mapuche oculto en la espesura. En lugar de asistirlo, huyó para luego regresar al lugar, rematarlo y ocultar toda evidencia, “no sé bien por qué” (114). Tales son las credenciales de este padre de familia y exitoso hombre de negocios que, según pretende, solo deseaba “ser un ciudadano más, tranquilo y normal, que respiraba el presente sin dificultades” (419).

Como era de esperar, el personaje del escritor ocupa un lugar excéntrico en el álbum familiar de los Marín-Sessa. Forma parte de aquellos que nunca “saldrán en la foto”, según

la expresión utilizada por Esther Kaminsky,⁶⁵ una amiga de juventud de Raúl Marín: “En Chile, nadie es eterno excepto la derecha, pichón, y quien crea lo contrario, nunca saldrá en la foto, está condenado a quedarse afuera” (301). Expulsado de la Escuela Militar por mal comportamiento (*Las cien águilas*), estudiante intermitente de la Facultad de Letras (*La ola muerta*), contrabandista (*La ola muerta*) o escritor fantasma exiliado en Barcelona, Marín hijo está lejos de exhibir las prendas del éxito económico y social que ambiciona su parentela, dedicada mayoritariamente al comercio.

Hay, por cierto, una segunda familia en la que el personaje de Germán Marín se perfila también como una oveja negra: aquella compuesta por el nutrido grupo de intelectuales, escritores y obras literarias que aparecen citados en los diarios y notas. De San Agustín a Proust, de Rulfo a Sarduy, de Enrique Lihn (verdadero caballito de batalla de Marín) a Federico Gana o de Jean Baudrillard a Max Weber. Como ocurre con la familia sanguínea, aquí también hay figuras señeras con las que establecer parecidos y diferencias. Pablo Neruda, por ejemplo, es incluido en el reducido bando de los “escritores felices”, aquellos que alcanzan la paz consigo mismos, su obra y su medio, pero que, según declara Marín en su estilo altisonante, pecarían de ingenuos cuando no de serviles a tal o cual poder: “El idealismo edulcorado le hacía al vate de Isla Negra algunas pasadas de cuidado, consecuencia tal vez de la militancia comunista, tan proclive ayer ésta a una retórica pacifista, falsamente bonachona, manipulada desde los intereses internacionales de la URSS. El museo de cera chileno es inagotable y podría señalar otras figuras” (*Las cien...*

⁶⁵ Coincidentemente, es el mismo apellido judío del personaje del médico llorón de la novela de Shua que analizábamos en el capítulo anterior.

218). Ni qué decir que el personaje de Marín –escéptico, amargado, marginal y canallesco– se incluye en el bando opuesto: el de los escritores “negativos” (o melancólicos), siempre insatisfechos con su obra y siempre a contrapelo de las corrientes hegemónicas de su tiempo y de su medio.⁶⁶ En otras palabras, él sería ese excéntrico de la familia que prefiere correr por fuera de los valores (o antivalores) de la mesocracia chilena y por fuera del canon nacional. No es de extrañar que su “escena originaria”⁶⁷ esté descrita en los términos de un engendramiento maldito, donde lo peor de la vieja oligarquía y lo peor de la pujante clase media se funden a través de la violencia:

Fuiste engendrado por un coito que tu madre se resistió a tener una tarde de invierno, luego de volver de la casa de los Sessa, donde habíamos ido a almorzar como cada domingo (...). El vino me había enturbiado la sangre y empleé la violencia para doblarla ya que, sin advertir mi decisión, creyendo que solo estaba un poco mareado, me juró que no se sacaría la falda. Pero yo sí pretendía que se empelotara. Arrojada sobre el lecho se resistía a hacerme caso mientras trataba de abrazarla y recuerdo que, luego de propinarle algunos bofetones, guardados desde que la conocía, le dejé transformadas en unos jirones la blusa, la falda, la enagua... (Círculo... 453).

Mariela Fuentes ha planteado que la búsqueda del origen familiar y biográfico en *Historia de una absolución familiar* es recursiva, puesto que ella “se convierte en una

⁶⁶ Resulta significativo que, en su libro sobre figuras de autores en la literatura argentina, Julio Premat escoja también a Neruda como ejemplo exitoso de una “ficción de autor” heroica. Todo lo contrario de lo que, según sostiene, ocurre en la tradición argentina donde “representarse a sí mismo negativamente es una manera dominante de ser escritor” (20).

⁶⁷ De acuerdo con la teoría freudiana, la escena originaria o primaria consiste en una escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta por el niño, quien generalmente la interpreta como un acto de violencia de parte del padre. “Más allá de la discusión acerca de la parte que corresponde a lo real y a lo fantasmático en la escena originaria, lo que Freud parece considerar y desear mantener, especialmente contra las tesis de Jung, es la idea de que esta escena pertenece al pasado (ontogenético o filogenético) del individuo y constituye un acontecimiento que puede ser del orden del mito, pero que está ya allí, antes de toda significación aportada posteriormente” (Laplace y Pontalis, 123-124). Véase Laplace, Jean y Pontalis, Jean Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

reflexión sobre la génesis de la escritura”, que sólo encuentra respuesta en la escritura misma (10). Pero esta “reflexión de la génesis de la escritura” tiene también una dimensión pragmática a la que ella no ha prestado demasiada atención en su artículo: producir, junto con su obra, “un personaje de autor” (Premat: 2009). Es decir, una identidad ficticia, polisémica, “a medias entre lo biográfico y lo imaginado, a la vez fantasmático y socialmente determinado, involuntario y consciente de sus actos, y en todo caso, operativo en la circulación de sus textos” (Premat 28). De ahí la abundante información que en cada uno de los tomos de la trilogía se nos entrega sobre las afinidades literarias y teóricas de Marín, sus rutinas y manías de escritor, sus proyectos literarios en agenda, sus estados de ánimo, incluso las posibles líneas de interpretación de su obra. En fin, todo un aparataje metaliterario que el escritor argentino Alan Pauls ha comparado acertadamente con el *backstage* de una estrella de rock. Un material “inestable, digresivo, a la vez suculento y frívolo” (19), destinado a satisfacer la insaciable curiosidad de los *groupies* y que, en el caso de *Círculo vicioso* al menos, es inclusive anterior a la existencia de un público curioso.

Como hace notar el mismo Pauls en su interesante prólogo a *La ola muerta*, el tipo de escritor encarnado por el personaje de Germán Marín es en buena medida un ideal moderno. El muchacho que en el tercer volumen de la trilogía emigra a Buenos Aires para llevar una vida errática, mitad universitaria, mitad delincuencia, puede ser leído como un *revival* de ese artista-*flâneur* en que “la holganza” y “la falta de convicciones” van de la mano (Pauls 21-22). O bien, como un adepto de ese credo vanguardista que Margarita Saona percibe en el protagonista de *Rayuela*: “El escritor, para ser escritor, debe renunciar

a la familia y a la nación” (2004: 126). El asunto del exilio y de su prolongación en la transición contribuye, no obstante, a dar un giro de tuerca al tópico moderno del artista marginal o transgresor. El bicho raro de la familia, el estudiante de letras involucrado en actos reñidos con la ley y la moral, pero “limpio” de pasiones políticas, es postulado como el antecedente necesario del escritor melancólico de la postdictadura, ese que “viene de vuelta” de todos los trasiegos de la historia. O como antecedente de lo que el poeta José Ángel Cuevas considera un “intelectual negativo”, cuya única función posible en el Chile neoliberal sería la de erigirse en “comentarista de la catástrofe” (s/p). Sin querer cuestionar la necesidad de ese rol ni mucho menos, creo que es necesario preguntarse si efectivamente debe tenérselo por el único posible y preguntarse, asimismo, por las eventuales limitantes de un domicilio fijo en la melancolía. Tal como advierte Edward Said, hay una clase de intelectual en el exilio que “tiende a ser feliz con la idea de infelicidad, de tal suerte que una insatisfacción próxima a la melancolía, una especie de malhumor gruñón, puede convertirse no sólo en un estilo de pensamiento, sino también en una nueva morada, siempre que sea temporal” (2007: 73).

LA HISTORIA DE CHILE COMO CÍRCULO VICIOSO

Toda historia familiar se articula a partir de un puñado de eventos (nacimientos, matrimonios, muertes) que se reanuda generación tras generación. Entre un hito familiar y otro tienen lugar importantes rupturas y transformaciones, pero también algunos continuismos (rasgos, oficios, nombres). La trilogía de Marín –como ya lo sugiere el título de su primer volumen, *Círculo vicioso*– no es ajena a la dimensión recursiva del tiempo

familiar. El personaje de Germán heredará determinados aspectos de la personalidad de su padre: su voyerismo, su actitud patriarcal, su cinismo e, incluso, su inclinación por la delación (cuando en *La ola muerta* se convierta en soplón de la policía argentina). O el fanatismo de su madre por el cine. O la marginalidad de su tío Belisario, quien lleva en Europa una existencia errática. O aquel desarraigo y aquella ausencia de amor que caracterizan a casi toda su familia y que, según Echeverría, conforman “el ADN del país” (23). Pero, si miramos hacia el trasfondo histórico de la novela, también encontramos recurrencias significativas. Una simetría entre ese entonces de los padres y el ahora del hijo exiliado. Entre el Chile del primer tercio del siglo XX y aquel otro finisecular. Entre las persecuciones y torturas que tienen lugar durante la dictadura de Ibáñez y las que ocurren bajo la de Pinochet. Entre la componenda de antiguos adversarios políticos tras el regreso de Alessandri y la transición pactada que se avizora a finales de los ochenta. Entre la trágica muerte de Recabarren y la debacle de los proyectos revolucionarios. Un paralelismo que parece sugerir que ciertas transformaciones son sólo aparentes y que lo esencial, el reparto del poder, se mantiene inmutable al final del día. Esther Kaminsky – la ya citada amiga judía y socialista de Raúl– explicita la que parece ser la premisa pesimista de toda la trilogía: “el país está condenado a vivir en el orden” (*Círculo...* 216). En otros términos: la oligarquía no desaparece ni se destruye, solo se transforma; la clase media se acomoda a lo que venga y el pueblo se ve obligado a hacer mutis por el foro...

Precisamente, es el pueblo el que queda en los márgenes de aquella “foto” a la que aludía la misma Esther Kaminsky, suerte de “Pepe grillo” al interior de la novela. Mientras el personaje del escritor “compensa” sobradamente su posición excéntrica en el álbum

familiar- nacional al ocupar un lugar más que central, omnipresente, en su libro, aquel suele aparecer solo de refilón en las páginas de *Círculo vicioso*. En el puñado de campesinos silenciosos que escucha a Recabarren en la plaza de Carahue, en el gran contingente que acompaña su féretro algunos años después en Santiago, en la multitud que celebra alborozada (e ingenuamente) el retorno de Alessandri, en el cuerpo agónico del mapuche herido por Raúl. La excepción más importante la constituyen, quizá, los capítulos dedicados a la juventud del tío Alfonso Sessa, que todas las madrugadas arrastra su carretón de mano para abastecer en La Vega Central el almacén familiar. Será también este personaje quien protagonice, junto a su tía Rossana (“esposa del primo de su padre” [176]), una atractiva versión popular del romance de Paolo Malatesta y Francesca Polenta. Mientras los amantes de Dante se entregan a su amor prohibido tras leer un pasaje de *Lancelote*, Alfonso y su tía se enamoran leyendo “la novela semanal” (149-150) y asistiendo a las funciones de cine del Teatro Capitol. Sin embargo, no son pocas las escenas de *Círculo vicioso* en que el pueblo y sus representantes aparecen descritos desde el marco de una ventana o mediante el relato indirecto de algún personaje ajeno a ellos. Sin ir más lejos la detención de Recabarren por la Guardia Rural, uno de los episodios medulares de la novela, es narrado por Raúl Marín a partir del relato que le ha hecho su amigo Julito Velasco, quien, a su vez, ha presenciado el acontecimiento desde una de las ventanas de la casa de su novia, semi- oculto por las cortinas. Llama la atención, por lo demás, que la escena del arresto esté entrelazada con otra de erotismo adolescente. En la calle, vacía y silenciosa tras la irrupción de los guardias, el dirigente socialista los espera de pie mientras que todos sus partidarios han echado a correr. En el salón provinciano, en

tanto, Julito (joven partidario del “León de Tarapacá”) y su novia (la virginal candidata a reina de belleza de Carahue) componen sus ropas tras un fogoso (pero limitado) escarceo sexual en el sofá (97-101). Los caminos (o los deseos) de la juventud liberal y los del proletariado – parece advertirnos Marín en este episodio– no están destinados a converger o solo pueden hacerlo por error. Las prometidas reformas del gobierno de Alessandri (votado masivamente por los obreros) tendrán el mismo carácter incompleto que el encuentro erótico de esta pareja. El fundador del Partido Comunista Chileno (que en su discurso en la plaza de Carahue ha advertido sobre los peligros de confiar en el candidato aliancista) es retratado aquí como un profeta en el desierto, además de una figura heroica condenada al fracaso.⁶⁸

Muchos de estos elementos se hallarán presentes más tarde, cuando se describa el regreso de Alessandri en marzo de 1925 (quien había dejado su cargo tras el llamado “ruido de sables”). Episodio que, por lo demás, parece hacer eco de la conocida afirmación con que Marx arranca *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, según la cual personajes y eventos de la historia ocurren dos veces, una como tragedia y otra como farsa: el “León” que regresa “domado” es una versión espuria de aquel “León de Tarapacá” en que clase media y obreros habían puesto sus esperanzas en el año 20. En las páginas en cuestión, el narrador vuelve a contrastar el espacio público donde tiene lugar una manifestación política con un interior burgués erotizado o pervertido. Mientras una multitud desfila por

⁶⁸ Cabe destacar que Recabarren fue proclamado candidato presidencial del Partido Obrero Socialista de Antofagasta en septiembre de 1920, mientras se encontraba preso por disposición del juzgado de Tocopilla. Los resultados de la elección fueron bastante magros para él, pues la mayoría de los trabajadores se inclinaron por Alessandri y su discurso anti-oligárquico. Para una biografía del dirigente obrero véase, por ejemplo, Pinto, Julio. *Luis Emilio Recabarren. Una biografía histórica*. LOM: Santiago, 2013.

la calle Estado celebrando el regreso del “León”, en el salón de té de la tienda Gath y Chaves, cunde el pánico. Las clientas, creyendo que es el inicio de la revolución social, se levantan asustadas de las mesas, la orquesta deja de tocar y las fantasías sexuales que Raúl Marín (por ese entonces empleado de la tienda) había estado tejiendo en torno a estas señoras se interrumpen abruptamente. Sin embargo, no toma mucho tiempo restaurar la normalidad. Basta con que la gerencia de la tienda, “los jefes ingleses” (336), de la orden de reanudar la música:

La orquesta regresó enseguida al estrado. Luego de un momento, luego de señalar su director en pocas palabras, señoras, señoritas, todo sigue igual, aquí no ha pasado nada, echó a tocar de rebato, mientras los mozos plegaban las cortinas a un lado y abrían las ventanas, los acordes de la Canción Nacional que la garuma recibió abajo alborozada, entre vítores, entre aplausos, donde como pude ver los más entusiastas arrojaban sus sombreros al aire en una confusión de bombines, *cannotiers* y panamás. Muchas de las damas habían regresado a sus mesas y algunas, con mayor o menor timidez, espiaban amparadas en las cortinas el desfile por la calle Estado hacia Alameda, pues como ahora era previsible, la sangre no llegaría al río (...). La orquesta también había perdido buena parte de su temor e interpretó de inmediato, de acuerdo a las instrucciones, el típico *Cielito lindo* del alessandrismo, no faltaba más, que provocó en la gallada de abajo una corriente de emotividad llevando a muchos a entonar esa vieja canción de esperanzas (...). Media hora después el desfile terminó de transitar ante Gath & Chaves y sobrevino en el *tea-room*, en medio de la ligereza de la música, vuelta de nuevo a su repertorio, un extraño silencio que, según se desprendía de esos rostros aún tensos, traducía el sentimiento de alivio que se respiraba luego de superar el peligro de la masa vociferante (336-7).

El pasaje ilustra de manera ejemplar el saldo político de los años 1920-1925, favorable a la derecha: son los “jefes ingleses” quienes llevan la batuta durante esta segunda proclamación de Alessandri; las elites tienen un talento especial para fagocitar a sus antiguos enemigos; el poder se ha trasladado de las calles a la tienda y, pese a las

aprensiones de las señoras, “la masa vociferante” acaba por perderse de vista tras una esquina de Santiago (o de la historia). Muchos años después, según nos informa una de las numerosas notas de la novela, Raúl Marín verá con espanto reaparecer una masa semejante durante la Unidad Popular: “Esta multitud representaba para mi padre la invasión zoológica que venía de la periferia a adueñarse del centro de la ciudad” (388). Pero en el momento en que Germán evoca el horror de su padre, “el peligro de la masa vociferante” ha sido nueva y brutalmente conjurado. La máxima o profecía de Esther Kaminsky se ve así confirmada: “En Chile, nadie es eterno excepto la derecha” (301). La historia de Chile es presentada en la trilogía como un círculo vicioso. No sólo porque el poder parezca retornar siempre a las mismas o parecidas manos, sino porque en su centro se encuentra los nudos ciegos de la revolución y de la reacción, nudos en torno a los cuales la narración orbita silenciosamente. En palabras de Rafael Gumucio, “los años sesenta, la Unidad Popular, y el golpe de Estado” conforman “el agujero en el centro del pozo alrededor del cual el relato de vez en cuando se asoma espantado para con más miedo aún huir” [s/p].

NI SIQUIERA LO QUE SILBO ESTÁ YA DE MODA

Como ya lo adelantaba al inicio del capítulo, a lo largo de toda la trilogía, pero especialmente de *Círculo vicioso*, su autor demuestra una afición especial por las mercancías, estilos y artefactos culturales del pasado. Tanto es así que hasta podría sostenerse que él es la contracara de aquel artista “verdaderamente moderno” que, según pregonaba Baudelaire, poseía un “ojo de águila” para captar el más mínimo cambio de la

moda (1380). Lo que a Marín le interesa es, precisamente, lo que ya pasó de moda, aquello que alguna vez fuera promesa de modernidad (o de *glamour*, *confort* y novedad), pero que hoy es materia de anticuario: viejos eslóganes publicitarios (“por convicción y doctrina, beba Santa Carolina” [Círculo... 336]), la programación rotativa de los “biógrafos” (con títulos como *El aventurero*, *La carreta fantasma* y *El rey del mar*), olvidadas prendas femeninas (como el *bullarengue* o polisón), publicaciones seriales desaparecidas (*Pacífico Magazine*, *Las Noticias Gráficas*, *La Lira Popular*), descoloridas fotografías de los abuelos, estrellas de cine en blanco negro (Pola Neri, Shirley Temple), etcétera, etcétera. Indudablemente, la fascinación con los productos y modas del pasado, e incluso su extendida explotación comercial, es desde hace tiempo moneda corriente en la cultura contemporánea. Como resume Huyssen, “el pasado vende mejor que el futuro” (2000: 21). Pero en el caso de este y otros narradores del período (pienso, por ejemplo, en Álvaro Bisama, Cynthia Rimsky y el argentino Pedro Mairal), dicha fascinación suele tener un cariz harto melancólico: es en tanto “vanitas” del progreso y de la modernidad (o del imaginario de la modernidad y del progreso) que ciertas tecnologías, modas y mercancías discontinuadas (o descompuestas, o marginales o desechadas) figuran generosamente en algunas de sus novelas.

De otra parte, al menos en lo que respecta a Marín, lo *démodé* es también un ingrediente central para la construcción o la legitimación de su figura de autor. El escritor que regresa al país a principios de los noventa, publica sus primeras novelas y sostiene un rechazo visceral frente al presente de la transición y de la postdictadura, se presenta reiteradamente como alguien “venido del pasado” (*El palacio de la risa* 13). Entre más lejano, mejor (lo

que quizá explica por qué la historia autobiográfica que traza en esta trilogía tenga como límite los años finales de la década del cincuenta). En este contexto, no sería descabellado argumentar que su inventario de los más diversos aspectos del pasado, su estilo engolado, su gusto por las palabras o frases anticuadas o su publicitada costumbre de escribir a mano son formas de enfatizar el carácter extemporáneo de su personaje. Incluso su recalcitrante voyerismo podría leerse en el mismo sentido: el escritor mirón (como lo es también el narrador de *En busca del tiempo perdido*⁶⁹) es el último testigo de un mundo que ya no existe.

Una vía alternativa para explicar la proliferación de referentes *démodés* en la trilogía es la que propone Bisama, probablemente el más “mariniano” de los escritores de su generación. Según sostiene en una reseña dedicada a una de las últimas novelas de Marín, este escritor es nostálgico “solo en apariencia”, pues su uso reiterado del pretérito no sería más que una excusa para trazar “la cartografía de un país que solo existe en la ficción” (s/p). En parte es cierto. Por ejemplo, en la extensa nota de Venzano Torres acerca de la posibilidad, alguna vez acariciada por su amigo Germán, de construir un “Santiago imaginario (...), inventado por la memoria a partir de diversos antecedentes tanto literarios como documentales” (*Círculo...* 259), todos anteriores al golpe. En parte, es lo que hace el propio Bisama en una obra como *Caja negra* (2006), donde incluye una enciclopedia apócrifa sobre el cine chileno de clase B. Tanto el Santiago imaginario de Marín como la

⁶⁹ Cabe destacar que en determinado momento de *Círculo vicioso* el personaje de Raúl Marín parece replicar la posición de Marcel en cierta escena de *El tiempo recobrado*. Mientras éste último se trepa a una silla para espiar una escena de sadomasoquismo a través de una claraboya, el primero hace lo mismo para deleitarse con la colección de fetiches de don Olegario Aspilla ga (217).

Para profundizar en la relación que la narrativa de Marín establece con la obra de Proust, remito otra vez a *Las novelas de la dictadura* de G. Rojo.

enciclopedia *gore* de Bisama representan propuestas alternativas a la cultura hegemónica, intentos por sortear el peso de la tradición o de la historia. La “cronotoponimia” de Marín, que así es como llama el larguísimo listado de lugares que conformarían el mapa de su Santiago imaginario, tiene incluso una dimensión utópica. Como el “bello barrio” del poema-canción de Mauricio Redolés, este Santiago permanecerá siempre incólume al horror dictatorial y a la muerte.⁷⁰ Cito solo algunos de sus numerosos hitos que abarcan casi seis páginas:

El Restaurante y Fuente de Soda El Naturista, fundado en 1934 por Ismael Valdés Alfonso que, hacia 1970, se trasladó a la calle Moneda. El teatro Principal, escenario de muchas compañías de arte dramático, cuya sala se constituyó después en pionera del cinematógrafo de función continuada, dedicada a proyectar cortometrajes, especialmente noticiarios extranjeros, durante la Segunda Guerra Mundial. La Tienda A La Ville de Nice, donde se presentaron en 1945 las Goldwyn Girls, conjunto de promoción de la Goldwyn- Mayer, del que formaba parte “la rubia estrábica Virginia Mayo, a quien los adolescentes de entonces mucho le deben de sus sueños húmedos”. La Boîte y Restaurante Waldorf, fundada en 1952, donde actuaron, entre otros, Charles Trenet, el intérprete de *Hojas muertas*, y el rey del jazz, Louis Armstrong (260).

En la “cronotoponimia” todo tiene cabida, lo extinto, lo existente y lo imaginario, y además de forma simultánea. La enumeración permite, como permite a veces la memoria (o la memoria ligada a la imaginación), abolir las distancias temporales y traer las cosas más dispares de regreso al presente. Pero, al mismo tiempo, la enumeración pone de

⁷⁰ Transcribo la primera estrofa de *Bello barrio*, perteneciente al disco homónimo del artista chileno (1999): “Descubrí un bello barrio en Santiago de Chile. Es un barrio en que los camaradas no han desaparecido aún y los bares son color anilina que puede leerse al revés igual. Descubrí un bello barrio de luces antiguas y gente amable, las mujeres son bellas ánimas, aún más que una madre, y atraviesan las calles en aeroplanos. Y hay avisos y hay avisos y hay avisos y hay avisos antiguos envueltos en gazas y paños sencillos. Y el *blues* aún vive en la sangre y aún no llega la hora de los asesinatos...” A diferencia de Marín, que se limita a incluir distintos lugares de la bohemia santiaguina, Redolés incluye en este barrio utópico los más diversos tipos de personas: negros, mujeres, obreros, chicanos, mapuches, cabros chicos, *punkys* y hasta chipriotas.

manifiesto los límites de todo archivo. Entre más información contenga, o entre más azarosa sea, más probable resulta que alguno o muchos de sus elementos caigan en el olvido (¿quién podría leer de cabo a rabo la lista de locaciones que nos propone aquí Marín y retener algo? Tal parece que hubiera sido escrita expresamente para ser ignorada). Quizá este es otro círculo vicioso de la trilogía: el anhelo de raigambre temporal o el anhelo de encontrar en el origen una explicación empujan al escritor-historiador a seguir escarbando en el pasado y aportando datos. Datos dispersos y heterogéneos, importantes y nimios, verdaderos y ficticios. Datos entre los que, inevitablemente, termina por colarse otra vez el olvido.

En todo caso, el interés por los productos culturales y materiales del pasado tiene también su importancia en el nivel de la diégesis. No es gratuito que el padre provinciano y la madre italiana del escritor coincidan en el gran almacén Gath & Chaves (antecedente aristocrático del *mall*) ni que, según veíamos en el apartado anterior, sea en él donde se orqueste el espectáculo de la unidad nacional. La historia de la familia y de las clases medias aparece, pues, estrechamente ligada a la historia del consumo y de la cultura de masas. Dos personajes femeninos tienen aquí especial relevancia: Silvina y Elvira. La primera, abuela paterna de Germán, es caracterizada como una señora alegre, botarate y frívola, que se aburre mortalmente en la hacienda de su marido y que todos los años pasa una temporada en Santiago con el objetivo de distraerse y de renovar su abultado ropero. La segunda, la madre de Germán, es descrita como severa, frígida y enfermizamente ahorrativa, a la vez que una fan incondicional de las estrellas de cine y los melodramas. Como puede adivinarse, ambos personajes remiten a estereotipos femeninos y no es raro

que, pese a sus diferencias, sean calificadas de “históricas” por las tres voces masculinas (padre, hijo e editor) de la novela. Es en boca de la más refinada Silvina que encontramos la siguiente cita atribuida a Giacomo Leopardi: “la moda es la madre de la muerte” (*Círculo...* 191), frase que el destino de este personaje grafica casi literalmente. Después de morir ahogada en la tina de un hotel de lujo, sus ropas serán heredadas por su chaperona, Victoria Olea, que más tarde, cuando se convierta en regenta de un burdel, las repartirá entre “sus niñas” para sorpresa (y regocijo edípico) de Raúl (411- 415).⁷¹ Elvira Sessa, por su parte, tiene como *hobby* de juventud la confección de muñecas inspiradas en sus estrellas de cine mudo favoritas. La falta de recursos la obliga a emplear los más peregrinos desechos como materia prima, desde trozos de vidrio a alas de moscas. Los resultados nunca la dejan conforme, pues sus pobres muñecas están lejos de parecerse a las fotos de Pola Negri que utiliza como modelo y su talento termina siendo empleado en la elaboración de figuras vudú por encargo (101-105). Ambos episodios pueden ser perfectamente leídos como auto-reflexivos: así como Elvira arma muñecas a partir de desechos y Raúl recupera las prendas de su madre en un prostíbulo, el hijo novelista “escarba en el basurero de Chile” para escribir sus novelas. Desde otro punto de vista, creo que ejemplifican la relación que Marín suele establecer (¿de forma hartamente tradicional? ¿o con una cuota significativa de originalidad?) entre sexo femenino, mercancía y muerte: en el delicado ropero de la abuela se incubaba la corrupción, en la “casa de placer” trabaja una prostituta llamada Moira (cuyo nombre recuerda irónicamente al de la virgen María,

⁷¹ Un episodio semejante tendrá lugar en *La ola muerta* cuando el joven Germán, incite a Beatriz Catrileo, la joven empleada doméstica de la casa de su padre, a disfrazarse con las ropas de su madrastra mientras “profanan” la cama del matrimonio burgués (43-45).

pero también al de las Parcas en la mitología griega y no por nada es ella quien, en el segundo tomo de la trilogía, encabezará el cortejo fúnebre de Victoria Olea), las muñecas vudú de la madre son una versión degradada de las hechiceras estrellas de cine.⁷²

Lo cierto es que esta trilogía (y la narrativa de Marín en general) está cargada de viejos arquetipos patriarcales: la mujer fatal, la devoradora de hombres, la joven esfinge, la bruja... Incluso la memoria, invocada constantemente a lo largo de *Historia de una absolución familiar*, es personificada como una amante peligrosa frente a la que el escritor debe permanecer en guardia: “La memoria es una perra fiel, pero también caprichosa” (*Las cien...* 241). Tampoco escasean las acotaciones misóginas por parte de los narradores (del tipo: “Nunca una mujer es igual a otra por puta que sea” [*La ola...* 300]). Tanto es así, que en determinado momento el muy secundario personaje de la mujer del escritor, Juana, se ve en la necesidad de llamarle la atención... para desaparecer inmediatamente (*La ola...* 200). Alguien podría argumentar, con no poca razón, que todo esto es pastiche, ya sea del realismo, de “la estética rioplatense de bajos fondos” de un Arlt o de un Onetti (Pauls 21) o de la vertiente más melodramática de la cultura popular latinoamericana (la de los boleros, los tangos y la novela semanal) de la que Marín, como el personaje de su madre, es un gran fan. Tampoco puede negarse que hay cierta dosis de amargo humorismo en el contraste que la narración establece entre los fogosos episodios de la diégesis (repletos de vampiresas) y la aburrida rutina del escritor exiliado que, como la vieja Celestina, está obligado a contentarse con el recuerdo de sus aventuras, el voyerismo y la

⁷² Pero es quizá en *Ídola* (2000) donde esta asociación, mujer y muerte, queda más patentemente graficada. El conocido cuadro de Gustave Courbert, *El origen del mundo*, sirve de epígrafe para esta novela sobre un escritor que inicia el descenso a los infiernos del Chile neoliberal.

ensoñación onanista.⁷³ O que los tópicos de la pornografía, de las perversiones sexuales y de las relaciones eróticas degradadas y canallescadas tienen como objetivo principal subvertir las instituciones tradicionales de la familia y la nación o, en otros casos, tematizar la corrupción individual y social del Chile de ayer y hoy. Y, sin embargo, teniendo en cuenta todo lo anterior, me parece innegable que la trilogía se constituye como una suerte de “club de Toby”. No porque sus tres narradores sean masculinos, sino porque ninguno de ellos escapa a una concepción patriarcal de la autoridad. El hijo que desafía al padre violento y derechista, funda su legitimidad como escritor en su currículo de rufián y en una relación privilegiada con el pasado. El editor, que podría servir como contrapunto de este último, es apenas un doble y un administrador de la erudición de aquel.

EL IMPERATIVO GENEALÓGICO

Es momento de retomar algunos aspectos, dejados hasta ahora en suspenso, sobre la relación entre los distintos narradores y niveles de la novela. La historia familiar asume, en principio, la forma de un largo monólogo que Raúl Marín dirige a su hijo. Su fecha es imprecisa, aunque cercana a la Unidad Popular, como es posible deducir a partir de las quejas que el personaje lanza contra el avance de los “bolcheviques” en Chile. No

⁷³ Otro tanto puede afirmarse respecto al personaje del padre y su relato. Al referir los encuentros clandestinos de Alfonso Sessa y su tía Rossana en la oscuridad de las salas de cine, el viejo patriarca se deja llevar una vez más por sus propias fantasías sexuales, disfrazándolas de reflexiones filosóficas: “La película estaba por finalizar y la mano de Alfonso ya había alcanzado el fondo de esas piernas, más allá de las ligas de esas medias hundidas en la carne, donde el calzón de lino se encarrujaba tibio y maduro, en un repliegue considerado, según el culto tántrico, el centro del mundo, en cuyo triángulo invertido, poblado de vellos, de humedades, sigamos, habitaba la diosa del Tiempo en un acto de creación permanente. Acaso me he salido del tema una vez más. Al término de la ficción, junto con encenderse las luces, todo volvía a la realidad, pero antes de proseguir, te ruego que elimines lo anterior, huele a suciedad retenida en la mente” (175).

obstante, se hace difícil identificar plenamente a este narrador con “la voz del padre” (Zurita), pues su relato está cruzado por acotaciones metatextuales (“Agregar”, “Corregir”) y referencias teóricas (Pasolini, Baudrillard) que sólo pueden provenir de puño y letra del personaje del hijo escritor. Claramente, es el hijo exiliado quien escribe (o engendra) al padre autoritario, impostando o parodiando su discurso, en lo que podría leerse como un nuevo intento por subvertir aquel “imperativo genealógico” que según Patricia Drechsel organiza la novela realista o tradicional. Recapitulo aquí las principales hipótesis desarrolladas por esta autora en *Time and the novel*: en una obra realista como *Los Buddenbrooks* el tiempo narrativo es concebido siempre en términos genealógicos: un primer evento origina una serie de otros eventos que solo encuentran sentido en relación a aquel, tal como los miembros de una dinastía patrilineal fundan su identidad y su legitimidad en la cadena genealógica que los liga al patriarca. En otras palabras, tanto la trama realista como el patriarcado se sustentarían en el prestigio de la anterioridad (3-16). Las transformaciones en la estructura narrativa llevadas a cabo por los escritores del siglo XX, siempre de acuerdo con Drechsel, se originan en su deseo de liberarse del tiempo de los padres y de manejar su propio tiempo, fuera de la tradición y la linealidad. La narrativa de las vanguardias es, desde este punto de vista, una rebelión contra el “imperativo genealógico” (24). Los objetivos explícitos de la trilogía de Marín asumen esta misma dirección: la “puesta en abismo” de las tres instancias narrativas (Zurita 21), el denso aparatage teórico que acompaña la historia, la recursividad meta-narrativa, la hibridez genérica, las continuas interrupciones del continuum narrativo (sobre todo en forma de notas y correcciones), la transgresión sexual a la que se abocan sus personajes,

etc., etc., son todos elementos orientados a transgredir tanto la lógica de la literatura realista tradicional como la autoridad de la figura del padre (o de instituciones patriarcales como la familia, la nación y el ejército). No obstante, en un sentido que tal vez podríamos llamar ideológico, el “imperativo genealógico” sobrevive y reina en *Historia de una absolución familiar*. Ya sea porque, como sostenía en el apartado anterior, hay en la narrativa de Marín un fuerte prurito patriarcal, ya sea porque la anterioridad sigue siendo en ella un principio dominante. Es en el pasado (biográfico, nacional o familiar) donde la mayoría de los problemas planteados por la novela encuentran no solo su origen o su explicación, sino también su destino. “Amarrado al pretérito como un galeote” (*Las cien...* 402) es una frase que se aplica tanto al proyecto literario del escritor, de voluntad retrospectiva, como a su percepción fatalista de la historia: somos esclavos del pasado, estamos condenados a repetirnos o, peor aún, a degradarnos un poco más en cada nuevo ciclo.⁷⁴

En una ponencia sobre la llamada “literatura de los hijos” Ignacio Álvarez postulaba que el regreso de la figura del padre en un número importante de novelas recientes, señalaría una inflexión en aquel “abordaje de los huérfanos” que describiera Rodrigo Cánovas en los noventa. La nueva sobrevaloración del padre, proponía Álvarez, es indicio de un anhelo de los hijos- escritores por reafirmarse en la historia, pero, también, de su

⁷⁴ De un tenor semejante son las conclusiones a las que llega Grínor Rojo tras su lectura de *El palacio de la risa*: “El despojo del pasado propio se convierte, según el dictamen que ahí se propone, ni más ni menos que en la no continuidad del tiempo histórico en general, en la negativa nietzscheana a que el presente sea un heredero del pasado, así como a la de que el futuro sea un heredero del presente. Como cada uno de nuestros actos, también cada período de la historia humana agotaría su significación al interior de sí mismo, nos advierte esta víctima de la desesperanza, como un reducto sellado e incomunicado respecto de aquellos que lo precedieron tanto como de aquellos a los cuales él precede” (2016: 147-148).

dificultad para asumir un rol adulto en la postdictadura. Pienso que la fascinación de algunos de estos escritores con Marín puede explicarse, al menos en parte, en términos semejantes. Si la obra de este autor ofrece un complejo inventario de la historia de Chile o si despliega una temporalidad dilatada, brinda, al mismo tiempo, una figura patriarcal... pues con todo lo que de efectivamente disruptivo que tiene la obra de Marín en el presente neoliberal hay en ella, desde su estilo engolado a su forma de posicionarse en el campo cultural, un hueso conservador y autoritario duro de roer.

LA MARCHA DE LAS VANGUARDIAS

El fin de la historia (1996), de Liliana Heker, y *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño.

Para la otra vez que lo mate -replicó
Scharlach- le prometo ese laberinto, que
consta de una sola línea recta y que es
invisible, incesante.
Borges

Las dos novelas que nos ocuparán en este capítulo presentan algunos paralelismos interesantes, por lo que creo que puede ser productivo leerlas juntas: ambas aluden a episodios atroces de terrorismo estatal y guardan, por ello, una relación estrecha (y más o menos polémica) con el testimonio; ambas tienen como protagonistas a personajes femeninos que son víctimas, testigos o cómplices del terrorismo estatal; ambas pueden inscribirse perfectamente en aquel “romanticismo de la decepción” que Grínor Rojo, basándose en G. Lukács, identifica en tantas novelas de la dictadura y la postdictadura chilena (2016). Es decir, son obras que “ponen de relieve la descomposición del heroísmo y la épica que alentaron a los revolucionarios de antaño” (43), en las que la derrota es “prerrequisito para la subjetividad” (51), y en las que el discurso narrativo sobre la pérdida oscila entre la elegía y la ironía, la melancolía y la frustración. Finalmente, ambas novelas aluden al destino de las vanguardias políticas o estéticas (y al destino de la juventud) a través de una imagen similar: la marcha hacia adelante (de “los bellos muchachos” o de la bella heroína) que conduce a la caída. Movimiento que, por cierto, contrasta con los

relatos que construyen Liliana Heker y Roberto Bolaño: retrospectivos y marcadamente sinuosos, fragmentarios o reiterativos. Podría postularse que las novelas intentan elaborar así la distancia entre, por una parte, las versiones lineales, románticas o positivistas de la historia y del tiempo biográfico y, por otra, la experiencia real (mucho más compleja) de la historia, del “tiempo vivido” (Ricoeur) y, al menos en el caso de la novela de Bolaño, del tiempo de la literatura donde, como en el inconsciente freudiano, nada se pierde (Premat, 2018). Las cuestiones que se plantean estas novelas son, por lo mismo, similares: ¿qué queda en pie de los ideales revolucionarios tras la derrota o la traición? ¿cuál es la relación entre novela, historia y moral? ¿qué rol le cabe al intelectual comprometido hoy? ¿Es el tiempo en ellas exclusivamente “un principio de depravación”, como dice G Lukács que ocurre con la mayoría de las novelas del romanticismo de la decepción? ¿o incorporan también (como principio formal) las que el teórico húngaro llamó las “cualidades positivas” del tiempo: recuerdo y esperanza?⁷⁵

⁷⁵ Vale la pena recordar aquí que G. Lukács hacía un distingo entre *La educación sentimental*, modelo paradigmático del “romanticismo de la decepción”, y otras grandes novelas del mismo tipo que, no obstante, habrían fracasado formalmente (por ejemplo, *Oblómov* del escritor ruso Iván Goncharov). Fracasaron, según afirma, porque a diferencia de la novela de Flaubert, solo lograron captar la dimensión negativa del tiempo. Ignoraron en cambio “las experiencias auténticamente épicas del tiempo”, las que “dan lugar a la acción y parten de ella; experiencias de esperanza y recuerdo” (122). Son ellas, las experiencias “más cercanas a la esencia en un mundo abandonado por los dioses” (122), las que son capaces de prestarle unidad a la novela y sentido al tiempo.

EL ZIGZAGO LOS PELIGROS DE LA LÍNEA RECTA: EL FIN DE LA HISTORIA

El fin de la historia narra los derroteros de dos amigas de infancia que, tras radicalizarse en las luchas estudiantiles de los años sesenta, enfilan por rumbos alternativos durante los setenta. Mientras Leonora Ordaz (la decidida, la mujer de acción) toma las armas y se convierte en oficial de Montoneros, Diana Glass (la esteta, la contemplativa, la intelectual) toma la pluma para colaborar con “ese mundo en formación” que parece ser la Argentina en vísperas del regreso de Juan Domingo Perón. Ninguna, sin embargo, logra permanecer fiel a sus metas: tras ser secuestrada y torturada por agentes de la Armada en 1976, la guerrillera comienza a colaborar con sus captores hasta convertirse en un diligente y entusiasta miembro del llamado “mini staff” de la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada)⁷⁶; la aspirante a escritora, en tanto, no consigue avanzar más allá de los primeros párrafos del libro que intenta escribir (una “especie de parábola” sobre la convergencia de la militancia y de la labor intelectual, o una novela sobre la amistad de ambas mujeres) y, tras enterarse de la traición de su amiga (en 1979), renuncia definitivamente a su proyecto.

Para armar su relato Liliana Heker recurre a “una estrategia usual”, según señala Miguel Dalmaroni, a la hora de enfrentar el dilema de “cómo narrar el horror”: “presentar a la vez la historia y la narración de la historia: Diana Glass escribe sus vacilaciones, dudas

⁷⁶ La ESMA funcionó como un centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante la última dictadura argentina. Allí, un grupo de prisioneros, conocido como el “mini staff”, fue mantenido con vida en el marco de un “proceso de recuperación” de cuadros guerrilleros. El objetivo de los oficiales de la Armada, y del almirante Massera que los lideraba, era usarlos como asesores políticos y técnicos. De acuerdo con Frenando Reati, la participación de los secuestrados en dicho *staff* es un asunto muy difícil de juzgar y bastante ambiguo. Algunos de ellos no fueron más que “mano de obra esclava”, otros solo simulaban ser receptivos al “proceso de recuperación” y unos cuantos asumieron plenamente los objetivos de sus captores (2006: 27; 2013: 87-88). El personaje de Leonora representa a estos últimos.

y búsquedas en el intento por narrar la historia de Leonora Ordaz” (44). Otro narrador, aparentemente extradiegético, evalúa con ironía sus infructuosos intentos. El resultado es un relato bastante complejo, en el que se entretajan tres niveles narrativos, además de varios espacios y tiempos (los años cincuenta, los setenta y los noventa). Ahora, pese a esta complejidad formal, y tal como destaca el ya citado Dalmaroni, se trata de un relato realista en su intención y que evita a posta la ambigüedad a la hora de “contar al traidor”. Según argumenta el crítico argentino, la novela de Heker, junto con otras que se publican a partir de 1995 – *Villa*, de Luis Gusmán (1995), *Dos veces junio*, de Martín Kohan (2002), y *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro (2002) – toma distancia de aquellas estrategias escriturarias basadas en la oblicuidad, lo no dicho, el ciframiento alegórico y que, desde los ochenta, venían siendo postuladas como las más apropiadas para narrar la dictadura por cierto sector de la crítica académica.⁷⁷ Por el contrario, estas novelas se proponen “abrir la posibilidad de narrar refiriendo por completo y de modo directo los sucesos y acciones más atroces o inenarrables” de la última dictadura (Dalmaroni 34). Incluso exploran la posibilidad, hasta entonces no ensayada por la narrativa sobre este período histórico, de incorporar la perspectiva (o la palabra) de los represores y/o sus cómplices directos. Ello, con ciertos límites: porque estas son novelas que “operan contra un horizonte de realidad política, judicial y moral persistentemente equívoca, confusa e incierta” (43), sus autores buscarían asegurar, mediante diversos mecanismos, y con

⁷⁷ Dalmaroni cita como ejemplos paradigmáticos de esta perspectiva crítica los siguientes libros: Balderston, Daniel. *Ficción Y Política: La Narrativa Argentina Durante El Proceso Militar*. Buenos Aires: Alianza Ed. 1987 y Saúl Sosnowski, (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1988. En ellos se postularían las narrativas de Ricardo Piglia y Juan José Saer como modélicas para narrar la dictadura, precisamente por su tendencia experimental y antirrealista.

mayor o menor grado de éxito, una línea dominante de sentido al interior de los textos que evite el equívoco ideológico o moral (es decir, la identificación con los victimarios o la estetización de la violencia), pero también la mera “moraleja”. Se trataría, pues, de obras que reactualizan, en el contexto de impunidad de la postdictadura, un rasgo que Dalmaroni identifica como constitutivo de la modernidad: “el carácter intrínsecamente moral del relato de la historia” (42), aun cuando lo que se narre sea un pasado ficticio.⁷⁸

En el caso específico de *El fin de la historia*, continúa Dalmaroni, su autora habría evitado construir la figura del traidor desde la ambigüedad (como habrían hecho Borges y Arlt en su momento) y, antes bien, prefiere simplificarla (44- 45). Veremos luego que esta elección es origen de muchas de los cuestionamientos, éticos o ideológicos, suscitados por la novela de Heker. Con todo, aquí vamos a partir centrándonos en la forma y el ritmo del relato, originado en el contrapunto entre la imagen de la marcha hacia adelante (de la vanguardia política; de la juventud primaveral, de la historia experimentada como progreso, conquista, trascendencia) y el desengaño histórico y personal de una de sus dos protagonistas. Ello explicaría, a mi juicio, porqué *El fin de la historia* presenta tal complejidad estructural: el objetivo no es, ciertamente, “contar al traidor” desde distintos puntos de vista, sino más bien contar la historia del desengaño de Glass.⁷⁹ En tanto el

⁷⁸ Según plantea Miguel Dalmaroni, apoyándose en H. White, la modernidad constituye y adopta un vínculo constitutivo entre legitimidad política, o telos social, y narrativa, sea esta histórica o ficcional. “La narrativa, seguramente en la narración fáctica, y probablemente también en la ficticia, está íntimamente relacionada con, si no está en función de, el impulso a moralizar la realidad, es decir, a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable” (White, cit. por Dalmaroni, nota 28).

⁷⁹ Otro tanto concluye Fernando Reati en “Historias de amores prohibidos”: “La verdadera historia que se cuenta no es entonces la de la incapacidad de Leonora para ser fiel a sus metas, sino el fracaso de una generación, la pérdida de la juventud, de las ilusiones, de los sueños en suma” (28).

desengaño es una experiencia reflexiva que necesita de un yo pasado y un yo presente para articularse, el relato echa mano de distintos tiempos, niveles narrativos, y narradores.

*

De buenas a primeras no resulta fácil agarrar el hilo del relato elaborado por Heker. *El fin de la historia* arranca con una frase hipotética: “Si alguien la miró caminar por Montes de Oca esa tarde de octubre, pudo quizá haber pensado que la mujer de piel cetrina estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa” (9). De ahí hasta el final del primer capítulo, más menos, el lector se esfuerza por seguir el paso de la mujer que camina en círculos, pero siempre airosa. Él, en cambio, se mueve inseguro, indeciso a veces sobre el tiempo y el sujeto de la acción; otras sobre la identidad de él o los narradores (cierto que las cursivas permiten reconocer la voz de Diana Glass e ir ordenando paulatinamente el asunto), o bien, sobre la relación entre los distintos niveles narrativos desplegados a lo largo de este capítulo inaugural. Un párrafo servirá a guisa de ejemplo:

El nombre que iba a ponerle, en cambio, lo tenía decidido de entrada. Leonora. No porque tuviera algo que ver con el nombre real (menos sonoro) sino porque le cuadraba bastante bien a esa cara de pómulos altos y piel aceitunada que todavía *me* sonrío desde la última foto, y a toda la airosa muchacha que, si Diana Glass hubiera comenzado nomás con esa desapacible tarde de julio de mil novecientos setenta y uno, a esta altura ya habría irrumpido en esta página saludando desde Díaz Vélez con un balanceo del brazo tan antiguo y familiar que a Diana, por unos segundos, la haría olvidarse del miedo (10. Subrayado mío).

En estas pocas líneas el lector se enfrenta al menos a tres tiempos: aquel en que el personaje llamado Diana Glass decide escribir una novela sobre ella y su amiga montonera; otro en que se sitúa el narrador misterioso –narrador en apariencia

extradieético, pero que en mitad de su discurso deja escapar un pronombre reflexivo que nos obliga a preguntarnos por su identidad y su posición en el relato: ¿quién es?, ¿desde dónde narra? – y otro más, el único fechado (“esa desapacible tarde de julio de 1971”), en que Diana acude llena de miedo a una cita con Leonora, fichada como “peligrosa subversiva” por la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse. A ellos podrían agregarse el comienzo alternativo de la novela de Glass (“si hubiera comenzado...”); un pasado más remoto, origen del vínculo entre las dos protagonistas (implícito en la descripción del saludo de Leonora) y, finalmente, el aquí y ahora de la lectura, de nosotros los lectores, que (como observa meta-reflexivamente el narrador desconocido) hace varias líneas que esperamos infructuosamente que “la mujer de piel cetrina” llegue a su destino. Sin duda la vertiginosa yuxtaposición de diferentes tiempos y espacios emparenta la novela de Heker con el cine y su uso del montaje. Si esta fuese efectivamente una película, su primer capítulo podría hacer las veces de tráiler: de fragmento en fragmento, de párrafo en párrafo y, en ocasiones, de una línea a otra, transitamos entre Diana y Leonora; entre julio de 1971 y octubre de 1976; entre aquella tarde en que la primera esperó a la segunda en la puerta de su antigua escuela y aquella otra en que la montonera se dirigía a una reunión de célula; entre la atmósfera cargada de peligros de los setenta y el radiante verano de los catorce años, cuando Diana y Leonora caminaban del brazo bajo el sol; entre la voz de esta última y la del narrador misterioso. Y, para finalizar, lo imprevisto, el giro de la trama, la dosis de acción o suspenso de todo buen tráiler: el secuestro...

Si la novela de Heker tiene un ritmo que podríamos llamar cinematográfico, cinematográfica es también la manera en que está desarrollada su protagonista. Leonora

no solo es una atractiva e intrépida mujer de acción – Diana Glass dirá que “todas las heroínas se parecían a ella. O al revés, bah” (154) – sino que, como suele ocurrir con los personajes del cine, de ella conocemos sobre todo sus gestos, sus actos, sus palabras, los juicios que otros se han formado de ella, pero casi nunca sus pensamientos. Son contadas las veces en que el discurso indirecto libre nos permite acceder a ellos. En general, Leonora es una figura impenetrable y lejana, *ad hoc* para “la pantalla grande”; ora se nos presenta bajo la luz radiante de la heroína épica, ora inmersa en las brumas de la mujer fatal.

Pero quizá la relación más interesante de *El fin de la historia* con el cine radica en la importancia que atribuye a la imagen, la mirada y al movimiento. Como comentaba líneas atrás, la novela arranca invocando una mirada hipotética y anónima (“Si alguien la miró...”), mirada que inmediatamente asume el lector, a la manera de un *voyeur* o un testigo. Poco después se señalará la miopía como un rasgo distintivo de la protagonista intelectual, Diana Glass, cuyo apellido alude otra vez a la mirada y, también, a la fragilidad (*glass*, en inglés, significa vidrio, vaso o lente). Ambas miradas –la del espectador/lector y la del personaje– intentan enfocar un objeto huidizo: Leonora que camina evitando la línea recta por un barrio de Buenos Aires y por las memorias de Diana. A ellas se sumará más tarde un tercer observador, mucho más peligroso, conformado por el grupo de secuestradores que asechan a la mujer:

No está acostumbrada a perder, y un desprevenido que la observara caminar por Montes de Oca coincidiría en este juicio.

Pero los cinco que la observan no están desprevenidos: hace media hora que la esperan, dos adentro de un auto, en la esquina de Wenceslao Villafañe, tres a pocos metros, simulando conversar en la vereda (30).

Hasta podríamos identificar una figura geométrica particular, el zigzag o la línea quebrada, que, repetida a lo largo de todo el capítulo inaugural, grafica las vacilaciones espaciales, temporales y meta-discursivas del texto. La encontramos en aquel rodeo con que la militante montonera busca despistar infructuosamente a sus eventuales perseguidores; en el relato que Diana pretende escribir, pero que constantemente se le “desencamina”; en la alternancia entre la voz de esta última y la de aquel narrador incógnito que solo más adelante podremos identificar con un tercer personaje, Hertha Bechofen; y, finalmente, en la multiplicación de anacronías que interrumpen el desarrollo lineal de la historia.

Los juegos de palabras a partir de términos polisémicos como “fin”, “historia” y “principio” son una constante a lo largo de la novela, ya desde su título, que evoca tanto la tesis de Fukuyama (muy sonada en los noventa) como al asunto del significado de la historia o el propósito de la narración de ficción.⁸⁰ El lamento que deja escapar Glass en las primeras páginas – “El disparate se mete en la historia” (11) – alude tanto a su proyecto de novela, que se desvía constantemente de su plan original, como al clima de creciente violencia y confusión política de los setenta: *“No soporto esta violencia, me dijo, y hablamos sobre la ferocidad de la Triple A y sobre la locura que, en la desesperada, estaban mostrando los montoneros. Lo malo no es el miedo a la muerte, me dijo; lo malo*

⁸⁰ Virginia Castro, por ejemplo, interpreta el título como una confirmación de la tesis de Fukuyama: “¿por qué se deja que el *otro* (Fukuyama) “tome la voz” en un sitio tan jerárquico como el título y nunca se deja que “Leonora” lo haga cabalmente en el cuerpo del texto? ¿No será que Heker comparte con el *otro* esa actitud de lamento –a caballo entre el cinismo y la nostalgia– por el fin de “el tiempo apasionado que nos tocó vivir”? (165). Dalmaroni, en cambio, lee el título como una reafirmación del sentido de la historia y de la narrativa de ficción: “La historia tiene finalmente un sentido, viene a decirnos esta novela, y la literatura está para iluminarlo sin resguardarse en la simplificación de los hechos y de los sujetos históricos a que estaría atada la construcción social de replicas o consignas de consenso” (45).

es que ahora ni sé de qué lado me puede llegar el tiro (21). Retrospectivamente, la confianza en que la historia marchaba irrevocablemente hacia un futuro mejor, confianza que animara a Glass hasta hace no mucho, se revela ingenuamente optimista:

En ese tiempo la historia le parecía lógica, y también la muerte. Y un traidor era un traidor. Sin orden y con traspiés, el mundo parecía marchar irrevocablemente hacia adelante. Y en rigor era así. Sólo que ni ella misma -tan especulativa siempre- tenía tiempo o ganas de detenerse a reflexionar que “adelante” era una palabra tan perfectamente opaca como “aculla” u “otrora”, capaz de esconder no sólo la victoria (24).

Así como, en palabras de Miguel Dalmaroni, la traición se revela como “un falso dilema” al interior de la novela, puesto que “por encima de las apariencias” en Leonora “ya estaban, desde mucho antes la delación y la traición, los rasgos de una subjetividad compatible con el horror” (45), el dilema de cómo comenzar el relato se demuestra también falso: por encima de las apariencias, por encima del optimismo, en “el origen de la historia” (personal o colectiva) ya estaban la muerte, la desconfianza o el disparate. Es lo que sugieren los dos principios alternativos entre los que se debate Glass para su novela: el apacible paseo en el verano de 1957 y la angustiada cita clandestina de 1971. El primero de estos episodios pone a la escritora, por primera vez, frente a la posibilidad de su propia muerte cuando, sorpresivamente, un árbol cae sobre su cabeza. En un estilo próximo al melodrama, muy afín a su carácter romántico, el personaje escribirá: “*fue el guadañazo de la muerte en medio del río salvaje de la felicidad*” (59). El segundo de ellos, como sabremos sólo cerca del desenlace, señala (retrospectivamente) el momento en que Glass comienza a desconfiar de Ordaz, una vez que esta aprovecha la cita para endilgarle unos

papeles comprometedores. Lo que leemos, finalmente, no es el libro que Glass hubiera querido escribir – una parábola sobre la necesidad de la “asistencia militante y la asistencia intelectual” para “este nuevo mundo en formación” (41) – sino la historia del desengaño del personaje con su amiga, con la lucha armada, con las ilusiones de la juventud, con la idea de la historia como marcha irrevocable hacia el futuro.

De acuerdo con Borges, el tiempo es un laberinto que consta de una sola línea recta (“La muerte y la brújula”: 806). Y como estuvo a punto de pasarle a la joven Diana esa tarde del árbol, podemos perdernos en él en cualquier momento. En este sentido, la línea recta es la figura temporal a la que todos (o al menos todos los modernos) estamos condenados. Sin embargo, según sugiere la novela de Heker, la línea recta es también una forma engañosa y hasta peligrosa de imaginar la historia: “La recta es la trayectoria más corta entre dos puntos, pero no siempre la más segura” (22), nos advierte tempranamente Hertha Bechofen mientras describe el fatal derrotero de la montonera por las calles de la ciudad que finaliza con su secuestro. Aunque buscar un fin para la historia es la principal preocupación de los personajes de esta novela; el hecho de haberle atribuido alguna vez un sentido unívoco es señalado en ella como un error. En él radicaría la “ilusión óptica” (o la “fe ciega”) que lleva a Diana a confundir a Leonora con una heroína de película soviética. En él se originaría la marcha voluntariosa de la misma Leonora que, sin saberlo, se encamina hacia sus captores.

EL REMOLINO DEL TIEMPO

...y me acerqué al florero y lo observé desde distintos ángulos, y entonces (estaba cada vez más cerca, aunque mi forma de aproximarme, mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara una espiral) pensé: voy a meter la mano en la boca negra del florero. Eso pensé. Y vi cómo mi mano se desplegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero, se aproximaba a los bordes esmaltados, y justo entonces una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces, loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno... (Bolaño, *Amuleto*: 16).

En uno de los primeros trabajos dedicados a *Amuleto*, Celina Manzoni notaba ya que el vacilante movimiento de la narradora en torno a este peligroso florero, episodio inaugural de la novela, “adquiere carácter modélico en la escritura misma del texto” (177). El desplazamiento inseguro de Auxilio Lacouture, ya sea en espiral o línea recta, remite a la habitual sinuosidad de la prosa de Bolaño, pero también “a las formas de la temporalidad que atraviesan todo el relato en un remolino en el que presente, pasado y futuro se confunden en la espiral de la infinitud” (177). Otro tanto observa Jaime Concha respecto a la singular estructura de *Amuleto*: “Bolaño tiende a evadir las geometrías más obvias” (350). Ni línea recta ni zigzag. Aquí ya no hay ángulos porque “el rombo” del espacio-tiempo cotidiano “se rompió” en “el espacio de la desesperación conjetural” (Bolaño: 35). Para describir la forma de esta novela, sostiene Concha, debemos recurrir a geometrías no convencionales: la “cinta de Möbius”, “el dinamismo galáctico” o incluso el rizoma deleuziano... en definitiva, cualquier figura que sintetice “las virtualidades de lo informe” (Concha: 353-54). Y de lo inconmensurable, cabría añadir.

Como *El fin de la historia*, *Amuleto* es una novela sobre la historia reciente del continente, sobre el ciclo revolucionario y su declive, sobre algunos de “los crímenes atroces” del siglo XX. Sin embargo, la de Bolaño es también una novela sobre el Tiempo. Este es uno de sus *leitmotiv* principales y son muchas las metáforas y las imágenes que podemos encontrar en ella referidas a él: el tiempo como piel “estirada en el quirófano de un cirujano plástico” (12); el tiempo de cabeza, “guiñando un ojo loco” (107); el túnel o la nave del tiempo, la intemperie, el abismo, el polvo, el viento, para mencionar solo algunos ejemplos. Auxilio es un personaje que está constantemente hablando sobre el tiempo: “He pensado en la historia de Cronos” (126), dice tras oír el extraño relato de Carlos Coffeen. Pero lo cierto es que ella siempre está pensando en Cronos y en sus posibles encarnaciones. Según diría Deleuze, este es un personaje que “se capta en el interior del tiempo” (2011: 536). Es decir, en el tiempo como “lo abierto”, como “lo simultáneo”, como “la inconmensurabilidad del pasado y del futuro”, como lo sublime kantiano, etc. Es por ello que, de acuerdo con el filósofo francés, captarse en el “interior del tiempo” es asumir una perspectiva temporal desmesurada, vertiginosa. Expresivamente afirma: “Es la hora en que los monstruos se levantan” (537). Ya no permanecemos “como sentados sobre nuestros días”, sino que nos levantamos: “Y en ese momento - es Proust quien lo dice- vuestros días son como zancos. Zancos desde los cuales saben bien que a cada instante van a caer -la caída intensiva. Y es por relación a estos zancos que cuando se yerguen sobre vuestros días ocupan en el tiempo un lugar desmesurado” (537). Esta es precisamente la perspectiva de Auxilio Lacouture, quien desde esa “atalaya” que le brinda el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad

de Filosofía y Letras puede captar el tiempo como lo abierto (“la intemperie”, el “valle a lo bestia”, “el campus infinito de la UNAM”, etc.) y asomarse al profundo abismo que lo cerca.⁸¹

El baño en que la protagonista permanece escondida durante casi quince días ha sido frecuentemente comparado con el *aleph* de Borges, oculto, como se recordará, en el sótano de la vieja casa de Carlos Argentino Daneri.⁸² Como este, aquel es un espacio degradado y privilegiado a la vez. Un punto desde el cual son visibles, sino “todos los lugares del orbe” (Borges: 927), al menos sí “todos los tiempos en donde aliente Auxilio Laucouture, que no son muchos, pero que son” (52). En otras palabras, una buena parte de la historia del siglo XX. En torno a la experiencia del encierro orbitan todos los otros momentos de la historia, tal como la boca del florero de las primeras páginas era el abismo alrededor del cual Auxilio describiera su daza de atracción y repulsión. Con la diferencia de que los episodios del relato, cualquiera sea la fecha que se les atribuya, acaban efectivamente por caer en el interior de esta suerte de agujero negro que es 1968. Aunque más tarde, en otro punto del relato, puedan reemerger convertidos en otra cosa, tal vez, en otra versión de sí mismos (pienso, por ejemplo, en las trasmutaciones que sufre la historia de un joven sacrificado: en el episodio del Rey de los putos Belano consigue rescatar al muchacho enfermo; luego, en el relato de Carlos Coffen sobre Erígone, esta consigue escapar de la

⁸¹ En su breve, pero muy iluminador trabajo sobre *Amuleto*, Jaime Concha describe el “paisaje simbólico” de esta novela como el cruce de dos ejes: la intemperie horizontal de Latinoamérica (pampas, valles, desiertos) y el precipicio vertical de la ciudad nocturna, de los sacrificios humanos, del “cementerio abierto” en que han ido cayendo todas las víctimas de la violencia o de la autodestrucción del continente (349).

⁸² De acuerdo con Manzoni, por ejemplo, los recorridos de la memoria propuestos por el relato “constituyen un aleph de la desesperanza, pero también de la utopía” (30). Macarena Areco, en tanto, sostiene que el personaje de Auxilio es un aleph que incluye distintas identidades. Es ella y varias otras mujeres al mismo tiempo (2015: 91).

furia asesina de su hermano. Por el contrario, nada podrá hacer Auxilio para ayudar a los jóvenes que marchan al abismo al final de la novela).

En todo caso, el baño no es el único elemento de la novela de Bolaño que evoca un *aleph*; también el florero de Pedro Garfias, uno de los poetas españoles exiliados en México, lo contiene todo o, al menos, todo lo negativo: “Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no es el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y más vale olvidar” (17). Aleph, florero y baño son todas figuras de la simultaneidad (opuesta a la sucesión), del infinito, de lo caótico y, en algún grado, de lo reprimido. En ellos, como en el inconsciente freudiano, “nada se pierde”. Pero a diferencia del episodio del florero –en que el pasado permanece oculto, retenido en el vientre del jarrón como una amenaza latente–, durante el prolongado encierro de Auxilio los recuerdos, las visiones y los sueños emergerán libremente como desde “el fondo de un lago” (35). Cosa que solo ocurrirá después que la narradora experimente algo parecido a un parto (¿el parto de la memoria? ¿del relato? ¿de la historia?)⁸³ que tiene lugar en un momento de máximo peligro, cuando, para ocultarse de los soldados que registran el cuarto piso, Auxilio regresa a su wáter, se sienta otra vez en la taza y recoge sus piernas:

Y yo, pobre de mí, oí algo similar al rumor que produce el viento cuando baja y corre entre las flores de papel, oí un florear de aire y agua, y levanté (silenciosamente) los pies como una bailarina de Renoir, como si fuera a parir (y de

⁸³ Jaime Concha se inclina por esta última opción. El episodio, a firma, revitaliza “el símbolo y el *dictum* de la tradición marxista, la violencia como partera de la historia” (346). Su interpretación puede verse confirmada en un episodio posterior, cuando Auxilio sueña que está acostada en una camilla de hospital, rumbo al quirófano. Asustada, la uruguayaya pregunta a los médicos qué es lo que pasa. Ellos responden: “la llevamos para que asista al parto de la Historia (...) el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío, y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas” (128-129).

alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y ser alumbrada), los calzones esposando mis tobillos flacos, enganchados a unos zapatos que entonces tenía (...) el soldado y yo permanecemos quietos como estatuas en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, y eso fue todo, después oí sus pisadas que se marchaban, escuche que se cerraba la puerta y mis piernas levantadas, como si decidieran por sí mismas, volvieron a su antigua posición.

El parto había concluido (33-34).

¿Es pues desde el baño que Auxilio articula su relato? La indeterminación temporal (¿cuándo?) es un rasgo central en *Amuleto*. Es la cuestión que intenta despejar la narradora en las primeras páginas: “Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962” (12). Y que, a partir del tercer capítulo, cuando encerrada en el baño experimente la “fractura del tiempo” (33), se volverá una constante, no sólo para el personaje sino también para el lector: ¿cuándo tiene lugar el relato de la uruguaya? ¿es ulterior a 1968 o contemporáneo? Como señala Lorena Amaro, “No es posible precisar desde dónde y cuándo emerge el relato; en un doble juego, éste parece ser posterior al encierro de Auxilio, pero en varios segmentos parece establecerse en ese instante, a través del uso de formas verbales en tiempo presente...” (2010: 151). Por ejemplo, cuando describe su visita (más imaginaria que real, más alucinada que vivida) a la pintora catalana Remedios Varo, exiliada en México desde 1941 y muerta en 1963: “...algunas noches, cuando la luna entra en el lavabo de mujeres y yo aún estoy despierta, pienso que no, que en 1963 yo ya estaba en el DF y que don Pedro Garfias me escucha ensimismado pedirle la dirección de Remedios Varo (...). Y hacia allá voy volando, hacia la casa de Remedios Varo...” (91). Si en este pasaje el uso del presente verbal ancla el tiempo de la narración en septiembre de 1968 –más precisamente, entre el dieciocho y el treinta de ese mes, es

decir, durante los doce días que Auxilio permanece encerrada en el baño—, en otros, es el uso del pasado imperfecto el que parece ensanchar ese momento de 1968 hasta erigirlo como un presente eterno:

Y yo estaba con ellos porque yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria. Yo tenía recuerdos. Yo vivía encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad, vivía empotrada en el mes de septiembre del año 1968 y podía, por tanto, verlos sin pasión, aunque a veces, afortunadamente, jugaba con la pasión y el amor. Porque no todos mis amantes fueron platónicos (43).

Al describir su relación con los jóvenes poetas del DF, la protagonista se presenta como alguien que habitara en otra coordenada del espacio-tiempo, distinta a la de los poetas que a inicios de los setenta son sus amigos o sus amantes, ya sea en un sentido literal (porque de alguna manera fantástica sigue encerrada en el baño) o metafórico (porque está medio loca y vive como si siguiera encerrada en el baño). En cualquier caso, el episodio del baño es, como bien lo expresa Roberto Brodsky, “un acontecimiento que, en la voz de la narradora y en su memoria, está sucediendo permanentemente, es decir, es un hecho que constituye su sentido de la realidad desde entonces y para siempre...” (88).

Pero ¿qué es “un acontecimiento que está sucediendo siempre”? ¿pertenece a la temporalidad del trauma? ¿a la del mito? Aquí nos encontramos con lo que podría parecer ser una paradoja de la novela de Bolaño. Decíamos que en ella la vacilación temporal es una constante – los años, los días y las horas se le confunden a la narradora, el lector no tiene certeza del momento de la narración, el relato avanza y retrocede en el tiempo, oscila entre la realidad y la alucinación, salta desde un episodio imaginario de 1963 al lejano y

siniestro 2666.⁸⁴ Y, sin embargo, el tiempo se experimenta a la vez como un absoluto, como lo sobre determinado, cada vez que la narración nos arroja (en ocasiones de manera vertiginosa)⁸⁵ a esa quincena de septiembre de 1968, cuando el ejército viola la autonomía universitaria y Auxilio “resiste” desde su wáter. Es innegable que el discurso reiterativo, alegórico y delirante de Auxilio –que por lo demás remite a una vasta serie de derrotas, exilios, violencias y masacres– se inscribe en el orden de lo traumático, tal como sostiene la lectura de Paulina Aguilar, entre otras.⁸⁶ Pero si la narradora vuelve una y otra vez al episodio del baño, es también con el orgullo de quien recuerda una proeza o con la obstinación de quien se aferra a una vieja consigna identitaria: “Yo soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el ejército entraron” (144), insiste. Cerca del desenlace, incluso comparará su absurda experiencia en el lavabo de

⁸⁴ Describiendo la avenida Guerrero por la noche, Auxilio afirma: “a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusadas desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (77). Jaime Concha observa que esta alusión a 2666 se encuentra justo en mitad de *Amuleto*, remitiendo así “a lo que está aún en vías de nacimiento y evolución”, “a lo ignoto, al corazón de lo desconocido” (348).

⁸⁵ Un buen ejemplo se encuentra en el capítulo sexto, cuando Auxilio es perseguida por una sombra una noche a principios de los setenta. Busca entonces su arma dentro de su morral y no la encuentra. En su lugar encuentra “papeles y libros y revistas y hasta ropa interior limpia”. Y en seguida abre un paréntesis por el que el relato (y nosotros con él) cae otra vez de cabeza en el baño de 1968: “(lavada a mano y sin jabón, solo con agua y voluntad en uno de los lavamanos de esa cuarta planta ubicua como una pesadilla)” (61).

⁸⁶ La lectura traumática de *Amuleto* se encuentra presente, con distintos matices, en Aguilar, Paula. *Libros de arena, desierto de horror. Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño* (Buenos Aires: 2015); Álvarez, Moira. “La voz de Auxilio en *Amuleto* de Roberto Bolaño” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2012) y Salomone, Alicia. “Subjetividad, trauma y representación en *Amuleto* de Roberto Bolaño” en *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (Santiago: 2010). De todos estos trabajos, es el de Aguilar el que más insiste en dicha lectura al proponer que la narrativa de Bolaño es, en su conjunto, “el relato de un trauma” (29). Para el caso particular de *Amuleto*, Aguilar observa que “La experiencia de lo traumático incide de tal modo que lo vivido se repite una y otra vez, a modo de flashback” (175). Igualmente, añade, es debido al trauma que lo cotidiano se vuelve monstruoso y que el relato se recubre de elementos fantásticos: “la ruptura que el trauma provoca en la racionalidad de lo cotidiano puede equipararse al quiebre que introduce el fantástico en la representación realista. *Amuleto* tensa entonces el arco que va desde el grado cero de lo real hasta las arquitecturas de lo irreal” (172-173).

mujeres con aquellos acontecimientos reverberantes (y aquellos lugares privilegiados, preponderantemente “masculinos”) sobre los que se construyen las leyendas, los mitos fundacionales, las carreras académicas o la obra maestra del creador repentinamente inspirado: “ese wáter es el cubículo [universitario] que nunca tuve, ese wáter fue mi trinchera y mi palacio de Duino, mi epifanía de México” (145). El paralelo es risible: Auxilio y su wáter están en las antípodas de lo épico. En buena medida son su parodia y no es gratuito que la protagonista de *Amuleto* se nos presente como “la versión femenina del Quijote” (30). Las frases combativas y graves con las que describe el inicio de su encierro – “Yo sabía cuál era mi deber” (...). “Supe que tenía resistir (...) cerré los ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste” (34-35) – no se adecuan al contexto inmediato de un baño universitario vacío. Como tampoco se adecuan el discurso, las ropas y los gestos de don Quijote a la vulgar venta donde se arma caballero. Las palabras de la uruguaya suenan como el eco de un lejano llamado a las armas, lanzado durante una batalla perdida hace mucho tiempo. Y su “triste figura” – solitaria, canosa, desdentada, comiendo cachitos de papel higiénico– parece el resultado del imperativo de la resistencia llevado a sus extremos más grotescos. Y, sin embargo, como ocurre también con don Quijote, la “madre de la poesía mexicana” (11) no puede considerarse una loca patética a la que no vale la pena prestar oídos. Ella es la que ve el pasado y el futuro (59), la única que conoce el destino de las vanguardias, la que conserva y defiende (a su manera precaria, claro) el ideal heroico y literario de la “edad de oro”.

La última visión que tiene Auxilio durante su encierro, la de un grupo de niños o jóvenes, los “más lindos de Latinoamérica” (153), que marchan cantando hacia el abismo, guarda cierta semejanza con la que nos ofrece Heker en el primer capítulo de *El fin de la historia* cuando Leonora –que es también la más hermosa, la más segura y la más inteligente de las jóvenes guerrilleras– se dirige inadvertidamente hacia sus captores. Hay, no obstante, una importante diferencia en el tono con que ambas novelas refieren la malograda marcha de la joven vanguardia. Aunque la narradora de *Amuleto* nos anticipa desde la primera línea que “esta será la historia de un crimen atroz”, la caída de los jóvenes solo nos es descrita en la escena final, de forma indudablemente elegíaca: el canto de los bellos muchachos desaparecidos, concluye la narradora, “es nuestro amuleto” (154). En la novela de Heker, en cambio, el rodeo de la guerrillera tiene lugar en el primer capítulo, pues su captura es el evento que determinará el resto de la acción. En ese momento, el andar de Leonora resulta atractivo, pues parece encarnar las fuerzas positivas de la historia, además de la belleza, la juventud, la gracia y el amor a la vida. Muy por el contrario, los secuestradores que interrumpen su marcha son los agentes de la reacción, la muerte y la barbarie, los que “ignoran cuánto de sagrado encierra una mujer que camina por la calle” (31). Hacia el final de la novela, sin embargo, las mismas cualidades que, a ojos de Diana, hacían de Leonora un cuadro militante ejemplar o una “heroína” de novela, son identificadas por Bechofen, la principal (y la más lúcida) narradora de esta historia,

como las armas de “una mujer peligrosa”, “fría y calculadora” (230), deseosa de obtener poder (de cualquier signo) y admiración (de cualquier público)⁸⁷:

Mientras me alejaba muy rápido de esa casa se me ocurrió que un espectador desprevenido (...) podría pensar que la mujer cetrina y un poco opulenta que ahora mismo alimentaría con fervor a su niña, estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa. No tiene demasiada importancia, me dije. Eso no siempre es una virtud (231-232).

Las últimas consideraciones de *El fin* están, pues, traspasadas de decepción e ironía.⁸⁸ Podemos suponer que la marcada diferencia de tono entre una y otra novela depende, exclusivamente, de los sujetos escogidos por cada autor para encarnar el derrotero de la vanguardia o de la generación de la militancia: de un lado los jóvenes (o niños) sacrificados, del otro, la exdirigente montonera que ha llegado casi a la cincuentena traicionando a sus compañeros sin sentir por ello un ápice de remordimiento. No obstante, también podemos pensar que la diferencia – entre elegía y desengaño– apunta a dos énfasis distintos en la lectura sobre la derrota de los movimientos revolucionarios: “nos masacraron” versus “nos equivocamos.”

⁸⁷ En este sentido, el personaje de la traidora que construye Heker guarda cierta relación con la lectura que Diamela Eltit formula respecto a las autobiografías de las colaboradoras chilenas más famosas, Alejandra Merino, “la Flaca Alejandra”, y María Luz Arce. Según Eltit, ambas mujeres se muestran encandiladas con el poder masculino, cualquiera sea su encarnación: partido, ejército, iglesia. Véase: “Cuerpos nómades”. *Hispanamérica*. N° 75 (1996): 3-16.

⁸⁸ Hay, no obstante, otras escenas de *El fin* que comparten el tono melancólico o elegíaco del último capítulo de Amuleto. Por ejemplo, aquella en que Diana evoca una lejana noche de triunfo, cuando una jovencísima Leonora baila con su futuro marido, también militante: “*Se los ve tan íntegros, tan bellos, tan hechos para la rumba y para ese tiempo de revolución que mirarlos da júbilo y, al mismo tiempo, una inexplicable tristeza, o yo siento una inexplicable tristeza, como si ya supiera que esta noche de verano y de fiesta no va a durar para siempre*” (139).

¿DÓNDE ESTÁN LOS HÉROES?

Tanto Auxilio Lacouture como Leonora son personajes ficticios que cuentan con referentes reales o aparentemente reales. La protagonista de *Amuleto* se inspira en “una anécdota popular en el folklore universitario del DF después de septiembre de 1968” (Manzoni 2003: 25), la cual ha sido incluso recogida por Elena Poniatowska en su famoso libro sobre Tlatelolco.⁸⁹ En cuanto al personaje de Heker, está basado en el caso de la oficial montonera Mercedes Carazo (de chapa “Lucy”), quien fuera compañera de escuela de la escritora. Secuestrada por la Armada en 1976, formó parte del llamado “mini-staff” de la ESMA (ver nota 76) y mantuvo durante años una relación sentimental con uno de sus torturadores. Más tarde emigró a Perú, donde terminó trabajando para el gobierno de Alberto Fujimori.⁹⁰ Como puede apreciarse, son novelas que establecen una relación más o menos polémica con el testimonio, pero también con la retórica épica de la izquierda revolucionaria de los sesenta y setenta. Al escoger como protagonistas a figuras que se desvían notoriamente del ideal guevarista – Leonora es la traidora, Auxilio una heroína de retrete y una testigo poco confiable – sus autores han querido reevaluar, criticar y, quizá,

⁸⁹ Paulina Aguilar cita el siguiente fragmento, correspondiente al testimonio de Carolina Pérez Cicero: “Durante los quince días de la ocupación del CU [Ciudad Universitaria] por el ejército se quedó encerrada en un baño de la universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño ¡Quince días después! Ha de haber sido espantoso vivir así, hora tras hora, tomando agua de la llave del lavabo. Se la pasó entre los lavabos y excusados (...) y se asomaba de una mirilla para ver a los soldados recargados en sus tanques, bostezando o recostados adormilados en los yips ¡Era tal su terror que nunca se movió del baño!” (170-171, n. 33).

⁹⁰ Para más detalles sobre la historia de Mercedes Carazo véanse los trabajos de Fernando Reati: “Historias de amores prohibidos: prisioneras y torturadores en el imaginario argentino de la Posdictadura” en *Insula*, 711 (2006) y “Culpables e inocentes, héroes y traidores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente” en Lucero de Vivanco (editora). *Memorias en tinta*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013. También puede consultarse, Castro, Virginia “La traición quebrada” en *Prohistoria*. N° 11 (2007).

complejizar categorías como “vanguardia”, “intelectual comprometido” o “sujeto revolucionario”, fundamentales para la izquierda latinoamericana.

Las lecturas originadas por ambas novelas son, no obstante, bastante dispares. Los dardos de Bolaño contra “la ética del sacrificio” de la izquierda revolucionaria, contra las vanguardias o contra la memoria monumental (o exclusivamente luctuosa) de masacres como la de Tlatelolco, suelen ser celebrados por la crítica. Ejemplo de ello son las lecturas de Andreea Marinescu y Paula Aguilar: mientras la primera sostiene que la narrativa de Bolaño “comparte con el testimonio la preocupación por la continuidad de la lucha por alternativas políticas”, la segunda percibe en la obra del escritor “una vocación testimonial que hace del realismo visceral [...] un modo de reflexionar sobre cómo poner en narración experiencias traumáticas que ya exceden lo personal, se inscriben en lo social y por lo tanto se construyen como memoria” (180).⁹¹ La novela de Heker, en cambio, generó en el momento de su publicación (cuando todavía era tabú abordar la cuestión de las responsabilidades de la izquierda armada en el clima de violencia de los setenta en Argentina) una encendida controversia en torno a cuál era la posición ideológica de quien “escogía narrar la traición de una víctima y, luego, se arriesgaba a reponer más o menos inadvertidamente una confirmación de la derrota o, aún peor, la teoría de los dos demonios” (Dalmaroni 45).⁹² A lo largo de los años la novela también ha levantado

⁹¹ De acuerdo con Marinescu: “I see *Amuleto* and Bolaño's work in general as 'testimonio with a difference' in the sense that it shares with testimonio a living concern for the continuity of the struggle for political alternatives, but it eschews the logic of epic, sacrificial ethics. Instead, the novel questions the assumptions on which the Latin American left operates in relationship to its role in envisioning and producing social and political change” (140).

⁹² Véase: Daleo, Graciela. “¿Cuáles el fin de la historia?” en *Página/12* [Buenos Aires] 8 de septiembre de 1996 y Schmucler, Héctor: “Sobre El fin de la historia, novela de Liliana Heker” en *El ojo mocho*. 1997. N° 9/10 1997.

cuestionamientos respecto a la manera en que su autora aborda el asunto siempre delicado de la colaboración en sus diferentes grados: ya porque los lectores consideren que Heker simplifica demasiado el personaje de la traidora (al construirlo de forma esencialista), ya porque juzgan que la narración evita afrontar el problema de la complicidad colectiva con la dictadura al culpabilizar exclusiva o principalmente a la montonera que traiciona su causa (Reati, 2013; Castro, 2007; Navarrete; 2016). Críticas, estas últimas, justificadas según pienso, si bien tengo la impresión de que algunos lectores adscriben a cierto lugar común igualmente simplista: todos podemos convertirnos en traidores, victimarios o asesinos bajo condiciones extremas.⁹³ En cualquier caso, ambas novelas actualizan – tanto en su contenido como en la historia de su recepción – el problema de la relación entre historia, moral y novela realista. Aquí nos vamos a centrar en las figuras y contrafiguras del sujeto revolucionario (o del sujeto resistente) y del intelectual comprometido que proponen estas obras.

Leonora encarna, y luego defrauda, el tipo de heroicidad con que ella y su compañera Diana soñaban en su infancia y adolescencia. Un ideal basado tanto en las películas soviéticas, como en los libros de Alejandro Dumas, Walter Scott y Emilio Salgari. Un heroísmo fundamentalmente novelesco, al que la más intelectual de las dos amigas, Diana Glass, se aferra con la obstinación de una lectora empedernida que no conoce otra realidad

⁹³ Sandra Navarrete, por ejemplo, observa: “Diana Glass a veces deja elevar la interrogante que parece provocar más temor, pues involucra a la condición humana, y por lo tanto a ella misma: ‘¿O es que tal vez en cualquiera de nosotros anida el salvador, el criminal, o el traidor, y sólo hace falta la oportunidad justa para que salte?’”. Tras citar ese pasaje de la novela inmediatamente se pregunta: “¿Por qué Diana Glass se detiene solo una vez en esta pregunta y en cambio prefiere concentrarse en la traición de su amiga a los ideales de una generación? ¿Por qué la escritora no se cuestiona a sí misma qué hubiera pasado si ella hubiera estado en el lugar de Leonora?” (93).

que la de los libros, pero del que Hertha Bechofen – versión “madura” de este mismo personaje – se ríe condescendentemente. Mientras la joven intelectual defiende con calor (o con dogmatismo) el melodramático desenlace de un film soviético – *El cuarenta y uno*, de Yakov Protazanov, donde la heroína bolchevique prefiere disparar sobre su amado antes que apartarse del deber ser revolucionario –, la mujer mayor se ocupa del aliño de un bacalao. Gran cocinera, amén de escritora experimentada, Bechofen se nos presenta casi siempre “con las manos en la masa”, es decir, inmersa en la realidad material, y es desde ahí que juzga a su aprendiz (o a su antiguo “yo”) como quijotesca en un mal sentido: “Pienso si no le habrá hecho cierto daño, si no le habrá tupido la cabeza como al buen Quijano los libros de caballería, que su heroína haya llegado tan fácil hasta el disparo vindicador” (162-163). Garita, el amigo de Bechofen que dirige un taller literario, también se burla de Glass en términos semejantes. Al comprobar los escasos avances de su novela, que sigue debatiéndose entre varios comienzos sin llegar nunca al desarrollo, la llama al orden con un juego de palabras: “deberías tener menos principios y dedicarte, sencillita y creadora, a encontrar un principio como Dios manda para tu historia. Si es que de verdad tienes una historia” (182). En efecto, incluso antes de enterarse de la traición de Leonora, Diana es incapaz de escribir nada que ponga en riesgo la perfección de su “primavera sagrada”. Sus “principios”, es decir, su perspectiva siempre ideologizada y libresca de la realidad, se lo impiden. Miopía, “romanticismo juvenil” y voluntarismo estético van en ella de la mano:

Hay que aclarar que Diana Glass es miope y que por la época del encuentro aquel con Leonora se negaba a usar anteojos. Aducía que lo poco que vale la pena de ser visto en detalle acaba acercándose a uno (o uno a la cosa) y que, por otra parte, la visión del miope no sólo tiene el privilegio de ser polisémica: además resulta

incomparablemente más bella que la del humano normal (...). Y agregó que las formas difusas permiten un imaginario casi sin límites; como si el mundo estuviese hecho por algún impresionista exacerbado (10-11).

En definitiva, Diana no sale tan bien parada como sugiere la lectura de Virginia Castro. La narración insiste en que es en el empeño de este personaje por rechazar cualquier prosaísmo o cualquier duda que pudiera “pervertir” su relato épico, donde se origina el “malentendido” que hacía de Leonora una heroína.⁹⁴ Diana es “la peor ciega” (la que no quiere ver), una mala escritora (o al menos una escritora que no ha madurado lo suficiente) y una intelectual que se sabe incapaz de asaltar un camión cisterna o de tomar el fusil (24-25), pero que, al mismo tiempo, pretende vivir vicariamente la lucha armada a través de su amiga montonera, mucho más dotada que ella para la acción.⁹⁵ Ahora bien, tiene razón Fernando Reati cuando afirma que el juicio de la novela “es disparate”, sobre todo en lo tocante al complejo fenómeno de la colaboración (2006: 27). En este punto la montonera es la principal (si no la única) culpable del relato y es condenada sin apelación.⁹⁶ Las debilidades de Diana, en cambio, se consideran siempre con una ironía más benevolente,

⁹⁴ Sandra Navarrete, por su parte, propone que el personaje de Glass representa a quienes prefirieron no enterarse de lo que ocurría bajo la dictadura, “no mirar el dolor ajeno” y que, por lo tanto, colabora con omisión (96-97).

⁹⁵ Fernando Reati echa en falta una indagación más profunda, por parte de Heker, respecto a las razones por las que, de las dos amigas, solo una se convierte en guerrillera (2006: 28). Pero a mí me parece que la novela responde a esa pregunta al caracterizar a Diana como contemplativa y romántica. Una intelectual encandilada con un ideal poético y sentimental de la revolución y del pueblo (sus modelos son la heroína de *El cuarenta y uno* y “La fosforerita” de Anderson), pero reacia a la violencia o a cualquier otra forma de acción. Esta incapacidad de actuar efectivamente en el mundo, propia del héroe del “romanticismo de la decepción”, es la que la predispone también a la desilusión.

⁹⁶ Para un análisis comparativo de la colaboración en la narrativa argentina de postdictadura, pueden consultarse los ya citados trabajos de Reati y Dalmaroni. Según este último, en el periodo 1996-2002 puede observarse un “paso de la figura individual del colaborador directo [Leonora] a la figura colectiva de las complicidades de casi todos” (47).

semejante a la que suele dedicarse a la juventud inexperta o ingenua, la misma con que la vieja y sabia Bechofen considera a su protegida. La diferencia de trato que la autoría de novela otorga a uno y otro personaje es la que se reserva para distinguir al seductor (o seductora en este caso) de la seducida.

En oposición a Leonora, la falsa heroína, la novela no nos propone a la protagonista de *El cuarenta y uno* como “la verdadera”, que es lo que sostiene Castro.⁹⁷ Los personajes que en la novela encarnan el auténtico heroísmo son más humildes y menos brillantes, como el revistero de la Facultad (a quien Leonora trata despectivamente de “perejil” por cometer el error de beber agua tras una sesión de picana); se apartan del modelo de guerrillero barbudo, como el escéptico escritor homosexual Garita; o son jovencísimas militantes de base, como la muchacha pecosa que a diferencia de su superior jerárquico, Leonora, muere sin colaborar con los represores. Es, pues, un repertorio de héroes “alternativos” al ideal novelesco de Glass y a la bella y sagaz oficial montonera que parece encarnarlo como nadie. El problema es que todos ellos mueren en manos de los agentes de la dictadura. Ya no son héroes de papel, celuloide o tribuna política, pero son todos mártires. Es por ello que la lectura orientada a demostrar que el libro de Heker validaría los peores prejuicios de la sociedad argentina de la transición en contra de los sobrevivientes del terrorismo estatal, tiene carne de donde agarrarse. Al caracterizar a Leonora como una *femme fatale*, capaz de “engatusar” casi a cualquiera que se le ponga

⁹⁷ Según Virginia Castro, el pasaje alusivo a la película soviética formula una “condena estética”, además de ética, contra el personaje de Leonora (159). Por mi parte, aunque reconozco que esta última es presentada como la principal “culpable” de *El fin de la historia*, me parece evidente que, en lo que toca a este episodio, el objeto de escarnio narrativo es Diana Glass, y no Leonora. El desenlace de la película soviética no está planteado aquí como un ideal positivo, sino como una de esas novelas de caballería que “le han comido el coco” al Quijote.

por delante, la novela corre el riesgo de sugerir que las mujeres sexualmente violentadas por la dictadura son, en cambio, las seductoras de sus torturadores. Al plantear nada más que dos salidas para los prisioneros de la ESMA, y otros centros de exterminio, la muerte o una colaboración absoluta (o casi absoluta), parece hacerse eco del “si sobrevivieron, por algo será”, perspectiva que convierte a cualquier ex detenido en un virtual sospechoso. Al representar a la alta oficial montonera entendiéndose de tú a tú con los oficiales de la Armada, mientras personas sin rango ni militancia conocida (como el revistero y Garita) son secuestradas y asesinadas sin miramientos, evoca, en algún grado, la llamada “teoría de los dos demonios” según la cual la sociedad argentina fue una víctima inocente de la violencia desatada por los agentes de la represión y los militantes de la izquierda armada, por igual.⁹⁸

Sin embargo, pienso que un rechazo total a la novela impide apreciar sus muchos matices interesantes, tanto en relación con sus aciertos como en relación con sus fallos. Entre los primeros, debemos sin duda destacar cómo la dupla protagónica ilumina las debilidades de una vanguardia política, pero sobre todo de una *intelligentsia*, desconectada de las bases y de la realidad material, atrapada en unas dinámicas y en una retórica que dan pie al ascenso de líderes de cartón, como Leonora, o de intelectuales miopes y malamente comprometidos, como Diana, que solo están dispuestos a escribir un relato épico. Entre los segundos, probablemente el más decisivo es su dificultad para sortear el discurso sacrificial de la izquierda. Aunque Hertha Bechofen le advierta a Diana Glass

⁹⁸ Respecto a “la teoría de los dos demonios” y los prejuicios de la sociedad argentina en contra de los detenidos y sobrevivientes de los campos de concentración, véase, por ejemplo: Calverio, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

que “esta no es una historia de héroes, hija, es una historia de asesinos y asesinados. Y también una historia de sobrevivientes” (228), y aunque la intención de Heker haya sido criticar aquella perspectiva sacralizada o prescriptiva del militante revolucionario – encarnada, por ejemplo, en la película soviética que tanto admira Glass–, su novela acaba siendo leída como una reafirmación de la dicotomía héroe/traidor. Contradicción que bien pudiera dar cuenta de las dificultades para pensar, representar y leer modelos de resistencia, lucha política y heroísmo alternativos a los de la izquierda tradicional.

¿Qué ocurre en la novela de Bolaño? Aquí seré bastante más breve porque algo anticipé ya en el acápite anterior, cuando comparaba a Auxilio Lacouture con don Quijote: la narradora de *Amuleto* puede ser leída como la versión paródica de un ideal heroico y literario, o bien, como su última encarnación, pese a todo lo que en ella pueda haber de grotesco. Desde cierto ángulo, ella no es más que la versión degradada de una guerrillera, resistiendo “hasta el final” en el cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Humanidades, en lugar de la montaña o la selva, cuando todo está perdido. O la versión degradada de Juana Ibarbourou: la bella “Juana de América” devenida en una desconocida poeta uruguaya, canosa y sin dientes, que escribe en un rollo de papel higiénico y que arrastra hasta su cama a unos jóvenes amantes, siempre escasos y siempre borrachos. Pero, desde otro ángulo, Auxilio es quien conserva, como legado, ideal o amuleto precioso, la lucha de la guerrillera y el canto de la poeta vanguardista. Esta es una constante y una particularidad de la narrativa de Bolaño: si se burla de la vanguardia literaria y de la revolución, también las recupera. Como él mismo afirma en su “Discurso de Caracas”, su obra es “una carta de amor o de despedida” a su generación y sus ideales (212).

En muchos aspectos, la situación de la poeta uruguaya se nos presenta como diametralmente opuesta a la de los personajes femeninos de *El fin*, Leonora, Diana y Bechofen. Auxilio no parece heroína ni tiene la autoridad de una intelectual bien posicionada en el campo cultural. De ella se ríen los jóvenes poetas y los “machitos latinoamericanos” (66) que, como el joven Belano, parten a cumplir su deber con la revolución. Tal como afirma Marinescu, “*Amuleto* decenters the traditional masculine subject of left-wing militancy to illustrate the exclusion and abjection of other forms of non homogeneous political subjectivities” (140). Los dichos de “la madre de la poesía mexicana” no gozan de prestigio ni crédito, como ya se desprende de sus primeras declaraciones: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta” (11). Antes que aludir a la inestabilidad genérica del relato, me parece que con estas palabras la narradora señala su propia posición de marginalidad. Ella, que no cuenta con un cubículo académico en la UNAM, tampoco posee, como Bechofen, una cocina propia desde la cual poder dirigir un pequeño taller literario y resistir la opresión cultural. Lo único que tiene Auxilio es su wáter, pues ni siquiera sus “heridas de guerra” se reconocen como tales. Aunque dice haber perdido los dientes “en el altar de los sacrificios humanos” (37), esta parece una mutilación bien poco prestigiosa, incluso degradante y anti-épica.⁹⁹ Una más entre las muchas estrecheces por las que, habitualmente, debe pasar alguien que

⁹⁹ Una de las prisioneras que intentan convencer a Leonora de que “cante” alude, justamente, a la pérdida de sus dientes como único rastro de un heroísmo ya imposible: “Mejor habla cuanto antes, no dejés que te destruyan. A mí al principio me hicieron pedazos, ¿y de qué sirvió? Unos dientes menos, eso es todo lo que me queda de tanto heroísmo. Un día no aguanté más y canté todo lo que sabía” (Heker: 57).

quedó atrapado en la bohemia literaria latinoamericana, sin trabajo estable ni seguro odontológico. Sin embargo, la pérdida de su dentadura puede considerarse parte de aquella “cuenta” que la narradora de *Amuleto* está pagando por ser capaz de ver el pasado y el futuro (59).¹⁰⁰ En otras palabras, y aunque nadie la tome muy en serio, marginada como está de cualquier centro de poder, ella es la escritora o la intelectual que, a diferencia de Diana Glass, la miope, se atreve a encarar el “destino” de las vanguardias.¹⁰¹ Destino indudablemente oscuro, según nos lo pinta Bolaño en su novela. Marcado por la masacre de “los jóvenes generosos” (de los sesenta, setenta u ochenta) y por la aparente debilidad de la poesía para “cambiar el mundo” o la historia: “Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no- poder se hará visible de otra manera” (134), es una de las “profecías idiotas” que Auxilio formula respecto al futuro de la literatura del siglo XX o de la literatura en general.

En definitiva, la novela nos ofrece una galería de héroes derrotados, ideales degradados y resistencias marginales y ambiguas: Auxilio ¿es una testigo lúcida o está loca? ¿resiste? ¿o simplemente está encerrada en el baño presa del terror, como su referente real? ¿tiene sentido su discurso sobre la resistencia? ¿o no es más que el delirio con que acuna la

¹⁰⁰ Según sostiene Bolaño en otra parte, Auxilio es “una uruguaya con vocación de griega” (“Bolaño por Bolaño”: 201). Como Tiresias, el ciego vidente, Auxilio abunda en paradojas: es la viajera emparedada, la testigo del “crimen a troz” que no lo presencia, la heroína de retrete, etc. Y, lo mismo que aquel, tiene el don (o la maldición) de la profecía. Pero como sólo puede hacer “profecías idiotas” (133), ya no es ciega como los grandes profetas o los grandes poetas, sino sólo desdentada. A la manera de Casandra, en tanto, nadie le cree mucho nada... Es probable que, aparte de estos referentes clásicos, Bolaño haya tenido en cuenta los *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, de Nicanor Parra, para construir la figura de Auxilio Lacouture (o la de Florita Almada en 2666, otra “vidente”).

¹⁰¹ También es la única, según sostiene Marinescu, capaz de reintegrar los diferentes fragmentos de “la ciudad letuada”, es decir, de auxiliar la cultura dañada por la violencia: “Auxilio is the only character that can navigate her way around these discrete intellectual islands - she is the survivor of a political and intellectual shipwreck. Auxilio comes to the rescue of culture by navigating the city and by interacting with the many types of literatos from within her position as artistic mother and friend” (136).

derrota? ¿todas las anteriores? Desde esta perspectiva, la de “la necesidad del heroísmo más puro de volverse grotesco” (Lukács: 111), *Amuleto* logra sortear aquellos nudos del discurso sacrificial de la izquierda con los que la novela de Heker tropieza.

THOSE WERE THE DAYS MY FRIEND

Tanto *El fin de la historia* como *Amuleto* son novelas sobre la pérdida de la juventud y sus ideales. Por lo mismo, transmiten una buena dosis de melancolía: Diana Glass divide su historia personal, y la historia colectiva de su generación, en un *antes* pleno y luminoso —el de “la primavera sagrada” de sus catorce años (22), a fines de los cincuenta— y un *ahora* confuso y aciago, el que parece haber comenzado esa “tarde cenicienta” del invierno de 1971 en que concertó una cita clandestina con Leonora en la puerta de su antigua escuela. Más tarde, cuando por fin se entere de la traición de su amiga, ese pasado se convertirá para ella en algo irrecuperable, manchado, y exclamará llena de despecho: “No quiero volver a verla. Hizo pedazos mi propia historia, se da cuenta, mi propia primavera sagrada. La destruyó para siempre” (229). Drama frecuente, este del desengaño, entre una *intelligentsia* romántica que de pronto se ve enfrentada a la perversión de sus ideales, pero que, ya desde antes, padecía de “una utopía que tiene mala conciencia y que está segura de antemano de su derrota” (Lukács: 126). “Nunca quisimos la misma revolución”, terminará por concluir Glass respecto a la ex montonera (227). En *Amuleto*, la melancolía no aparece encarnada en un personaje particular, sino en una “red de memorias” (Aguilar: 174) donde se entrelazan pérdidas muy variadas: desde las figurillas de cerámica que va perdiendo Auxilio en sus muchas mudanzas, de las cuales se nos habla

en el primer capítulo, hasta la legión de jóvenes que caen al abismo en el último. La melancolía está, pues, instalada sobre la novela como esa “nube de polvo de que lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego los amores, y luego, cuando parece que está saciada, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente (...)” (21). Es el resultado de la fuerza erosiva del tiempo, que acaba convirtiendo a los “jóvenes poetas en viejos periodistas fracasados” (103) y los sueños políticos en pesadillas. Ahora bien, si en *Amuleto* el sentimiento de pérdida es mucho más ubicuo que en *El fin* resulta, quizá, menos amargo: el tiempo extingue los cantos de la juventud –“ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde todo antes era una canción” (21) – pero también puede traerlos de regreso, tal como ocurre en la última escena de la novela, en que el canto de los jóvenes sobrevive a su caída: “Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación de jóvenes sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto” (154). Algunos lectores sostienen que el amuleto al que aluden tanto el título como esta última línea de la novela es la memoria. Según Paulina Aguilar: “la experiencia de Tlatelolco deviene el origen traumático que dispara esa necesidad de recordar, ese temor al olvido, esa obsesión por la memoria, por relatarla, por testificarla, por convertirla en un Amuleto que nos proteja de la violencia y conjure las repeticiones de la historia, del terrorismo de Estado” (172). A mí me parece que la novela es algo más escéptica respecto al poder de la memoria para impedir la repetición de la historia o la ocurrencia de nuevos “crímenes atroces”. Con todo, no puede negarse que el recuerdo y el canto (o la poesía) son, efectivamente, los amuletos que nos propone Bolaño en su novela. Amuletos que,

como la narradora de esta historia, no son tan poderosos como para salvarnos del abismo, pero que, a su manera, actúan contra la muerte, el olvido, el horror de la historia, la injusticia.

Ante sus dificultades para encontrar un fin para su historia y un sentido a la Historia, Diana Glass busca el consejo de los mayores: Hertha Bechofen. Consejos que en un principio le parecen absurdos (“arenques en salmuera”, exclama la vieja escritora cuando la joven idealista espera otro tipo de revelación) y contra los cuales se rebela furiosa (y así es como deserta del taller de Garita). Pero que, finalmente, acaba dando por buenos: comienza a usar lentes, renuncia a su perspectiva “distorsionada” de la realidad, como Quijano a su locura, y entrega la palabra a la más autorizada Hertha Bechofen. Es ella quien escribe la novela que Diana Glass no puede escribir. O es la misma Diana Glass quien, con algunos años más, puede examinar su propia juventud con una mezcla de ironía y nostalgia: su idealismo era ciertamente poético, pero exclusivo de quien no ha madurado. A diferencia de la protagonista de *El fin de la historia*, Auxilio Lacouture suele buscar la compañía de los más jóvenes (aunque sin desestimar por ello la de los mayores: es amiga de los poetas españoles exiliados, admira a la fallecida pintora Remedios Varos y también al poeta mexicano José Emilio Pacheco, al que, por el contrario, los jovencísimos poetas de cantina desprecian). Cosa que también hará Belano al regreso de su fracasado viaje a Chile, cuando abandone a sus viejos amigos por “los niños de la alcantarilla” (70) menores que él. Asimismo, es el canto de los jóvenes sacrificados –pero también las palabras “miserables” de los poco talentosos aspirantes a poetas, esos mismos que algún día serán “viejos periodistas fracasados”–, el que acompaña diariamente a

Auxilio. Ella y Belano son personajes que optan por la juventud, pese a las evidentes limitaciones de esta. Según afirma Bolaño en su Discurso de Caracas (refiriéndose a Cervantes y a él mismo), esta es una elección melancólica, pero también generosa, pues escoger la causa de la juventud (armada) es “escoger a los derrotados y escoger a los que ya nada tenían” (212-213).

UNA RÁFAGA DE HIJOS ÚNICOS

Una vez Argentina de Andrés Neuman, *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra y *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna

Paralizante y molesta es la
creencia de ser un vástago
tardío de los tiempos.

Nietzsche

Entre las novelas publicadas en nuestra región a partir del año dos mil hay una parte importante de ellas que viene siendo asociada, hace ya algún tiempo, a categorías como “literatura de los hijos”, “posmemoria” o “relatos de filiación”.¹⁰² Si bien estos conceptos (empleados por la crítica literaria o por los propios escritores) no son equivalentes, todos ellos apuntan a la relación apasionada, personal y ambivalente que buena parte de la narrativa reciente guarda con el pasado, así como su predilección por el lenguaje familiar a la hora de articular sus relatos. Se trata de obras en las que se regresa insistentemente a las casas, los barrios y las familias de la infancia; se exploran genealogías reales o ficticias;

¹⁰² A lo largo de este capítulo volveré sobre algunos de estos conceptos. De todas formas, ofrezco aquí una breve síntesis de cada uno de ellos. El término “posmemoria” fue acuñado por Marianne Hirsch para describir las memorias de segundo grado producidas por artistas y escritores de la generación siguiente a la que vivió en carne propia el Holocausto. La define como “una estructura de transmisión generacional inserta en múltiples formas de mediación” (2015: 35). Una discusión sobre la aplicación de este concepto en las narrativas de postdictadura puede encontrarse en: Sarlo, 2012; Gamero, 2015 y en Logie y Willem, 2015. El concepto “literatura de los hijos”, en tanto, señala un cambio de perspectiva a la hora de abordar el período dictatorial en nuestros países, posibilitado por la irrupción en el campo cultural y político de quienes eran todavía niños, o no habían nacido siquiera, durante las últimas dictaduras. Respecto a las particularidades que manifiesta este corpus en Chile puede consultarse Rojo, Grínor: Santiago, 2016, vol. I. Para el caso argentino ver, por ejemplo, Gamero, Carlos: Buenos Aires, 2015. Finalmente, la noción “relatos de filiación” tiene su origen en la crítica literaria francesa, pero ha sido utilizada inteligentemente en nuestra región por críticos como Lorena Amaro (2013) y Julio Premat (2016). Según este último, el relato de filiación “funda un diálogo de apropiación y linaje, no solo con las historias familiares sino, más ampliamente, con la literatura del pasado” (117).

se busca a los padres y se escapa de ellos; se invoca el espíritu de los antepasados o se sufre el acoso de los fantasmas y las maldiciones familiares. Obras en las que el pasado es omnipresente y esquivo, incognoscible y trillado, un “territorio de podredumbre” y un terreno fértil, una historia protagonizada por otros y el único tiempo con el que se cuenta.¹⁰³ Quienes las protagonizan, narran y firman (en ocasiones bajo un mismo nombre) suelen autodefinirse como hijos (o huérfanos) de alguno de los numerosos traumas históricos, económicos o sociales del siglo XX, pero muy especialmente de las últimas dictaduras, período histórico que coincide con la infancia o adolescencia de los autores de estas obras (Amaro, 2013). De manera igualmente transversal, tienden a percibirse a sí mismos como “frutos tardíos de los tiempos”, es decir, como sujetos agobiados por la “molesta y paralizante creencia” de haber llegado tarde “para hacer nada mejor” en el escenario del arte y de la historia (Nietzsche 107). En ambos casos se enfrentan a una suerte de cortapisa que les impide hablar, escribir o actuar libremente: en primer lugar, cómo abordar una época que no protagonizaron, que les resulta “todavía enigmática”, pero que aun así constituye “parte inexpurgable de sus biografías” (Rojo, 2016, vol. I: 128). En segundo lugar, cómo sacudirse del “peso de la historia” para producir algo nuevo, original, propio... cuando no pueden “darse el lujo” (apocalíptico, vanguardista o revolucionario) de “aniquilar el pasado y el presente a fin de crear un mundo nuevo, *ex nihilo*” (Berman 349). La respuesta que ensayan muchos de estos relatos

¹⁰³ Tomo la expresión “territorio de podredumbre” de un ensayo que Alejandra Bottinelli dedica a los narradores chilenos de la postdictadura, y donde describe así la relación de su propia generación con el pasado: “Un pasado vencido, no derrotado, o no solo eso, sino descompuesto, como los yogures que se exceden en la fecha límite, amenazando con enfermarnos de estómago. Un territorio de la podredumbre ése, nuestro pasado, era, sin embargo, todo lo que teníamos” (8).

es la de dar un rodeo por el pasado personal, literario o familiar. Son obras que “se dirigen a la historia pública por el camino de lo íntimo” (Drucaroff 411), que “innovan echando mano de la tradición” (Premat 2016), que realizan un balance del período dictatorial por medio del “ajuste de cuentas familiar” (Rojo, 2016, vol. I: 209).

Las tres novelas que nos ocuparán en este capítulo se inscriben en este terreno y estas tensiones: *Una vez Argentina* (2003, 2014) de Andrés Neuman; *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra y *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna. Sus autores, nacidos entre 1970 y 1977, comparten la experiencia de haber sido niños durante las últimas dictaduras y la de haber llegado a la “conciencia ciudadana en un contexto de derrota” (Drucaroff, 2011): el menemismo y los primeros años de la transición chilena. Pero que, al momento de escribir estas obras, habitan un espacio o un momento favorable para la memoria, para el balance del pasado social o biográfico: Neuman publica la suya en su país de adopción, España; Costamagna y Zambra tras “el viento de primavera” que representaron las movilizaciones estudiantiles del 2006 y el 2011 y que “vendría a refrescar la postdictadura nacional (Rojo, 2016, vol. I: 209).

En todas ellas se explora la historia reciente (y la no tan reciente) de nuestros países a través del prisma familiar. En todas ellas son los hijos o descendientes los que emprenden “un viaje de espaldas” (Neuman 11), buscan “formas de volver a casa”, o se sumergen en el archivo familiar. En cierta medida, los personajes y autores de estas novelas comparten ese “deseo de pasado” que, según veíamos en un capítulo anterior, caracterizaba al narrador de la trilogía de Germán Marín. Como el viejo escritor exiliado, estos narradores del siglo XXI también buscan en el ayer (personal, familiar, literario o nacional) lo que el

presente no parece ofrecer (respuestas, un ideal literario, arraigo, un objeto del deseo, novedad, etc.). Y, como él, tienden a situarse en una posición de resistencia, o de marginalidad, respecto a lo que se considera más “actual” en el presente (incluso Andrés Neuman, que sólo tiene veintiséis años cuando publica por primera vez su novela biográfica, se presenta a sí mismo como “fuera de onda”: “Para desorientación mía, nunca estuve de moda” [196]). Pero si aquel se definía a sí mismo como alguien que “viene del pasado”, de vuelta de los trasiegos históricos y literarios, estos narradores y personajes se presentan a sí mismos como “actores secundarios” (Zambra), “heredera involuntaria” (Costamagna 57) o “herederos de un legado ignorado” (Neuman 16). Esta identidad – o esta forma de interpretar su propia posición en la historia y de experimentar su relación con la tradición y el origen– determina un tono muy distinto al de la saga familiar de Marín (aunque más de un elemento se retome, como veremos a lo largo de este capítulo). A continuación, examinaremos a grandes rasgos cómo articulan sus tramas temporales y familiares, al tiempo que intentaremos vincular estas novelas familiares con otras tradiciones literarias. Luego, nos detendremos en la lectura de cada una de ellas.

DEL IMPERATIVO GENEALÓGICO A LA INTERROGACIÓN GENEALÓGICA

Partamos refrescando algo de lo visto en el capítulo IV, donde sugerí que la saga familiar de Germán Marín transgredía el “imperativo genealógico” de la novela realista al tiempo que restauraba algo de aquella autoridad patriarcal que suele achacarse, con o sin razón, al realismo literario. El “imperativo genealógico”, recordemos, era la metáfora empleada por Patricia Drechsel para describir la concepción lineal del tiempo que

estructura tanto la novela tradicional como la familia patrilineal: así como el individuo de un linaje funda su legitimidad y su identidad en la línea dinástica que lo liga al patriarca, así también los eventos y detalles aparentemente gratuitos de una novela realista encuentran su razón de ser en la línea causal que une el final con el comienzo (6-8). Las transformaciones en la forma narrativa llevadas a cabo por las vanguardias del siglo XX pueden ser interpretadas, siempre de acuerdo con Drechsel, como una rebelión contra este “imperativo genealógico” que tiende a dominar el pensamiento occidental (24). Ellas expresan el anhelo de los escritores y sus personajes de liberarse del “tiempo de los padres” y de manejar su propio tiempo, fuera de la linealidad y con independencia de las determinaciones familiares, tradicionales, racionalistas o históricas (26-27). Los autores posmodernistas, en tanto, partirían de la premisa de que el padre (y, junto con él, la capacidad de dar sentido al mundo social y a la historia) ya está muerto. Si de pronto hacen aparecer su cadáver al interior de sus obras es con propósitos puramente paródicos (194). El escritor posmoderno tampoco se concibe a sí mismo como “un buen padre que vela por la unidad de su familia novelística”, sino como un “hombre de la imaginación” (“a fancy man”) “que juega con un tipo de continuidad que sería incompatible con la lógica patrilineal: una superficie de conexiones no autorizadas dentro de una inclusividad indiscriminada” (206- 207).

¿Qué lugar ocuparían estas novelas dentro de este esquema? Examinadas desde cierto ángulo, parecen todavía más alejadas del “imperativo genealógico” que la saga de Marín y su dejo patriarcal. En ellas no solo encontramos autoficción, hibridez genérica, fragmentariedad temporal o recursividad textual, sino también una resistencia (o una

dificultad) por parte de sus autores para asumir una voz de autoridad. Asumir la perspectiva de los hijos equivale aquí a adscribir, de manera más o menos explícita y más o menos pronunciada, a una poética de la incertidumbre que impide a estos narradores discriminar entre los elementos “legítimos” y los “ilegítimos” al interior del relato, es decir, entre lo real y lo ficticio, entre lo importante y lo nimio, entre el recuerdo y la imaginación: “Personajes imaginando lo que recuerdan, recordando lo que imaginan. ¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las preguntas” (Neuman 23). Asimismo, todos ellos expresan su distancia frente a los “epítetos morales” (Neuman 186), las “palabras tan grandes” (Costamagna 85), el tono de “sociólogo medio charlatán” (Zambra 115) y, en suma, respecto a cualquier discurso demasiado seguro de sí mismo (incluyendo el de patriarca de las letras que suele desplegar Marín). Se percibe en ellos la misma “falta de certezas” o la misma “reculada frente a la monumentalidad del fondo y la grandilocuencia de la forma” que observan Elsa Drucaroff (2011) y Grínor Rojo (2016, vol. I: 129) para el grueso de los escritores argentinos y chilenos nacidos entre 1970 y 1989. Y, por supuesto, todos se muestran críticos ante los mandatos de la familia, la escuela y la nación; al tiempo que buscan alternativas al “lenguaje heredado de sus mayores” para interrogar al período dictatorial (Rojo, 2016, vol. I: 128).

Pero ahí donde G. Marín practicaba la melancólica deconstrucción de la novela realista y una parodia igualmente melancólica del romance familiar-nacional, Costamagna, Neuman y Zambra cultivan un verosímil realista y apelan a la memoria familiar o personal para conjurar la doble crisis del relato histórico y de la novela modernos. Después del agotamiento de las neovanguardias y después del agotamiento del discurso sobre el fin de

la historia, estas son obras que recuperan los escenarios (“domésticos y paradomésticos”) y los personajes (“seres grises y anónimos”) de “la corriente familiarista de la novela burguesa” (Rojo, 2016: 129).¹⁰⁴ (Significativamente, todas las familias representadas en estas novelas pertenecen a la clase media... aunque, por cierto, la identidad de esa clase media varía bastante entre *Una vez Argentina* y *Formas de volver a casa*. Como veremos, se va de un linaje de “músicos y pintores”, con apellidos inventados, a una “familia sin muertos y sin libros” y sin apellidos). Incluso ensayan – de manera más entusiasta en el caso de Neuman, más ambivalente en el de Zambra y Costamagna– la reivindicación de las figuras parentales a través de diferentes herramientas literarias o visuales: una prosa lírica, fotografías y documentos familiares, paratextos de homenaje (dedicatorias, agradecimientos). Desde este punto de vista, entonces, me parece que podemos ver en ellas, si no una restauración del “imperativo genealógico” del realismo literario y del historicismo, imposible a estas alturas, al menos sí un anhelo de “raigambre” en la historia y en la realidad. O, tal como sugieren Ignacio Álvarez (2012) y Grínor Rojo (2016) para el caso de los “hijos” chilenos, podemos leer en ellas una nueva versión de la “novela de la orfandad” inaugurada por el golpe de 1973: novelas donde la desaparición (literal o simbólica) del padre ha dejado al sujeto que las protagoniza a la deriva, incapaz de dar sentido al mundo o de conocer su origen.¹⁰⁵ En estas novelas, sin embargo, los “huérfanos”

¹⁰⁴ No es la única tradición literaria que recuperan. Como veremos en el acápite correspondiente, Costamagna evoca sutilmente (sin romper con el verosímil realista) los escenarios (casas ruinosas) y los personajes (retoños malditos) de otra tradición literarias que hace del lazo sanguíneo un asunto principal: el gótico. Pero también puede decirse que su novela tiene cierta intención experimental, la que se observa en el montaje de imagen y texto.

¹⁰⁵ El origen del término se encuentra en *El abordaje de los huérfanos* (1997) de Rodrigo Cánovas.

no se conforman con esa condición, sino que buscan, encuentran, confrontan, suplantando al padre o al patriarca fundador.

Ciertos críticos literarios utilizan el término “relato de filiación” para referirse a las escrituras contemporáneas sobre la anterioridad familiar y/o literaria producidas en Europa a partir de los ochenta y en América Latina durante las últimas dos décadas. Según explica Julio Premat, se trata de obras que responden a “la crisis del futuro” estableciendo un diálogo “de apropiación y linaje, no solo con las historias familiares sino, más ampliamente, con la literatura del pasado. Las obras interrogan los secretos y los enigmas de lo ya sucedido, buscando allí el sentido del que carece lo actual; se rastrean en el pasado modelos de singularidad y de originalidad para situarse en el presente” (2016:117). A diferencia de las “novelas de genealogía” (y aquí Premat cita *Cien años de soledad*) y de las novelas de iniciación, que incluyen una perspectiva temporal progresiva, desde el origen del linaje hacia su final o desde la infancia a la madurez del protagonista, las novelas de filiación “parten de otra perspectiva temporal: desde el ahora de la enunciación interrogan el pasado, buscando establecer lazos y relaciones que incluyan al sujeto en una continuidad histórica con las generaciones anteriores, ya que el sujeto se vive como huérfano, como un bastardo, un desheredado” (117).

Pienso que las novelas de Costamagna, Neuman y Zambra podrían inscribirse aquí igualmente. Es decir, que la “orfandad” que quieren conjurar estos narradores (apelando a tramas de filiación y/o al anacronismo literario) se origina tanto en la fractura histórica de 1973/6, como en el debilitamiento (de carácter más global) de un imaginario temporal orientado históricamente al futuro. Quizás podemos entenderlas como obras que reditan,

desde sus propias condiciones, ese doble movimiento de atracción y rechazo que la literatura moderna viene describiendo en torno al “tiempo de los padres” y el hogar (movimiento en el que la saga de Marín también cabe). En ellas encontramos el deseo de “los hijos” (o de los contemporáneos) de proclamar su independencia respecto a la autoridad de los padres (o de las instituciones patriarcales), liberarse de las herencias indeseables del pasado y conquistar una palabra o una identidad propia. Al mismo tiempo, podemos leer en ellas la nostalgia de esos mismos hijos (o contemporáneos) por el hogar, la familia o el padre que se perdió o se abandonó, así como el miedo a traicionar sus orígenes. Ahora bien, los rasgos particulares del presente de estos narradores – entre los que se cuentan tanto la voluntad de reencontrarse con la memoria del hecho traumático y de resistir la presentificación del tiempo, como la desvalorización del discurso histórico o la imposibilidad (real o imaginaria) de producir un “mundo nuevo”– los empujan a redefinir la trayectoria de este movimiento. Los lleva, como decía en un comienzo, a dar un rodeo por el pasado personal, “aparentemente más controlable que el pasado colectivo” (Kern 63), en tiempos en que los sujetos se sienten abrumados por el peso de la historia. Fenómeno que el historiador Stephen Kern observara ya para otro momento histórico y espacio cultural: el modernismo europeo del pasado entre siglo, cuando tantos pensadores y artistas dieron la espalda al estudio de la historia (que había dominado el siglo XIX) para concentrarse en la exploración del pasado personal, buscar en la infancia explicaciones y posibilidades de liberación para el individuo, o en la memoria una fuente de conocimiento

y una base para la creación artística.¹⁰⁶ Los lleva, igualmente, a dar un rodeo por la tradición literaria, por lo ya escrito, a ensayar “la variante, si no lo nuevo, la resistencia, si no la invención” (Premat, 2018: 26) a fin de recomenzar una historia literaria que se supone terminada. Estrategia que, según nos recuerda Premat citando los casos de Borges y Barthes, tampoco sería “exclusiva de nuestro contemporáneo”, puesto que lo anacrónico o “el cruce de temporalidades divergentes” es inherente a lo literario (20).

Si al leer estas novelas centramos nuestra atención en su obsesión con la familia o con la figura del padre, podremos leer en ellas cierta renuencia, por parte de los “hijos”, a hacerse cargo “de los problemas que entraña la construcción del presente” para recurrir en cambio “a la autoridad de los mayores para ordenar la historia” (Álvarez 7). Si, en cambio, nos centramos en su deseo de reencontrarse con el pasado de una manera que no es melancólica (o que no es exclusivamente melancólica), podremos leer en ellas cierta apertura al futuro (personal, literario y colectivo).

Antes de cerrar esta sección creo que no está de más destacar que se trata de obras y autores que tienen amplia circulación y buena acogida entre la crítica. Estas tres novelas fueron publicadas originalmente en la prestigiosa editorial española Anagrama y han sido

¹⁰⁶ Stephen Kern alude aquí a pensadores y artistas como Nietzsche, Sigmund Freud, Henri Bergson, Marcel Proust y Henrik Ibsen. Según comenta, sus obras se enmarcan en un amplio esfuerzo por sacudirse del peso de la historia: “This shift in attention from the historical past to the personal past was part of a broad effort to shake off the burden of history [...] The historical past was the source of social forces of which they have little control; it created institutions that had lasted for centuries; and it limited their sense of autonomy [...] They focused their attention on the personal past, because they believed it to be a richer source of subject matter than the remote and impersonal historical record. The personal past was something over which they might gain some control. One is not responsible for history in the way one is responsible for one’s personal past, even one’s childhood. And if one is more responsible for personal past, then one can hope to understand it, perhaps even refashioned it, as indeed Nietzsche, Ibsen, Freud, Bergson, Gide, Proust, Joyce, and the Futurists, each one in different ways, insisted that we must (63).

merecedoras de importantes reconocimientos nacionales e internacionales.¹⁰⁷ Asimismo, todas ellas están en sintonía con tópicos, formas y sensibilidades que concentran (para bien y para mal) el interés de la academia: las literaturas del yo, la memoria, las identidades migrantes, las narrativas de las generaciones postraumáticas, etc. Por lo mismo, corren el riesgo de convertirse ellas mismas en un terreno demasiado seguro, demasiado legitimado o, mejor dicho, transitado en unas pocas direcciones (así como, en su momento, ciertas obras de la dictadura y la temprana postdictadura se leyeron (o escribieron) preponderantemente como “alegorías de la derrota”). En la medida de mis posibilidades, intentaré explorar otros rumbos de lectura aquí. Tampoco está demás señalar que, aunque se trata de obras y autores que, según hemos visto más arriba, cultivan una retórica de la incertidumbre, ello no quita que estén escritas a partir de ciertos principios estéticos y/o ideológicos bastante conscientes. En las novelas autobiográficas o autoficcionales de Alejandro Zambra y Andrés Neuman nos encontramos, además, con una voz autorial que figura en primer plano y que no se priva de afirmar sus ideas sobre el sentido del oficio del escritor o del narrador, ni algunas de sus opiniones sobre los conflictos políticos, históricos o éticos representados en la ficción. Si bien tales afirmaciones están siempre matizadas por el tono discreto y melancólico de uno, o íntimo y juguetón del otro, se dejan sentir lo suficiente para tensionar dicha retórica. Si esta tensión se resuelve en un fallo al interior de la obra o si, por el contrario, la enriquece, es algo que examinaremos en los acápites dedicados a cada uno de estos autores.

¹⁰⁷ *Una vez Argentina* fue finalista del Premio Herralde el año 2003; *Formas de volver a casa* fue finalista del Rómulo Gallegos el 2013; *El sistema del tacto* fue finalista del Premio Herralde el 2018 y ganadora del Premio Círculo de la Crítica el año 2019.

Mi árbol brotó, mi infancia pasó
Y hoy bajo su sombra que tanto creció
Tenemos recuerdos mi árbol y yo
Alberto Cortez

Profundicemos ahora en las tramas familiares y temporales de cada una de estas novelas. Comenzaré por el hijo más joven y el que parece más ufano de su herencia, al mismo tiempo el más tradicional y el más raro. Raro, digo, por su optimismo, por su ambicioso esfuerzo de cubrir con su linaje la totalidad del siglo XX argentino y por su manera directa de aludir a los eventos históricos y sociales incluidos en el relato. Tradicional, digo, porque en ella el sujeto se define insistentemente dentro de la familia. Advierto desde ya que, aunque la considero una obra meritoria y, por supuesto, me interesa leerla aquí, es la que menos me convence de las tres. Por qué es algo que intentaré dilucidar en lo que sigue.

La novela de Andrés Neuman entreteje los tres tiempos de una saga familiar prototípica: biográfico, familiar e histórico. El primero de ellos corresponde a la infancia y adolescencia del narrador (que lleva el mismo nombre del autor), cuyo relato ocupa aproximadamente la mitad de los 75 capítulos de la novela, todos ellos breves. Aunque interrumpido por las historias intercaladas de diferentes parientes y antepasados, su desarrollo es preponderantemente cronológico: desde el nacimiento del escritor en 1977

¹⁰⁸ Publicada por primera vez en 2003 por Anagrama, esta novela ha sido revisada, revisada y ampliada por su autor en más de una ocasión. Aquí citaré de la edición de Alfaguara 2014. El título de esta sección es una cita de la novela de Neuman, pero también un tributo a la excelente novela familiar de la escritora argentina Alejandra Steimberg: *Músicos y relojeros* (1971).

hasta la emigración a España del núcleo familiar en 1991, más un epílogo que retrotrae la acción a la temprana infancia del protagonista. Lo que se cuenta en este nivel es, básicamente, una historia exitosa de formación. En primer lugar, la del temprano reconocimiento de Andrés Neuman de su vocación de escritor *al interior* de una familia con inclinaciones artísticas, donde abundan los músicos y los pintores, bastante dispuesta a alentarlos. En segundo plano, su también exitosa negociación identitaria, su capacidad para nadar (el protagonista es campeón de natación en estilo pecho) entre las “dos orillas” geográficas y temporales que lo conforman como sujeto: la Argentina de la infancia y la España de la vida adulta. O, si lo ponemos en términos vocales, su facilidad para pasar del acento porteño al acento andaluz y viceversa (274). Ello, nuevamente, *al interior* de una familia que se extiende a ambos lados del Atlántico y cuyos miembros han tenido que cambiar de nombre, país y lengua en más de una ocasión.

La historia familiar, en tanto, asume la forma de un mosaico en el que confluyen cuatro generaciones, múltiples identidades culturales, dos continentes (América y Europa) y varios de los episodios más representativos del siglo XX argentino, desde la Semana Trágica hasta las privatizaciones de Carlos Saúl Menem. Aquí la narración avanza y retrocede en el tiempo, salta de rama en rama por el árbol genealógico, siguiendo una lógica asociativa antes que cronológica. Así, por ejemplo, mientras el capítulo quinto narra el secuestro y el posterior exilio de unos tíos librereros durante la dictadura de Jorge Videla (24-31), el sexto está dedicado a un borroso tatarabuelo francés, de profesión escultor que, según cuenta la leyenda familiar, habría tenido que huir del país tras enemistarse con el obispo de la ciudad (32-34). Otros tópicos importantes de la novela – la iniciación sexual,

la vocación artística, la adopción de una lengua forastera, la negociación de la identidad cultural, el autoritarismo, la traición, etc. – se desarrollan de la misma manera: lo que se nos cuenta sobre un miembro de la familia en cierto capítulo, tiene su contrapunto o paralelo en el siguiente a través de la historia de otro miembro de la familia, o bien, de un episodio protagonizado por el mismo narrador. La historia que se cuenta aquí es, por lo tanto, bastante más compleja que aquella que se nos narra en el nivel biográfico. Incluye migraciones voluntarias y forzadas, experiencias de adaptación y de desarraigo, procesos de enriquecimiento y de empobrecimiento económico, pequeños actos de valentía y pequeñas claudicaciones. Podría tal vez resumírsela como la elegía de cierto imaginario nacional y social: el de un país moderno – “rico y generoso”, como dirá la bisabuela lituana de Andrés Neuman (21) – originado en la inmigración europea y en la educación pública. O también, como la historia del desmoronamiento de una próspera y culta clase media porteña, asidua al diván del psicoanalista (que el narrador visita por primera vez a los diez años [67-68]) y al Teatro Colón (donde suelen trabajar sus padres músicos), más yrigoyenista que peronista. En efecto, si excluimos los azarosos derroteros de los numerosos tíos y primos, constataremos que la trayectoria familiar (y su inventario patrimonial) tiene como una de sus cimas la valiosa colección de pintura argentina que consigue reunir la “baba” lituana en la primera mitad del siglo XX (18-19); y como nadir la biblioteca que los padres del narrador se ven obligados a vender por metro durante “los ajustes estructurales” del menemismo, antes de emigrar a Europa y desandar así el camino que sus antepasados recorrieran cien años atrás huyendo del hambre y las persecuciones raciales (260-261). Y, sin embargo, *Una vez Argentina* está lejos de cualquier tono

luctuoso. Esta no es, como la trilogía de Germán Marín, una historia donde la voz del escritor que recuerda y/o imagina el pasado desde un exilio interminable esté cargada de melancolía por lo que ya no se puede recuperar o lo que nunca fue. Tampoco es, como suele ocurrir en la narrativa chilena y argentina de postdictadura, una novela familiar donde primen la culpa, el silencio, el trauma y hasta “la mancha temática del filicidio” (Drucaroff, 2011). Neuman se empeña en ver el “vaso medio lleno” en casi todas las situaciones. En señalar, por ejemplo, las ganancias de la diáspora: “Estar hecho de orillas no es algo de lo que lamentarse. Tener en dos lugares el origen puede duplicar el tiempo” (124). O en relativizar el dolor ocasionado por la pérdida de los bienes materiales y sentimentales: “Tiendo a pensar que esos desprendimientos tuvieron consecuencias sumamente saludables para mi enfermedad de coleccionista, una de las manifestaciones más precisas del pánico” (259). Podría argumentarse que la libertad de que hace gala el narrador a la hora de hablar de los episodios más oscuros de la historia argentina se funda precisamente en esta posición excéntrica y en esos desprendimientos. Compárese con el personaje de la “baba” Lidia que, tras reunir una importante colección de arte argentino, se convierte en una “patriota furibunda” que acalla cualquier crítica social y política a su país adoptivo con un... “*tsch, tsch!*, no te metás con Argentina, escúchame bien, este es un país rico y generoso, mucho cuidadito, eh, no te metás con Argentina” (21).

Neuman se empeña, asimismo, en buscar y destacar los signos positivos de continuidad entre el pasado y el presente, entre sus antepasados y él mismo. Desde la carta de la abuela que da pie al relato, hasta el epílogo en el que el protagonista recuerda la tarde en que plantara con su abuelo un sauce, la novela está llena de ellos. Detengámonos un momento

en la carta porque creo que resume varios de los principios que guían la escritura del novelista hispano-argentino a lo largo de toda esta novela:

Sin saberlo, o sospechándolo, mi abuela materna Blanca también llegó a entregarme mi herencia. Una liviana, pesada herencia: la carta de su vida. Cierta vez le sugerí que escribiera sus recuerdos para que no se perdiesen. Pronto olvidé mi propuesta. Pero ella no lo hizo y un día me remitió unas cuartillas manuscritas: estas que ahora sostengo dubitativo. Sus trazos son solemnes y a la vez escolares, una caligrafía que ya no existe, un pulso de otra época. Esa carta ha modificado mi vida o, al menos, mis obligaciones. Ahora debo agradecerle a Blanca, completándola. “Voy a tratar de complacer a mis queridos nietos contándoles mi pequeña historia”. Así, como una narradora oral, comienza mi abuela Blanca su relato [...] Así empieza su pequeña novela familiar, que ahora viaja en el interior de la mía. Personajes imaginando lo que recuerdan, recordando lo que imaginan. ¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las preguntas (23).

Fundar la propia escritura en la caligrafía anticuada de la abuela y en su estilo de narradora oral; dar valor a las historias de vida de los personajes anónimos por sobre la historia de las instituciones o de los grandes héroes; atribuir a los personajes femeninos un rol protagónico como transmisoras de la memoria familiar y del lenguaje; delinear un linaje que no sea patriarcal, cosa que se ve reforzada con la dedicatoria (“A mi madre, que tuvo cuatro cuerdas”) y con uno de los epígrafes de la novela (“Tu madre tiene madre. Un país de palabras”); reconocer la estrecha relación entre memoria y ficción y entre ficción e identidad; establecer un diálogo productivo entre distintas generaciones; señalar la necesidad de hacer memoria para abrir futuro; sopesar la herencia, apropiarse de ella, etc., tales son los principios que se leen en este párrafo, y tales los que constituyen el paisaje emocional, estético e ideológico de *Una vez Argentina*.

Según Elsa Drucaroff, quien dedica a Neuman varios párrafos elogiosos en *Los prisioneros de la torre* y hasta lo usa de epígrafe, esta novela está escrita “con pulsión utópica”, puesto que explora “un modelo de conducta social diferente” (413). En concreto,

la de reparar el “quiebre de la transmisión generacional” (originado en el silencio y/o la tergiversación del pasado reciente) trabajando “lo íntimo, lo entrañable” (413). Agrega Drucaroff: “La relación con el pasado es libre. El joven invoca a las generaciones anteriores sin ira ni reverencia; si hay que reclamar, reclama [...] Se cumple así en *Una vez Argentina* lo que para esta generación es un milagro: hubo transmisión [de la experiencia histórica] y por eso hubo debate” (415). Indudablemente estamos frente a un relato deseoso de reivindicar un legado cultural y familiar sin dejar por ello de ser crítico a sus lados oscuros. Raro, como decía en un comienzo, en el corpus de postdictadura debido a su optimismo y a esta “relación libre con el pasado”. Aun así, debo reconocer que no comparto el entusiasmo de Drucaroff por la “pulsión utópica” de Neuman... que su novela se me hace, por momentos, empalagosa y pedagógica.

Revisemos la forma más directa que asume el diálogo con el pasado al interior de la novela: las interpelaciones del narrador a sus antepasados y parientes. Su intención varía. A veces el narrador invoca a determinada figura tutelar de la infancia para rendirle tributo, manifestar su gratitud y valorar aquello que la historia no ha querido apreciar. Es el caso de su abuela paterna, Dorita, quien alienta al protagonista a escribir, pero cuyo propio trabajo intelectual nunca fuera reconocido, ni siquiera por ella misma:

Dorita, abuela novelera, parlanchina, fisgona abuela mía: nunca voy a poder agradecerte bastante. Lo que sí puedo es recordar algo que vos misma, con esa inclinación a suprimirte tan propia de las mujeres de tu tiempo, contribuiste a olvidar. Que en una juventud que no alcanzan tus dedos, tradujiste al castellano a Sholem Aleijem y a Isaac Leib Peretz. Que de este último guardo un ejemplar de *La herencia y otros cuentos*, impreso en Buenos Aires en 1947. Que entonces eras más joven que yo mientras escribo estas palabras (179).

En otras ocasiones, el narrador interpela a los personajes con una intención lúdica, por ejemplo, cuando remonta el curso del tiempo para darse el gusto de amonestar paternalmente a su padre adolescente: “papá, te portás mal y te estoy viendo” (211). Pero en muchos otros momentos el narrador se dirige a sus antepasados para cuestionar sus historias, criticar sus acciones e indagar en sus silencios menos inocentes. Un ejemplo interesante es el capítulo dedicado al bisabuelo Martín Casaretto, personaje que el narrador caracteriza como contradictorio: respetada figura pública, socialista ferviente, impulsor de “innumerables actividades cooperativas” (181) y autor de una *Historia del movimiento obrero en Argentina* es, a la vez, un tirano doméstico que obliga a su esposa a lavarle cada noche los pies, después de haberla tenido todo el día metida en la cocina (182). Neuman lo invoca así: “Bisabuelo Martín, ¿cuántos fuiste? ¿a cuál recuerdo? Conociendo tus historias, no puedo admirarte tanto” (185). El joven historiador familiar se encuentra aquí en una situación parecida (una réplica en pequeña escala) a la de muchas feministas y progresistas de hoy en día: cómo juzgar a esas grandes figuras de la cultura vanguardista o pop del siglo XX (desde Picasso a Michael Jackson) que hoy sabemos, o reconocemos, que fueron machistas y/o abusadores impenitentes. Neuman, que quiere preservar su novela de cualquier brote patriarcal, se apresura a ponerse del lado de su sufrida bisabuela (“casi analfabeta”) y a recordar, junto con ella, los nombres de las sufragistas argentinas que fueron sus contemporáneas: Carolina Muzzilli y Alicia Moreau (185). Sin embargo, el autor tampoco quiere salir por el atajo moralizante de condenar a su antepasado a la hoguera, convertirlo en una bestia negra, ni renegar de su obra o de su existencia. El desarrollo de esta historia nos revelará que la duplicidad del personaje es,

en cierta forma, extensiva al conjunto del clan familiar y, de refilón, a buena parte de la sociedad argentina. Mirando una fotografía de su bisabuelo en la que este exhibe unos “rasgos un tanto aindiados” (183), Neuman decide iniciar una pesquisa que lo llevará a descubrir tres cosas. La primera es que las raíces italianas de su familia “son perfectamente apócrifas” (184), puesto que el apellido Casaretto se lo habría inventado el mismo bisabuelo para no tener que usar el de su padre, “un pudiente caballero de raíces francesas” que nunca quiso casarse con su madre, “una mestiza de ascendencia indígena y vasca” (183). La segunda es el escaso interés que demuestra su familia por explorar esta posible raíz indígena dentro de un linaje europeizante o, en general, por discutir las creencias e ideas heredadas. El juicio negativo que el bisabuelo se formó en su época sobre el peronismo, dice el narrador, será “unánimemente transmitida a las generaciones siguientes, tan poco propensas a debatir su tesis como a rastrear su origen mestizo” (184). Finalmente, el narrador descubre que este bisabuelo escribió en su juventud algunas poesías, lo que le permite establecer con él una complicidad inesperada y sellar así una suerte de reconciliación: “Sabés que en la familia no han faltado músicos ni pintores. Música con imágenes, esa es nuestra memoria. Pero no hubo nadie en las palabras. Y creí que estaba solo escribiendo estas, bisabuelo Martín. Hasta que conocí el secreto de tus versos de juventud” (185). Que los versos en cuestión sean malos (se trata de una oda a Sarmiento escrita por un aficionado) le da al narrador una última oportunidad para poner a este personaje “en su lugar” antes de cerrar el capítulo. Sin abandonar el tono bonachón que lo caracteriza, Neuman le dice a su bisabuelo que es un poeta mediocre:

Tu cívico poema sarmientista, bisabuelo, no carece de ripios. Sus serventesios son conmovedoramente laboriosos. A mi gusto le sobran epítetos morales y, si te digo la verdad, se me hace largo. Pero hay también hallazgos lindos, metáforas que suenan tuyas [...] Hay rimas divertidas (¡peñasco y Damasco!) y tus impecables endecasílabos delatan el oficio de un lector (¿acababas de empaparte de Rubén Darío?) que soñó con ser poeta. Perdón si te soy franco. Al fin y al cabo somos familia” (186).

En resumen, se trata de un pasaje, como muchos al interior de esta novela de tono sentimental, más complejo de lo que puede parecer en una primera lectura. En él se cuestiona el imaginario europeizante que modela al grupo familiar y nacional (un imaginario que va desde Sarmiento a los parientes vivos del narrador); se denuncia el machismo de la izquierda tradicional; se nos pone en guardia contra la tendencia (nacional y familiar) a reproducir dócilmente las ideas heredadas sobre el peronismo (a favor y en contra); o se apunta al origen ficticio (que no necesariamente falso) de toda identidad: el apellido del bisabuelo es un apellido inventado, pero es también un nombre que se escogió libremente, que se prefirió por sobre el heredado y con el que se firmó una obra propia.¹⁰⁹ Análogamente, el narrador protagonista “rescata” lo que le parece positivo de su legado familiar y los “hallazgos lindos” del mediocre poema del bisabuelo.

En cuanto a las interpelaciones del narrador a sus familiares vivos y antepasados extintos, ellas constituyen una estrategia ciertamente interesante para yuxtaponer distintos tiempos, invertir las jerarquías familiares, alivianar a la historia de parte de su peso y de ensayar, tal como celebra Drucaroff, una relación más horizontal con el pasado (es decir,

¹⁰⁹ Otro tanto se nos cuenta del apellido Neuman, comprado o robado por el bisabuelo Jacobo a un alemán para escapar de la leva forzosa que pesaba sobre los judíos en la Rusia zarista: “Mi bisabuelo salvó su vida cambiando de identidad y renaciendo extranjero. En otras palabras, haciéndose ficción” (15).

menos coartada por el miedo o la culpa, tan presentes en los autores chilenos que veremos luego). Sin embargo, no dejo de tener la molesta impresión de que el narrador le habla al espejo con complacencia: sus preguntas son puramente retóricas, mientras que sus reproches y sus subsecuentes ofrecimientos de reconciliación no corren el riesgo de ser rechazados. Pese al tono conversacional de la novela, al final en ella se impone una sola voz, la del propio Neuman quien, como una suerte de patriarca benévolo, reparte cumplidos y suaves reprimendas entre su familia novelesca. Y para nosotros, sus lectores, votos piadosos sobre el poder sanador del relato y de la memoria: “contar conduce a amar lo que se cuenta” (171); “La memoria mañana es gozne nuevo” (286). Fe en el tiempo y en la memoria, fe en el poder sanador de los afectos y de la narración que yo no dudo que sea auténtica, pero que no deja de sonar ingenua, o pedagógica, en un relato donde las dudas formuladas por el narrador resultan más retóricas que reales.

Finalmente, me parece que frases como “somos familia”, “en la familia no han faltado músicos ni pintores”, “nuestra memoria”, “Martín Kovensky, mi primo pintor”, terminan prestando al relato cierto cariz ya no “entrañable” o intimista, sino endogámico y asfixiante. Porque, si bien Neuman despliega en esta novela una perspectiva de la nación y de la familia que trasciende los límites (geográficos, sanguíneos, legales) fijados por el estado y la familia patriarcales, al mismo tiempo, fija todavía más al sujeto en la familia y su lenguaje.

EL SISTEMA DEL TACTO: FE EN LA ERRATA

El hogar es el sitio donde, cuando vas, tienes que enfrentarte finalmente a eso escondido en la oscuridad.

Stephen King

La novela más reciente de Alejandra Costamagna es también la más internacional dentro de su obra. Publicada en 2018 por Anagrama y finalista del Premio Herralde de Novela, *El sistema del tacto* se basa en la historia de su familia paterna, cuyos antepasados emigraron desde Italia a Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Se trata, pues, de una materia prima similar a la utilizada por Neuman. Pero si este escogía como texto fundacional de su novela familiar y biográfica la carta de “la abuela Blanca” (y todos los principios supuestos en ella), Costamagna construye la suya en diálogo con la literatura de terror, ya desde uno de sus dos epígrafes, el de la escritora argentina María Sonia Cristoff: “Y que monstruosidad los antepasados, puras historias para enloquecer a los niños”. Esta es una novela familiar en la que afloran, o permanecen latentes, apenas insinuados, varios elementos góticos: fantasmas, locos, altillos abandonados, casas ruinosas que amenazan con sepultar a sus moradores, niños endemoniados, “genealogías defectuosas”, “herencias malditas”, incesto, linajes y ciudades que se extinguen, en fin, todos aquellos triunfos macabros del pasado que el gótico (pero también la tragedia griega o el naturalismo) urdiera a partir de la trama familiar. Y, sin embargo, *El sistema del tacto* no deja de ser una conmovedora elegía al padre y a la infancia... dimensión que quizá también se anticipa en el segundo epígrafe de la novela, esta vez de la italiana Natalia Ginzburg, autora de *Léxico familiar* (favorita también de Zambra).

Partamos describiendo brevemente la estructura y el argumento de esta novela. En ella se alternan o confrontan dos historias, dos personajes y dos tiempos principales. La primera de estas historias tiene lugar en Campana, Argentina, durante diciembre de 1978, cuando el estallido de una guerra entre las dictaduras chilena y argentina parece inminente. La narración se focaliza en Agustín Coletti, un tipo apocado y solitario a quien su madre le ha enseñado desde chico “que el mundo es un lugar muy peligroso” (84) y que, habiendo incorporado esa lección, apenas sí sale de su casa para asistir a un curso de dactilografía. Este personaje – casi invisible para la gente del pueblo, considerado “menos que un hombre” – fantasea con largarse de la casa en la que vive con sus padres y sus tíos para probar un “rubro inesperado”, por ejemplo, “cuidar rehenes en alguna casa de seguridad” de esas que tienen “los zurdos” (65). También teje fantasías perversas en torno a la hija de su primo, “la chilenuita” que viene todos los veranos desde Santiago a pasar las vacaciones con sus abuelos argentinos. Perversas, digo, porque expresan un deseo pedófilo e incestuoso, pero también porque se alimentan de la violencia dictatorial y sus discursos: “Subir la escalera, llegar al altillo. Acercarse a la chilenuita. Pedirle que no diga nada, por favor, que lo ayude. Taparle la boca si se resiste demasiado. *Que colabore*, que no tenga miedito” (96, subrayado mío). En cualquier caso, ni las fantasías criminales ni las fantasías heroicas de Agustín tienen mayor peso en la realidad. Al intentar detener a un grupo de escolares que planean atacar a su sobrina, “para que aprenda lo que es meterse con la patria” (83), resulta humillado por los pequeños nacionalistas:

Los muchachos se rieron en su cara. Le dijeron que si era el tío de la chilenuita, entonces a él también le iban a dar su merecido. Que era un vendepatria, le dijeron, que los familiares de los enemigos también eran enemigos. Que mejor rajara de ahí ahora mismo, dijeron. Gritaron. ¡Rajá de acá, pelotudo! Y él les dijo que se fueran

a la concha de la lora, pero lo dijo en voz muy baja. Para adentro, en realidad, ya sin voz. Lo que hizo, en la práctica, fue rajar. Tal como los niños se lo ordenaron (164)

Tras recibir un garrotazo en la cabeza y ocho puntos en el hospital, la niña se regresa a Chile con su padre. Para Agustín, que ya se siente culpable de la incurable depresión de su madre, el episodio representa un nuevo fracaso, un nuevo nudo de culpa en la cuerda que lo ata a la casa familiar.

El otro cauce temporal de la novela transcurre en una fecha próxima al presente cuando Ania, la “chilenita” que ya está cerca de los cuarenta, regresa a Campana mandatada por su padre para asistir a la agonía de Agustín y a la consiguiente extinción de esa rama de la familia. Tras la muerte de este y en vista de que nadie más está dispuesto a hacerse cargo de la venta de las viejas casas que conforman el patrimonio familiar – unos “esqueletos de cemento”, “Una complicación [...] más que una herencia” (57) –, Ania decide permanecer en Campana unos días más, supuestamente para oficiar de corredora de propiedades. Lo cierto es que el personaje no parece muy deseoso de regresar a Chile, donde no tiene un trabajo estable, ni proyectos, ni más compromisos que un gato y un novio varios años mayor que ella. En sus palabras, “no tiene plantas, no hay jardín, no tiene raíces al otro lado” (91). La tientan, pues, la posibilidad de unos días de descanso “lejos de todo”, o más bien, de unos días de “arraigo” en la ciudad en que nació su padre y donde ella misma pasó tantos veranos de su infancia. Tras encontrar en la cocina de la casa de sus abuelos una caja de cartón con objetos de Agustín y Nélide, se pasará los días leyendo viejos documentos, examinando fotos familiares, tecleando palabras al azar en la vieja máquina de escribir que perteneciera a Nélide y, luego, a Agustín. Pero esta estancia en la casa de sus abuelos tendrá, al igual que aquella del verano de 1978, un final violento.

Después de varios días inmersa en el pasado sin recibir noticias de su padre ni de su novio, Ania encuentra en el *spam* de su correo electrónico (¿versión 2.0 del inconsciente freudiano?) varios mensajes urgentes de este último avisándole que el primero está hospitalizado a causa de un accidente automovilístico, tal vez mortal. “Es como si me hubieran roto la cabeza”, le dirá Ania a su prima Claudia (173).

Ambas historias, ambos personajes y ambos tiempos se nos presentan, pues, de manera especular. Tío y sobrina no solo comparten la misma sangre y “las mismas iniciales” (A.C, que es lo que quedó del nombre de la novelista);¹¹⁰ sino que también tienen problemas, discursos y actitudes similares. Ambos conservan, pese a su edad, cierto aire infantil o adolescente rastreable en las espinillas de él y en los bluyines gastados de ella, en la inadecuación social de ambos, en su desamparo, en su resistencia a (o en su incapacidad para) llevar una vida adulta convencional y, sobre todo, en su dependencia económica y emocional respecto a sus padres. Comparten, por lo demás, una tendencia a soñar despiertos y a entregarse a fantasías más o menos incestuosas. Agustín, ya lo hemos dicho, sueña con secuestrar a su sobrina. Esta última, en tanto, alimenta un largo despecho a causa del segundo matrimonio de su padre, y una intensa nostalgia por ese “núcleo autosuficiente que formaron durante años” (168). Comparten, asimismo, un “léxico familiar” donde palabras y frases como “debería hacer esto” o “debí haber hecho aquello”,

¹¹⁰ Según afirma la autora en una entrevista con Diego Zúñiga, su intención original era escribir una obra documental sobre su familia paterna utilizando su propio nombre. Sin embargo, dice, durante el desarrollo del proyecto fue desplazándose hacia la ficción: “DZ: ¿Entonces en alguna versión anterior de la novela Ania se llamó Alejandra Costamagna? AC: Al principio sí, pero cuando me liberé del Costamagna el personaje empezó a tomar otro camino. Creo que fue muy liberador ese momento, porque seguía hablando de cosas que son súper autoreferenciales, pero con una libertad que me da más movimiento también”. *La Tercera* en Internet. 3 de febrero 2019.

ocupan un lugar destacado. Finalmente, tío y sobrina parecen encontrar cierto consuelo en la elaboración de códigos de conducta imaginarios, alternativos a los de sus propios padres o abuelos: “olvidar la vida previa”, “no aferrarse a un territorio”, “no escuchar las macanas de los extraños”, “no hacer nido en tierra ajena”, son los mandamientos que Agustín diseña para sí mismo y su sobrina (137). Ania, por su parte, piensa que su padre “necesita ser enderezado”, que debiera advertirle “que es de mala educación no incluir a una hija en las fotografías familiares, no enterrar a un primo, cambiarse de bando” (128). Para ella misma, en tanto, establece los siguientes principios: “no competir con el perro ni con la mujer de tu padre, no buscarse en las fotografías de los muros ajenos, no vivirse en la vida de los otros, [...], tener un jardín y regarlo por las noches...” (121).

Dada la intertextualidad de la novela con el género de terror – varios personajes dentro de la historia son aficionados a él – los lectores podemos llegar a suponer que hay algo paranormal en todas estas coincidencias, que tal vez el tío de Ania intenta secuestrarla desde el más allá. En más de una ocasión la narración juguetea con esa posibilidad. Durante el funeral de Agustín, por ejemplo, Ania imagina que su tío rompe el ataúd y emerge de él “con su rostro de muerto viviente y espinilludo y una risa diabólica” (80). En otro momento, tendrá la extraña impresión de haberse vuelto invisible para los habitantes del pueblo, de ser una especie de doble de sí misma, y de estar a punto de desintegrarse (99-101). Sin embargo, la raíz de todas las similitudes entre tío y sobrina no es tanto un fenómeno paranormal, como una desgracia real: la de ser hijos únicos o, más bien, ser únicamente hijos, es decir, no haberse emancipado de esa condición, no haber alcanzado aun la mayoría de edad. Para estos personajes hamletianos, ser “hijos” equivale

a una identidad: el “hijo de Nélida”, la “hija de don Juan Coletti”, “ella es la única hija de su padre” (71); a la vez que un obstáculo para actuar o un pretexto para no tener que hacerlo: “él es solo el hijo de Nélida y Arnoldo. Él no tiene carácter ni dinero ni facultades” (36), “la niña es una niña y no puede cambiar la historia” (15).

Sin duda, *El sistema del tacto* puede ser interpretada como una novela autoreflexiva, incluso programática en el ámbito de la llamada “narrativa de los hijos”. Desde una perspectiva amplia, Agustín y Ania funcionan muy bien como metáforas del artista o del soñador que vive según otro horario (Ania sufre de insomnio crónico), que no encaja plenamente en su medio social (Agustín es un “bicho raro” en el pueblo, Ania era un “bicho raro” en la escuela donde trabajaba como profesora), que tiene una relación especial con el lenguaje (las erratas de Agustín, el gusto que Ania encuentra en las palabras inventadas por sus alumnos de primaria) y que desempeña una ocupación que hoy parece tan anacrónica como la máquina de escribir de Agustín, sus manuales de dactilografía y la tipografía anticuada en que estos están redactados. De manera más específica, esta pareja apunta a una generación o a un grupo de escritores chilenos de postdictadura que se identifican con esa ambigua etiqueta de “hijos”. Narradores que, según argumenta Alejandro Zambra en novelas y ensayos y a quien Costamagna parece citar indirectamente en más de una ocasión, crecieron “buscando y contando la historia de sus padres y tardaron demasiado tiempo en descubrir que ellos también tenían una historia propia” (“La literatura de los hijos”: 31). La imagen de Agustín tecleando torpemente en la máquina de escribir de su madre, llenando inútilmente páginas enteras con la palabra “hijos” o

recibiendo una nota mediocre por sus tareas de dactilografía es, en este sentido, bastante patética:

La palabra ‘hijos’ aparece en varias páginas. Tal vez porque es fácil de teclear, piensa Ania. En la máquina la hache está bajo la i, la i arriba de la jota, la o en el piso siguiente y la ese un poquito más allá, pero en la misma línea de la hache y de la jota. El hijo de Nélide podría haber escrito la palabra en singular y hubiera sido aún más simple. Con dos dedos habría disparado una ráfaga de hijos únicos: hijo, tatatatá, hijo (110).

Corresponde a la cara negativa de esta generación, de esta “ráfaga de hijos únicos”: los que nunca lograron salir de su lugar secundario, contar y protagonizar su propia historia, liberarse de la sombra de sus padres reales o literarios, encontrar una voz original, en fin, los que no consiguieron dejar de ser solo hijos y convertirse en padres de sus propias obras. O quizá, podemos especular aquí, encarna cierta ansiedad de “aquellos que crecieron en dictadura” y que hoy son efectivamente escritores, reconocidos o no: la de quedar reducidos a la etiqueta de “hijos”. Ya sea porque ellos mismos no se permiten “explorar” más allá de las palabras o realidades que les son más próximas (como piensa Ania de Agustín, y como piensa Patricia Espinosa de tantos cultores de la autoficción en Chile), o bien, porque la crítica literaria tiende a leerlos solo como tales.

Ania, por su parte, se enfrenta como escritora novata a una serie de dilemas e imperativos propios y ajenos:

Piensa que de aquí en adelante debiera registrar todos sus pasos. Los del presente y los anteriores. Volver atrás y zigzaguear hasta hoy. Ir dejando una huella. Pero ¿a quién? Y, sobre todo, ¿para qué? Al minuto de pensarlo se le agota el universo. Tendría que ponerse en el pellejo de los demás, no solo en sus casas. No cuidar sus propiedades, fundirse en ellos, ser ellos. Eso debería hacer. Aprender de Nélide, de sus bisabuelos, que supieron desprenderse de sus orígenes y convertirse en otros. No puede encomendarse a su historia minúscula (128).

“Volver atrás”, “zigzaguear”, “ponerse en el pellejo de los demás” “convertirse en otros” son todas tareas que competen al escritor de ficción. Para “volver atrás” Ania no invocará directamente a sus antepasados – como hacía el locuaz y confiado narrador de *Una vez Argentina* – sino que dará vueltas por la ciudad y la casa familiar *observando*, descubriendo en sus paseos (o construyendo en sus textos) palimpsestos inesperados. Por ejemplo, el que conforma el monumento a los inmigrantes que adorna la plaza principal de Campana, donde una mano anónima ha pintado un grafiti alusivo a la impunidad de los victimarios de la última dictadura: “el único lugar para un genocida es la cárcel” (102), sobre la leyenda original: “Como ola detrás del océano vino de Italia a Campana” (89). Ni Ania ni el narrador extradiegético de esta novela concluyen nada a partir de esta superposición. El personaje trata de pensar en una posible conexión, pero “su mente es ahora una pantalla en blanco” (167). Es tarea del lector atribuirle algún sentido. Ver en él, por ejemplo, el choque de dos formas de hacer memoria (la monumental y la de la denuncia política) que no son las de la escritora. O, quizá, una alusión velada a otra tragedia contemporánea apenas sugerida en el texto: la de “los últimos naufragos del Mediterráneo” (40), aquellos inmigrantes africanos que no lograron alcanzar las costas de Europa, y que no tienen monumento alguno.

Podemos encontrar otro “palimpsesto” en la cicatriz que marca la cabeza de Ania, puesto que ella no es la primera en su familia en recibir un golpe semejante. A través de la perspectiva limitada de Agustín, nos enteramos de que “al padre de la niña también lo molieron a palos en la cabeza. No porque fuera chileno, que no lo era, sino porque... No sabe bien por qué. Lo del padre no fue en la escuelita, sino en la universidad, allá en la

capital, por orden del nuevo gobierno. Hace años fue, ya nadie se acuerda” (163). De la madre de Agustín, en tanto, se dice que “tiene la cabeza extraviada” (36) a causa del estallido de una granada que mató a su pequeño sobrino, poco después de acabada la guerra en Italia. La imagen recurrente del palo o de la bomba en la cabeza apunta, evidentemente, a la transmisión de la memoria traumática de una generación a otra (así como el fracaso recurrente de los tíos a la hora de proteger a sus sobrinos, o el de la niña a la hora de salvar a las mariposas heridas, viene a expresar, nuevamente, la idea de que los niños son víctimas silenciosas e impotentes de una historia que protagonizan otros). La cabeza de Ania (o su memoria), recorrida por estas diversas cicatrices, se asemeja así al monumento en la plaza del pueblo donde se inscriben y superponen tragedias colectivas ocurridas en distintas fechas y en distintas latitudes: la Segunda Guerra Mundial, la Noche de los Bastones Largos y los golpes de estado de 1973 y 1976.

Desde esta perspectiva, *El sistema del tacto* es un proyecto afín al de *Una vez Argentina*, donde la narración se construye a partir de la asociación de diferentes tiempos y espacios, y donde la emigración forzada y la persecución racial o política emergen como elementos recurrentes de la historia familiar. Sin embargo, la manera en que ambas novelas se aproximan al pasado es bastante distinta. Mientras Andrés Neuman opta por narrar un episodio histórico como la Noche de los Bastones Largos de forma directa, dando nombres y fechas precisas, articulando lo que no suele articularse, la escritora chilena escoge contarlos a partir de los silencios y las tergiversaciones que lo rodean.¹¹¹

¹¹¹ Aquí el pasaje de la novela de Neuman: “Una vez clausurado el Congreso y prohibidos los partidos, Onganía puso en marcha la autodenominada Revolución Argentina. Un objetivo urgente era, por supuesto, acabar con el exotismo en las aulas. Pero las autoridades de la Universidad de Buenos Aires no entraban en

Costamagna es pues menos directa o, si se quiere, menos segura que el narrador hispano-argentino, tanto a la hora de tender puentes con el pasado, como a la hora de lidiar con asuntos del presente. Personalmente, la estrategia oblicua de aquella me resulta más atractiva estéticamente o, al menos, mejor lograda que la aproximación directa de este. Leída en el ámbito de la larga postdictadura chilena, pudo decir que me resulta también más verosímil.

Volviendo a la dupla de Ania y Agustín, el hecho de que sus historias sean especulares implica que nos encontremos no solo con paralelismos, sino también con inversiones significativas. Agustín nunca logrará salir de la casa de sus abuelos. Incluso después de la muerte de los viejos, seguirá viviendo en la “covacha” (14), la “caverna oscura” (44), “la madriguera” de la calle 9 de Julio. Allí seguirá tecleando en vano, sin encontrar jamás la palabra que andaba buscando, aquella “que lo traiga de vuelta o lo saque para siempre” (85). Ania, en cambio, abandonará la casa en ruinas de los antepasados (tal como hace el horrorizado visitante de la casa Usher), escapará (de momento) del peligro de ser “devorada por el tiempo” y emprenderá el viaje de regreso a Chile. “Ya no a sustituir al padre”, se dice, “sino a sí misma” (169). Es probable que aquí la espere la noticia de la muerte de su padre, pero al menos el territorio de lo íntimo le ofrece algunas chances de sanación: una relación de pareja, un gato y, sobre todo, el proyecto de cultivar un jardín propio, de hacerse “un nido de tilonorrinco producido como una obra de arte” (90). En

razón e insistían en sus perniciosos contenidos. Cierta viernes de julio de 1966, se emitió un decreto que declaraba ilegal cualquier actividad política en las facultades y dejaba intervenidos los centros [...]. Esa misma noche, sin esperar siquiera el cumplimiento del plazo, en un raptó de celeridad occidental y cristiana, el general Onganía ordenó a la guardia de infantería que procediera a desalojar todas las sedes [...]. Fue la llamada Noche de los Bastones Largos” (209-210).

fin, a través de estos dos personajes (que perfectamente pueden ser leídos como uno solo) Costamagna traza una suerte de evolución, una trayectoria positiva, pero acotada para los escritores que crecieron en dictadura: desde la melancolía hacia un duelo posible; desde una subjetividad (y una literatura) castrada por el pasado hacia otra que se reafirma a sí misma; desde un espacio privado concebido como una prisión hacia... pues hacia otro espacio privado, si bien, liberado esta vez “de los recuerdos y de la sangre” (181). La “historia minúscula” a la que Ania no quisiera encomendarse parece ser aquí la frontera que ni ella ni los narradores de postdictadura pueden traspasar. Como si más allá de ese límite hubiera un continente perdido o irrepresentable...

De manera semejante a la novela de Andrés Neuman, que concluía con la imagen del niño plantando un árbol junto a su abuelo, la de la novelista chilena finaliza con esta otra (más contenida pero igualmente simbólica), del pequeño jardín en que la hija recuerda al padre, a la vez que “delinea una laguna propia” (182). Tanto la imagen como el uso del futuro simple ejemplifican, según creo, esa “tímida apertura utópica” que Logie y Willem perciben en parte de la “narrativa de los hijos” chilenos y argentinos (5). La utopía de regresar “a una casa habitable” (Logie y Willem: 8) que, en este caso al menos, no parece ser ni la casa familiar, irrecuperable e irreproducible,¹¹² ni la casa- nación, fracturada y grisácea, sino la casa de la literatura:

¹¹² El narrador de ESDT subraya que la casa de los abuelos no es un lugar habitable: “Ania no se atreve a entrar en la casa de Agustín y Nélide, le dan miedo las arañas, los bichos que ya deben haber establecido allí su reino. O los fantasmas. Prefiere alojarse en la casa de los abuelos e ir tanteando el terreno de a poco. Pero donde antes hubo una casa pareada ahora solo resisten un altillo y un par de piezas habitables, si es que puede considerarse *habitable* un espacio con suelo de baldosas, techo carcomido por la humedad y ventanas sin cortinas” (57). En cuanto a la maternidad, Ania la descarta de plano: ella no quiere “reproducirse en nadie, salvar a nadie” (41). A todo esto, ¿qué edad tiene Ania? El narrador afirma que no alcanza los cuarenta

Pero está segura, segurísima, de que en el futuro cercano, después de que todo esto pase, tendrá un jardín y lo regará con esmero. Como si fuera un pequeño campo del interior, un territorio liberado de los recuerdos y de la sangre. Lo regará con el sistema del tacto, como si se tratara de un corazón desfalleciente, con celo de taquígrafo. Y algunas noches le parecerá escuchar el canto de un tilonorrinco o la voz de su padre [...] Y se levantará de madrugada y ajustará la manguera y dejará que el agua corra sobre los mechones de pasto y vaya labrando un charco que delinee gota a gota los contornos de una laguna propia (181-182).

A estas dos historias, a estos dos tiempos de la acción, y a estas dos focalizaciones representadas por Ania y Agustín, se suman una serie de documentos y textos intercalados, que prestan a la novela otra profundidad temporal, otras capas de sentido y que permiten vislumbrar en ella “una historia oculta”, como diría Ricardo Piglia. Se trata de fotos familiares en blanco y negro; entradas de una enciclopedia (“Nebulosa”, “Chile, evolución política”, “Calculadora de bolsillo”); un “Manual del inmigrante italiano” fechado en 1913; un cuaderno de dactilografía con ejercicios e instrucciones para el estudiante; algunas cartas intercambiadas entre los parientes italianos; y los bizantinos argumentos de unas novelitas de terror (*Los niños diabólicos*, *Pánico en el paraíso* y *La herencia maldita*). La mayoría de estos textos forman parte de aquel archivo familiar encontrado por Ania en un rincón de la cocina de sus abuelos. Su función es la de sumar voces al relato, especialmente la de aquellos personajes que no tienen, como Ania y Agustín, ninguna posibilidad de verbalizar su trauma. Me refiero sobre todo al caso de Nélica, la loca de la familia, la que fuera condenada (nadie sabe por qué) al exilio y al desarraigo por su propio padre y, para colmo, perdiera a un sobrino (¿o sería en realidad un hijo no reconocido?) en una explosión. Ella es, sin duda, el *non plus ultra* de la figura traumática

años (22). Pero si el personaje tenía ocho años para 1978, entonces el presente de la novela tendría que corresponder a una década atrás...

al interior del relato, casi un personaje de tragedia griega (o de melodrama). Pero hay otros posibles protagonistas para las historias subterráneas de la novela. Por ejemplo, los inmigrantes de principio del siglo XX, esos bisabuelos de la protagonista de los que nada sabemos, que leyeron, quizá, ese extraño manual que transcriben y reformulan Ania y Agustín. O también, como decíamos líneas atrás, los inmigrantes del siglo XXI, aquellos náufragos cuyos cuerpos Ania apenas logra entrever fugazmente en la pantalla de un televisor (40). O, bien, las víctimas y victimarios más “pequeños” de las dictaduras. En este sentido, “Los niños diabólicos” no es sólo el título de uno de los folletines de terror que leen Ania, Agustín y Gaglio, sino un epíteto que le viene perfecto a esos escolares que, poseídos por el nacionalismo obtuso de la dictadura, golpean a la protagonista con un palo.

Me interesa detenerme brevemente en dos cuestiones planteadas por estos intertextos antes de concluir esta sección: por qué el género de terror y por qué la presencia de una técnica obsoleta como es la dactilografía, pues me parece que ambas apuntan a problemas de la experiencia temporal contemporánea. La recurrencia de los elementos góticos y fantasmagóricos dentro de la narrativa de postdictadura, así como su eventual moderación, son fenómenos que ya han sido destacados por la crítica literaria. Elsa Drucaroff, por ejemplo, ha relacionado la presencia de lo fantasmal en la narrativa del período con la persistencia del trauma social: lo que los escritores argentinos de la postdictadura estarían representando a través de tanto fantasma y tanto “muerto viviente” es el regreso ominoso de lo reprimido, esto es, el pasado dictatorial y el pasado revolucionario (294 y ss.). En un artículo que ya he citado aquí, Logie y Willem plantean, por su parte, que el tópico del

regreso al hogar dentro de la narrativa de los “hijos” (chilenos y argentinos) tiene un carácter menos siniestro que en la generación de Diamela Eltit o Tununa Mercado (o Carlos Cerda o Germán Marín, autores que también echaron mano del tópico para abordar, en la postdictadura temprana, los temas de la tortura y el exilio). Al menos en un pequeño corpus de estas novelas, afirman, es posible “vislumbrar la posibilidad de efectuar un retorno a un tiempo en que todo era mejor, a un pasado remoto situado antes de la herida, que se materializa espacialmente en el hogar” (9).¹¹³

Indudablemente, la presencia latente de lo terrorífico en *El sistema del tacto*, así como su remisión en su desenlace, pueden explicarse desde ambas perspectivas (es decir, como expresión de la persistencia del trauma histórico y como expresión de una inflexión en las narrativas que lo interrogan). Por lo demás, hay una continuidad casi natural entre cualquier relato sobre la infancia y el género de terror, cosa que los cuentos infantiles clásicos y las películas de terror contemporáneas saben explotar muy bien. Para los narradores que vivieron su infancia bajo las dictaduras, esta última está poblada de monstruos bien reales y longevos. Por ello los títulos y argumentos de las novelitas de terror que lee Ania de niña durante sus vacaciones aluden a horrores reales del pasado y del presente. Ya mencioné el caso de “Los niños diabólicos”. “La herencia maldita”, en tanto, describe un pueblo afectado por una epidemia de insomnio, donde sus habitantes viven como zombis, atontados de sueño y donde, como decía Hamlet, “el tiempo está fuera de quicio” (130). Un escenario paralelo al de Campana que, de polo de atracción de

¹¹³ Las novelas que consideran estas autoras en su estudio son: *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), del argentino Patricio Pron, *Soy el bravo piloto de la nueva China* (2011) del también argentino Ernesto Semán y *Formas de volver a casa* (2011).

la inmigración italiana, se ha convertido en un “pueblo ya a medio oxidar” (57), en “una ciudad que se vacía” (179), donde ya solo parecen habitar viejos (89). Y un título que, evidentemente, no deja de insinuar cuáles son los dilemas que pesan sobre la generación de Costamagna y, en general, sobre todos los escritores y lectores contemporáneos: ¿qué hacer con la “herencia maldita” de los padres, de las dictaduras, de la historia? ¿es posible enderezar al tiempo?

Dicho lo anterior, no creo, sin embargo, que el recurso de lo gótico se agote aquí, en el campo del trauma histórico. También se entronca con miedos que podríamos considerar más “universales”. “Pánico en el paraíso”, la tercera novelita reseñada en *El sistema del tacto*, trata sobre una pareja que durante su luna de miel en un balneario descubre que está rodeada de fantasmas y que ellos mismos están condenados a convertirse en espectros “en cosa de horas, de minutos” (106). En las páginas siguientes unas fotografías en blanco negro nos muestran una familia vacacionando feliz en lo que parece ser Mar del Plata, quizá a principios de los sesenta, a juzgar por sus ropas. Como sea, y parafraseando al niño de la película “Sexto sentido”, lo que nosotros, lectores que contemplamos estas fotografías, podemos colegir es que: “vemos gente muerta...” Y tal como los personajes de “Pánico en el paraíso”, recordar que nosotros también nos convertiremos en fantasmas sin nombre algún día.¹¹⁴

¹¹⁴ En una ponencia reciente, Lorena Amaro ofrecía otra interpretación interesante para la presencia de las fotografías familiares en esta novela. Según afirmaba, las fotos de los parientes gozando su presente venían a contrastar con la ausencia absoluta de presente de la protagonista (“Otros tiempos, ¿otras formas? Lo contemporáneo en la novela chilena actual”, 17-19 de octubre 2019, París). En ese caso, añadiría yo, las fotografías familiares cumplirían para Ania el mismo papel que la novela realista para el personaje del escritor exiliado de *Historia de una absolución familiar*: brindar un escape para un presente insulso, degradado, desprovisto de deseo.

Las escenas en que Ania recorre la casa de sus abuelos para “confrontar el recuerdo con la ruina” (121) son, en este sentido, las más poéticas de la novela. Me parecen bellamente logradas, amortiguadamente siniestras, levemente nostálgicas, ricas en sentidos. El patio está “poblado de una vegetación salvaje” y en el suelo de baldosas hay “un nido de hojas y uvas reventadas” (56). Son aquellas uvas negras, “de cáscara gruesa como la misma memoria, gelatinosas por dentro” (44), que Ania solía comer durante sus vacaciones en Campana, y que ya habían sido evocadas por la protagonista en los primeros capítulos de la novela, cuando en la fiesta de cumpleaños del padre, al probar un puñado de uvas piensa “en ella y su padre cortando racimos para el viaje de vuelta a Chile” (26). En las paredes de la casa vacía cuelgan viejas fotos familiares donde “todos los retratados están muertos”. Todos, menos el padre de Ania, el “niño peinado con un jopo algo ridículo” (58). En el cajón de un velador encuentra un grupo de objetos insignificantes (lapiceras sin tapa, un calendario de 1983, una bombilla de mate, un mazo de cartas, etc.), pero capaces de hacerle sentir que recupera todas sus vidas pasadas y perdidas: “Ania se siente extrañamente acompañada. Es como si hubiera estado conversando con todas las edades que alguna vez tuvo” (59).

En su artículo sobre la literatura de los hijos Sergio Rojas postula que estos solo pueden elaborar memorias individuales, privadas, parciales, porque carecen de experiencia histórica colectiva. Porque no pueden evocar el acontecimiento histórico, el momento decisivo que nunca protagonizaron y cuya posibilidad les ha sido vedada, afirma, es que escriben rememorando lo cotidiano, lo insignificante, lo condenado desde siempre al olvido. Sin embargo, lo que este hermoso pasaje de la novela de Costamagna revela, más

allá de la lectura generacional, es que “para evocar el pasado bajo la forma de imagen [...] es preciso saber apreciar lo inútil” (Bergson: 96). Y que los objetos de la infancia perdida no tienen, después de todo, otro valor que el que les presta el paso del tiempo.

El recorrido por la casa continúa con la visita al altillo donde la protagonista solía leer las novelitas de terror que le prestaba su tío Agustín. Altillo semiderruido que, por supuesto, está habitado por los fantasmas del pasado. Es allí donde el personaje finalmente evoca con toda intensidad el garrotazo que recibió durante el verano de 1978. Y es allí donde, como dice el famoso soneto de Quevedo, no halla cosa donde poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte: “...ahora que entra al altillo y comprueba que la colcha es la misma, las telas de araña casi no dejan ver la ventana y al ventilador de techo se le han quebrado las aspas como se han quebrado los platos, las ramas del naranjo, las cerezas de la adolescencia, los espejos de esta casa, las patitas de las mariposas del camino” (125).

El otro asunto al que quisiera dedicarle unas pocas líneas antes de concluir la lectura de *El sistema del tacto*, es el de la presencia de tecnologías y medios de comunicación obsoletos, tópico que veo que se repite en los escritores de la postdictadura, desde Pedro Mairal a Álvaro Bisama, desde Germán Marín a Cinthya Rinsky. En la novela de Costamagna este tópico está encarnado, principalmente, en la máquina de escribir y en los viejos manuales de dactilografía. Por la relación directa que estos objetos tienen con la escritura resulta fácil atribuirles un sentido metaliterario, suponer que apuntan al oficio del escritor, a su aprendizaje o a su frustración, cosa que ya sugerí en páginas anteriores. Por su carácter de reliquias de “la galaxia de Gutenberg”, tampoco sería descabellado pensar que aluden a lo que Julio Premat caracteriza como la reivindicación del “deseo

inactual de escritura” en una cultura que tiende a auto percibirse como “post literaria” (2016, 2018), electrónica e “hipermediática”. La representación en mi corpus de personajes que escriben a mano (Marín, Zambra), que utilizan la máquina de escribir, la dactilografía o la taquigrafía (Costamagna) o que echan mano de tecnologías de reproducción claramente ochenteras y, a veces, más precarias como el mimeógrafo y el casete “pirata” (Bisama), bien puede ser una forma de reflexionar tangencialmente sobre el anhelo de emprender una obra literaria en un presente donde la palabra literaria ha perdido valor.¹¹⁵

Otra lectura que juzgo igualmente pertinente aquí es la de vincular todas estas tecnologías obsoletas con el problema – ineludible en la postdictadura – de la memoria y el olvido. En este sentido resulta significativo que las instrucciones del cuaderno de dactilografía de Agustín hablen de “retroceso”, “omisiones” y “errores”. O que los personajes principales de la novela se dediquen, en algún momento, a transcribir o reescribir documentos del pasado familiar. Desde la perspectiva de la posmemoria, *El sistema del tacto* vendría a insistir en la necesidad que, como sociedad post traumática, tenemos de practicar el “retroceso”, corregir las “omisiones” y, sobre todo, agregar “contrapuntos” a los relatos heredados, especialmente cuando estos vienen en forma de manuales (el Manual del emigrante italiano, el Manual de dactilografía), o cuando el pasado se repite compulsivamente en lugar de ser recordado.

¹¹⁵ La presencia de lo fantasmal, de lo gótico, que revisábamos recién podría, asimismo, leerse desde aquí. Es decir, como una forma de pensar en el arte como “el tiempo de los fantasmas, en el que se percibe más de una supervivencia, una remanencia, un retorno de formas, que una transmisión hecha de imitación” (Premat, 2018: 88-98).

Ahora bien, me parece a mí que el tópico de la dactilografía no solo puede ser leído en relación con lo que Jelin llama “los trabajos de la memoria”, sino también a partir de la distinción propuesta por Henri Bergson entre “memoria- recuerdo” y “memoria- hábito”. De estas dos memorias, dice el filósofo francés, “una imagina y la otra repite” (96); una nos ofrece una representación del pasado en forma de imagen, es la memoria “pura”, mientras que la otra lo actúa en el presente; una es espontánea y la otra depende de la voluntad. Ambas “van codo a codo y se prestan mutuo apoyo” (99), puesto que la primera necesita del cuerpo para activar el pasado latente. El aprendizaje de la dactilografía se relaciona directamente con la memoria- hábito: para dominar la técnica es necesario repetir un mismo esfuerzo. El aprendiz debe acostumbrarse, hasta que le resulte “natural”, a aquella “actitud táctil” descrita por el manual de Agustín: sentarse en una posición erguida, conservar una distancia adecuada respecto a la máquina, disponer los brazos, las manos y los dedos de una determinada forma (126). El objetivo último del “sistema del tacto” es lograr escribir a gran velocidad sin “mirar en absoluto el teclado” (111). La visita de Ania a Campana, en tanto, representa una incursión por la “memoria recuerdo”, pero esta sólo es posible cuando ella se sustrae de la acción presente, cuando se distrae, cuando se deja llevar por ciertas percepciones corporales... en otros términos, cuando adopta una “actitud táctil” que va en sentido contrario a la rigidez del manual. En este sentido, se trata de una novela que sigue un poco el camino de Proust: son determinados “signos sensibles” (Deleuze, 1972: 180) – por ejemplo, el gusto y el tacto de las uvas, las tapas verdes de un libro leído en la infancia, “el cambio de aire” que anuncia el otoño, la visión repentina de unos objetos olvidados en un cajón, una “puntada en la nuca”, etc. – las que le permiten a

Ania situarse *de golpe* en el pasado (y aquí encontramos un nuevo sentido para el motivo del golpe en la cabeza que recorre toda la novela: es gracias a la memoria espontánea y su relación con el cuerpo que podemos recuperar las imágenes perdidas del pasado). Otro tanto vale para el azar, la equivocación, la ensoñación, el caminar sin rumbo por la ciudad, acciones que le permiten a Ania descubrir o recordar. Podríamos decir, parafraseando el lenguaje de la enciclopedia, que la autora tiene “fe en las erratas”. Fe en su potencia para convocar el recuerdo, producir lenguaje poético y producir también conocimiento. Al contrario de la directora de la escuela en que trabajaba Ania, que exalta la disciplina y la rectitud (18), al contrario de los diferentes instructivos que figuran en la novela, Costamagna, tal como Proust o como Bergson, valora lo involuntario, la percepción y el rodeo como vías para llegar a la verdad, la imagen poética o el recuerdo.¹¹⁶

Finalmente, me detengo en la que es quizá la explicación más obvia para la presencia de estas tecnologías obsoletas: el rápido proceso de descarte tecnológico que convierte las maravillas de ayer en ruinas prematuras. Es el caso de la “calculadora de bolsillo” descrita como un “avance espectacular” en una de las entradas de la “Gran enciclopedia del mundo” (146) y, ya que estamos, el de la propia enciclopedia, ese conjunto voluminoso de “tomos verdes y opacos como el pasado” (26), con sus datos obsoletos y sus “fe de erratas”. En corto tiempo (en los treinta o cuarenta años elididos por la novela), las

¹¹⁶ En relación con el valor de lo involuntario en la obra de Proust, Deleuze afirma: “El gran tema de *El tiempo recobrado* es este: la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es ‘lo que da a pensar’; mucho más importante que el filósofo, el poeta [...] el poeta aprende que lo esencial está afuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar. El *leit motiv* de *El tiempo recobrado* es la palabra *forzar*: impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar” (178). Y lo que fuerza a pensar, dice Deleuze, es el signo (180).

calculadoras de bolsillo darán lugar a computadores y, más tarde, a internet. Las máquinas de escribir, las enciclopedias, los viajes a Argentina por tierra – y tantas otras cosas que Ania/Alejandra conociera en su infancia – pasarán a convertirse en “escarnio de bazar” (Pacheco, 54). O, con un poco de suerte, en objeto de colección. Porque si el vertiginoso proceso de recambio tecnológico amenaza con volver obsoletos todos los soportes a los que confiamos nuestros recuerdos, exacerbando así nuestro miedo al olvido, al mismo tiempo presta a las tecnologías analógicas del pasado cercano un “aura” que nadie les hubiera atribuido en su época (Huysen, 2000: 20).

FORMAS DE VOLVER A CASA: “YO IBA A SER UN RECUERDO CUANDO GRANDE”

Si alguna vez el modernismo consiguiera desprenderse de sus chatarras y sus andrajos y de los incómodos eslabones que los atan al pasado, perdería todo su peso y profundidad, y la vorágine de la vida moderna se lo llevaría inevitablemente
Marshall Berman

He dejado para el final al autor que, dentro del campo literario chileno, suele asociarse de manera más directa con la noción de “literatura de los hijos”. No por ser el primero en abordar los años de la dictadura desde una perspectiva infantil ni el más obsesionado con la temática filial (Alejandra Costamagna o Nona Fernández pueden antecederle aquí), sino por hacer del término una suerte de programa literario. En una reseña dedicada a *Correr el tupido velo* – el libro de Pilar Donoso sobre su célebre padre, José Donoso – y que se titula, precisamente, “La literatura de los hijos”, Zambra resume así sus ideas al respecto:

Quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia. Tal vez por ello me parece bella la imagen de una

mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de su propia historia (31).

Escribir desde una pertenencia generacional (los nacidos alrededor de 1973) o desde una posición histórica particular (los que llegaron después del golpe); caracterizar a su generación (o a sus coetáneos) como aquellos que no tuvieron protagonismo histórico durante la dictadura; defender, sin embargo, el derecho de “los hijos” o de los “personajes secundarios” a escribir sobre ese período histórico; afirmar, igualmente, el deseo de los narradores que “llegaron tarde” a la historia de la literatura a emprender una obra original, propia; comenzar esta obra reelaborando los relatos heredados; posicionarse frente al canon y frente a la memoria de la dictadura desde el margen, tales son las premisas que podemos derivar de esta cita y las que, en buena medida, orientan el proyecto narrativo de Alejandro Zambra y, muy especialmente, esta exitosa novela...

Formas de volver a casa vio la luz el 2011, el mismo año de las grandes movilizaciones estudiantiles, es decir, cuando comienza a hablarse de la irrupción de una nueva generación en el espacio público (“la generación sin miedo”), o de una inflexión en el período histórico de la postdictadura (la crisis o el inminente “derrumbe del modelo”). Desde entonces la novela y su autor han concentrado una impresionante cantidad de bibliografía crítica, tanto así que algunos hablan del “fenómeno Zambra”. Sin embargo, parte de esa producción crítica tiene un aire demasiado familiar. Tal como plantean María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, prima en ella “un afán de periodización” que identifica a Zambra con una generación o grupo “representativo de una cierta experiencia histórico-social” – la de haber sido “testigos secundarios de la catástrofe política, histórica, cultural y social nacional” – y “que buscan articular literariamente una memoria y una

narrativa del después de la derrota” (65). Para los autores, este “consenso crítico” se debe tanto a una falta de la producción académica, “que gira en torno a un reducido número de temas, autores e inquietudes comunes” (65), como a un problema de la novela de Zambra marcada, según afirman, por “una lógica policial que se esfuerza en imponer una lectura única del texto desde el texto mismo” (53).

Efectivamente, el consenso crítico del que hablan estos autores es algo que tiende a pasar cuando la academia se siente muy cómoda respecto a algunos temas y cuando ciertos textos o autores son demasiados programáticos. Me parece que ambos fenómenos confluyen aquí: el interés de la crítica literaria por explorar y explotar la narrativa de los hijos y la intención de Zambra de elaborar un relato generacional sobre la dictadura, así como de entroncar su novela con la posmemoria europea o con los “relatos de filiación” (Amaro 115). Las citas a escritores como Natalia Ginzburg y Georges Perec; la representación de una experiencia o de una conciencia generacional “obsesivamente enunciada” (Premat, 2017:100) – “es la historia de mi generación” (96), “crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres” (56), “es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación” (53), etc.–; el gesto de incorporar como personajes de su novela a otros escritores chilenos (Rodrigo Olavarría, Diego Zúñiga y Alejandra Costamagna) de su misma generación, o bien, identificables con una literatura de “hijos desacomodados” (Amaro 117), son todos elementos que apuntan consciente y consistentemente en esta dirección.

Sin embargo, ¿es este un texto “descifrado” del que ya no podemos decir nada nuevo? ¿legible en una sola dirección? ¿determinado, como dicen Contreras y Zamorano, por una

“lógica policial”? Como “crítica” o tesista me veo en el aprieto de tener que decir algo relativamente independiente de las lecturas que ya existen sobre esta novela, o de lo que el mismo autor quiere que leamos en ella, y reconozco que ello es difícil, si no imposible. Como lectora común y corriente, en tanto, debo dar crédito al placer que siento cada vez que releo esta obra, y que intuyo irreconciliable con una escritura unívoca o pedagógica. Parte de ese placer tiene, por cierto, un carácter bien literario: responde al lirismo amortiguado de la prosa de Zambra, al interés por las citas literarias esbozadas en la novela, a cierta sensualidad que transmiten sus escenas de lectura, etc. Parte de ese placer es más sentimental: obedece al gusto por lo “novelesco”; al interés por los reencuentros y desencuentros de “una historia de amor” del pasado (“¿Se enamoran? ¿Es una historia de amor? Eme pregunta y yo solamente sonrío” [63]); a la nostalgia por la infancia (aun cuando se trate de la infancia en dictadura) o, mejor dicho, a la nostalgia por un tiempo, real o imaginario, en que estábamos “bendecidos por la penumbra” (62), un tiempo en que “podíamos perdernos” porque “todas las calles eran nuevas” (65), “cuando el miedo era miedo y no existía/ El amor al miedo/ Ni el miedo al miedo” (153).

Creo que podría resultar productivo comenzar esta lectura de esta novela de Zambra estableciendo un contrapunto entre la trilogía de la que ella forma parte y la trilogía de Marín que revisábamos en el capítulo IV. Particularmente en torno a sus respectivas figuras de autor, ambas más o menos melancólicas y ambas anacrónicas a su modo. En el caso de Marín, hemos visto que el personaje del escritor es “el que viene del pasado”, el que se empeña en escribir a mano, el que cultiva “una prosa de chantilly”, el que permanece “amarrado al pasado como un galeote”, el voyerista, el delator, la oveja negra

de una familia de monstruos, etc. En el caso de la trilogía de Zambra, el escritor aparece representado como el hijo sin herencia, el personaje secundario, el que no tiene voz propia, el que cultiva un bonsái, el que poda y, sobre todo, como el “que llega después” (Premat 2017: 97). En ambos casos se enuncia a contramano del presente: tanto el escritor “que viene del pasado” como el “que llega después” deben buscar en el pasado (literario, personal, histórico) la inspiración, los modelos de originalidad, las formas de resistencia que el presente no parece ofrecerles.

Las tres novelas publicadas hasta ahora por Alejandro Zambra, pero especialmente *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), son como el reverso de la larga (y por momentos farragosa) trilogía de Germán Marín. Ciertos elementos (los que podríamos llamar las coordenadas para la entrada en la literatura) se repiten: los orígenes biográficos y familiares del escritor, el deseo de recuperar o reelaborar alguna porción del pasado, la puesta en escena de la propia biblioteca, las reflexiones metaliterarias sobre el proceso de escritura, la obsesión por la forma. Pero todo ello en pequeña escala. Como señala Premat en su ensayo sobre los comienzos de Zambra, este autor despliega una entrada en “tono menor”, donde la estrategia del escritor que llega demasiado tarde “a la historia de la literatura y a la historia de Chile” es la de “retomar un pasado convertido en miniatura, citándolo en diminutos rasgos narrativos” (2017: 97).

En efecto, en Zambra encontraremos no la proliferación de notas bibliográficas, digresiones teóricas y pastiches literarios que engrosan los tres volúmenes de *Historia de una absolución familiar*, sino la alusión, el comentario al pasar, la reescritura “modesta” de la gran obra de arte, donde Proust y Flaubert ocupan un lugar central. Encontraremos

no la biografía del escritor, sino bocetos de esa biografía. No un azaroso y virtualmente infinito inventario del siglo XX chileno, sino un puñado de objetos y recuerdos de los ochenta. No la exploración de una genealogía maldita, sino la obsesión con la falta de genealogía, apellido y herencia: “Ya no hay cofres o solo hay cofres vacíos, vaciados, sin anillos, sin cartas redobladas a punto de romperse, sin fotos en sepia. La vida es un enorme álbum donde ir construyendo un pasado instantáneo, de colores ruidosos y definitivos” (*La vida...*: 69-70). Idea que se repetirá y reformulará en *Formas de volver a casa* cuando el narrador describa a su familia como “una familia sin historia”, que vive en una villa de fantasía, que pertenece a una clase media “sin ritos, sin arraigo” (157).

La distancia entre el escritor que “viene del pasado” (pero que ocupa una posición de poder en el campo literario del presente) y el aspirante a escritor “que llega demasiado tarde”, es representada por Zambra en aquel episodio de *Bonsái*, bien conocido, donde el joven protagonista, Julio, se encuentra (y desencuentra) con un novelista bastante parecido a Germán Marín: Gazmuri, quien “ha publicado seis o siete novelas que en conjunto forman una serie sobre la historia chilena reciente. Casi nadie las ha comprendido, salvo quizá Julio, que las ha leído y releído varias veces” (63). Un escritor ya viejo que (como Marín) estuvo exiliado en Barcelona, tiene una actitud un tanto matonesca, escribe a mano y necesita alguien que le pase a máquina sus extensos manuscritos. En ese encuentro, nos dice el narrador, “Julio habla, pero no se escucha lo que habla. Alguien debería subirle el volumen. La voz carraspeada e intensa de Gazmuri, en cambio, retumba, funciona” (64).

El asunto de la voz, de la búsqueda de una modulación adecuada y de una palabra propia, de la autoridad o la falta de autoridad para hablar, recorre toda la trilogía. En *La vida privada de los árboles*:

De momento no hay imágenes de época, ni música de fondo, solo una frase aparentemente fuera de lugar, excesiva, que Julián repite en voz alta y creciente, y luego en voz baja, hasta recuperar el silencio – es como si alguien, desde una butaca escondida, se divirtiera controlando el volumen de la voz de Julián que pronuncia, diez veces, aquella frase fuera de lugar: Soy el hijo de una familia sin muertos, dice, mirando la pared como si fuera una vidriera (66- 67).

Y en las primeras páginas de *Formas de volver a casa*: “Lo que pasa, Eme, pienso ahora un poquito borracho, es que espero una voz. Una voz que no es la mía, una voz antigua, novelesca, firme” (55). Pero es precisamente en esta última novela, en la que alguien ya se ha encargado de ajustar el volumen a la voz del narrador, donde la distancia entre el escritor central y el novato, entre el escritor que viene del pasado y el que llega tarde, parece acortarse. La estructura de *Formas...* es bastante similar a la de *Círculo vicioso*, el primer volumen de la trilogía familiar de Marín. En un primer nivel del relato un escritor sin nombre emprende el proyecto de escribir, si no una saga familiar realista, al menos sí una novela realista sobre su infancia y su familia. Se trata de ese “relato largo sobre aquellos días de 1984” que el protagonista de *La vida privada...* ya había acariciado como posibilidad (68). En el intertanto, el personaje lleva una suerte de diario (sin fechas) donde registra sus vacilaciones respecto a la novela, sus lecturas y relecturas, sus conversaciones con otros escritores, sugiere líneas de interpretación para su propia obra, da cuenta de sus problemas sentimentales con su exmujer o las tensas relaciones que

mantiene con sus padres. Todo ello cruzado por el tono crepuscular, el afán retrospectivo, del que empieza a envejecer y a ser presa de la nostalgia, aun cuando esa nostalgia lo asquee:

Pero estoy contra la nostalgia.

No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que miro hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos.

Me asombra la facilidad con que olvidamos lo que sentíamos, lo que queríamos. La rapidez con que asumimos que ahora deseamos o sentimos algo distinto. Y a la vez queremos reírnos con las mismas bromas. Queremos, creemos ser de nuevo niños bendecidos por la penumbra

Estoy en esa trampa, en la novela (62).

Y todo ello, finalmente, ambientado en un contexto político que, si no es espantoso como en *Círculo vicioso*, al menos sí resulta bastante decepcionante: el inminente triunfo electoral de Sebastián Piñera que llevará a la derecha de regreso a La Moneda en 2010.

El segundo nivel narrativo de *Formas...* está conformado por la novela que se escribe en el primero. Su narrador protagonista, un profesor universitario de literatura, es bastante parecido al personaje del escritor que lleva el diario, lo que da pie a un pequeño juego de espejos en el que ciertos episodios descritos en el primer nivel se repiten con ligeras variantes en el segundo. Esta es la parte “novelesca” de la novela, por así decir, donde tiene lugar esa “historia de amor” que se nos narra en dos partes. La primera de ellas se desarrolla en una villa de Maipú en los años ochenta y relata la “amistad imposible” entre un niño de nueve años y una niña de doce (14). Amistad que se enfría cuando el niño siente celos de un posible rival, más grande, y que termina definitivamente con la abrupta mudanza de ella. Amistad que encierra además un enigma: Claudia, la niña, le pide al

protagonista que vigile a su tío, el único hombre de la villa “que vive solo”, del que se rumorea que es democratacristiano y que es, justamente, vecino del niño (17). Sus motivaciones solo se nos revelarán con claridad en la segunda parte, cuando nos enteremos que en realidad se trata del padre de Claudia, quien vive en la clandestinidad bajo otro nombre. Pero desde ya los lectores podemos suponer, junto con el protagonista, que “los problemas” del “tío” de Claudia están relacionados con su militancia política (36). O, más precisamente, con el hecho de tener una posición definida, de opositor, frente a la dictadura. Todo lo contrario del padre del niño que, según este le explica ingenuamente a un profesor, “no es nada” (40), ni comunista ni democratacristiano. Que en realidad es más bien pinochetista, pero que jamás se declarará abiertamente como tal (129-130).

Toda esta primera parte constituye algo así como el esbozo de un relato de iniciación¹¹⁷, donde el protagonista masculino descubre, de la mano de una niña un poco mayor que él, que existe una realidad más grande que esas pocas calles “con nombres absurdos”, propios de “un mundo de fantasía”, por las que hasta entonces se ha movido con seguridad (28-29). Y donde su primera decepción amorosa va de la mano con sus primeros atisbos de la vulnerabilidad humana frente a la historia, encarnada en el silencioso y solitario vecino, o frente a la naturaleza, encarnada en las víctimas del terremoto de 1985.¹¹⁸ Lo que se narra

¹¹⁷ La mudanza repentina de la muchacha me recuerda bastante al desenlace de la novelita de José Luis Rosasco, *Dónde estás Constanza*. Publicada en 1980, por un autor adicto a la dictadura, esta historia de amor adolescente ambientada en los sesenta constituye, creo que hasta el día de hoy, una lectura casi obligatoria en muchas escuelas... Me pregunto si Zambra la habrá tenido presente al escribir su propia historia de la infancia en los ochenta.

¹¹⁸ Hacia el final de la novela el primer narrador reflexionará: “¿Qué me había llevado a narrar el terremoto de 1985? No lo sabía, no lo sé. Sé sin embargo que durante esa noche tan lejana pensé, por primera vez, en la muerte” (162-163).

aquí, pues, es el comienzo del fin de la infancia, cuando se levanta por primera vez el viento del tiempo: “Y entonces dejé de ir y los días pasaron como una ventolera” (50).

La segunda parte de la novela dentro de la novela narra el reencuentro de estos dos personajes “casi veinte años después” (62), como en el tango. Aunque hay que decir que, antes que con la mujer, el hombre se reencuentra con una casa. No la casa de su infancia, sino una casa desconocida en un barrio lejano, al que llegó hace muchos años, cuando oficiaba de espía para Claudia. Mientras camina sin rumbo una noche por la ciudad, se detiene frente a una fachada azul y experimenta de pronto una anagnórisis: “Es aquí, pensé. Es aquí donde estuve. Lo dije en voz alta, entre maravillado y absorto, y recordé la escena con precisión: el viaje en micro, el cuello de la mujer, el almacén, el barrio, el angustioso viaje de vuelta, todo” (88). Poco tiempo después, se reencuentra con su antigua amiga y comienzan un melancólico romance. Una relación, dice el narrador, basada no en el amor, sino en “el amor al recuerdo” y en “el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios” (122). Una relación, cabría agregar, basada en la culpa. En primer lugar, la culpa de no haber sufrido en carne propia lo que consideran, o consideraron durante mucho tiempo, como “el verdadero dolor” (19). El dolor del profesor de historia traumatizado por las torturas de la dictadura (68), el dolor de los que perdieron sus casas en el terremoto de 1985 (19), el dolor de las familias separadas por el exilio (118), el dolor de los que crecieron leyendo los libros de hermanos y padres muertos (105). “Mi historia no es terrible”, concluye Claudia, “porque hubo otros que sufrieron más, que sufren más” (119). En segundo lugar, la culpa de unos hijos que “no protegieron a sus padres” (82), que no los acompañaron en la agonía, que los exponen en sus novelas, que censuran sus

acciones, sus opiniones, sus gustos, sus omisiones, que, en definitiva, creen “entregar menos de lo que recibieron” (82).

El romance está desde el principio condenada al fracaso... sobre todo por motivos estéticos: “en las buenas novelas”, afirma el escritor del diario, los personajes nunca “se quedan juntos para toda la vida” (64). No es posible escribir “buena literatura” más que a partir de la experiencia de la pérdida: “Entretanto Claudia se fue y yo empecé a escribir este libro” (139). O, como le sucede al narrador del primer nivel, no es posible convertirse en un escritor “de verdad” sin arriesgarse a pérdidas dolorosas: su exmujer lo manda definitivamente a paseo tras leer su manuscrito.

El saldo sentimental para el personaje del escritor (condensemos ambos narradores aquí) es pues bastante magro. En todas las versiones de la historia parece condenado a romper con sus parejas, a situar su objeto del deseo en el pasado, a sentirse incómodo en su familia de origen, a escoger la aparente soledad de su oficio: “Al escribir nos comportamos como hijos únicos. Como si hubiéramos estado solos siempre. A veces odio esta historia, este oficio del que ya no puedo salir” (83). Hay ciertamente un dejo melancólico en esta imagen del escritor “huérfano de hermanos” y un eco romántico – y, si se quiere, altisonante o demodé – en la aureola de soledad que lo distingue. Sin embargo, me parece que la cita puede ser leída también como una reafirmación de la literatura, una respuesta a esa “molesta creencia de haber llegado tarde para hacer nada mejor” tan propia, según Nietzsche, de los modernos (107). “Comportarse como hijo” único es apostar en cambio por la posibilidad de conquistar una palabra propia, pese a todos los hermanos mayores que nos preceden... y sin olvidar que existen.

La decepción amorosa del protagonista tiene, tal como en su infancia, un triste correlato colectivo: el terremoto del 2010 y el triunfo electoral de la derecha en la carrera presidencial. Frente a ese paisaje doblemente desalentador, ¿qué rol le cabe al escritor?

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

Nuevamente, se trata de una escritura que arranca de la derrota y que se sabe “insuficiente” contra el dolor, contra la muerte, contra las catástrofes históricas y naturales pero que, pese a ello, reafirma su necesidad, tal como antes reafirmaba su potencialidad. No parece prolongarse aquí ese adiós crepuscular a la literatura que Marín formulara en su trilogía. Aunque, el origen de la escritura es en ambos casos el mismo (la pérdida, la carencia, la derrota), el destino es diferente. El personaje del escritor en *Historia de una absolución familiar* escribía su novela realista para demostrar que ya no es posible escribir una novela realista, como tampoco es posible regresar al país del que fue exiliado, aun cuando ese exilio esté, en los hechos, cercano a terminar. El personaje de *Formas de volver a casa*, en cambio, efectivamente escribe esa novela sobre el pasado que, en un comienzo, cuando “esperaba una voz antigua, firme, novelesca” (55), parecía imposible de escribir. Por supuesto, no es exactamente la novela anhelada. El ritmo de unos versos escritos por la mañana parecen dejarlo más satisfecho que el manoseado borrador de su novela: “escribo versos y descubro que eso era todo: recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir una música genuina, nada de

novelas, nada de excusas” (161). Pero con la misma energía afirma: “no pienso abandonar, sin embargo, mi novela (155). Recupera, asimismo, esos recuerdos de infancia que, citando a George Perec, creía no tener: “Siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande. Ya no pienso eso” (83). Encuentra, en definitiva, las palabras, el tono, para narrar ese pasado supuestamente inenarrable o insignificante. Hay, pues, “formas de volver” a la casa de la infancia y a la casa de la literatura. Volver a la casa de los padres, en tanto, parece ser una necesidad, una obligación, quizá incluso una compulsión de repetición para este hijo que, en cada ocasión (y en cada nivel narrativo), debe asistir con desagrado a la repetición de los mismos roles y de las mismas discusiones que, desde niño, le hicieron desear “una vida sin padres” (87). “Pero voy a ir”, afirma una vez más en la última página, pese a que su madre intenta disuadirlo por teléfono: “Estamos bien (...). Quédate ordenando tus libros (...). No te preocupes por nosotros” (164). De la relación del personaje con sus padres puede, tal vez, decirse lo mismo que Marshal Berman decía respecto a la relación del modernismo con el pasado: “Si alguna vez el modernismo consiguiera desprenderse de sus chatarras y sus andrajos y de los incómodos eslabones que los atan al pasado, perdería todo su peso y profundidad, y la vorágine de la vida moderna se lo llevaría inevitablemente” (365). ¿Qué hay de la posibilidad de regresar a “una casa” que sea al mismo tiempo un país, o una comunidad, “habitabile” (Logie y Willem, 2015)? Algunos autores leen en esta novela la esperanza, o al menos el deseo utópico, por recuperar un tiempo “previo a la herida” dictatorial (Logie y Willem, 2015), o bien, la posibilidad de “reconciliarse afectivamente” con un origen que sigue siendo

conflictivo (Franklen, 2017). Por eso prefieren hablar de nostalgia, incluso de una “nostalgia irónica” o “crítica”, antes que de melancolía, cuando se trata de describir la relación de la narrativa de los “hijos” o de la “generación 1.5” con el tópico del regreso al hogar (Logie y Willem, 2015).¹¹⁹ Ciertamente, la nostalgia por la casa de la infancia (o por una casa ideal) puede tener esta lectura utópica: se anhela, junto con ella, un tiempo y un espacio acogedor, donde quepamos todos. Anhele que, hacia el final de esta novela, viene a contrastar, una vez más, con lo que la historia efectivamente depara.

Como bien destacan María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, *Formas...* es también una interrogación acerca de “cómo es posible que la derecha regrese al poder” (56), así como *Círculo vicioso* era en buena medida una interrogación acerca de cómo había sido posible la dictadura y, tangencialmente, cómo estaban siendo posible las turbias componendas de transición. La respuesta que sugiere Marín en su novela es que la historia de Chile es, precisamente, un círculo vicioso, “un país – como afirma uno de los personajes – condenado al orden”, donde la derecha siempre se saldrá con la suya, donde la oligarquía no desaparece ni se destruye, solo se transforma, donde una clase media ansiosa de medrar (encarnada especialmente por el inescrupuloso personaje del padre) se acomoda a lo que venga, y donde los enemigos políticos de ayer están dispuestos a olvidar

¹¹⁹ Según explican las autoras: “Se trata de una nostalgia atípica, porque incluye una crítica al mismo pasado que idealiza. Se puede relacionar esta coincidencia paradójica con la “nostalgia ironizada” definida por Linda Hutcheon (1997), un concepto en el que se atestigua la influencia sobre la nostalgia inicial de otro mecanismo de índole crítica, una suerte de segunda instancia, identificable con el momento postmemorial, que impide una llegada a casa efectiva y plena” (9). Yo no sé qué tan “atípica” es esta nostalgia irónica en la historia de un género preponderantemente irónico. Pero concuerdo con las autoras cuando afirman que no es una representación sentimental ni idealizada del pasado la que nos propone Zambra en su novela. O cuando señalan que en estas narrativas de “los hijos” es posible percibir algún tipo de apertura al futuro... aunque esa apertura pase, precisamente, por reabrir el pasado.

sus desacuerdos para compartir el poder. La respuesta de Zambra no parece ser muy diferente, pues buena parte de la culpa recae otra vez en esa dócil clase media (aquí más miedosa de perder lo que tiene que ambiciosa de ganar algo más) y en la mala memoria de un “nosotros” ambiguo que apunta a la generalidad de los chilenos: “Voto con un sentimiento de pesadumbre, con muy poca fe. Sé que Sebastián Piñera ganará la primera vuelta y seguro que también ganará la segunda. Me parece horrible. Ya se ve que perdimos la memoria. Entregamos plácida, cándidamente el país a Piñera, al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo” (156). Incluso hay cierto fatalismo histórico, según el cual determinadas posiciones y desenlaces se repiten de un período histórico a otro, como en un “círculo vicioso”. Cito nuevamente a Contreras y Zamorano: “La narración termina como comienza: con un terremoto, con los padres siendo responsables -por pensamiento, palabra, obra u omisión- de la debacle política nacional, y con los hijos (niños o adultos) siendo desconcertados testigos de lo que acontece” (64).

Como si la historia siguiera siendo un asunto exclusivo de los padres. O como si los niños y los jóvenes solo pudieran desempeñar en ella roles secundarios. En esta representación de “los hijos” como sujetos impotentes o espectadores silenciosos podemos leer, tal como hacen estos autores citando a Ignacio Álvarez, una renuencia a “hacerse cargo de ciertas tareas de la vida adulta”, particularmente las que tienen que ver con “la construcción del presente” y, por tanto, una tendencia a apelar a “la autoridad de los mayores para ordenar la historia” (Álvarez, 2012: 7). Renuencia o dificultad que puede tener su origen en la persistencia de los efectos traumáticos del golpe de 1973 (Rojo, 2106, vol. I: 216 y ss.). En la incorporación (consciente o no) de esa lección que aprenden

Agustín y Ania, los protagonistas de la novela de Costamagna: “la niña es una niña y no puede cambiar la historia” (15).

Sin embargo, no me parece que Contreras y Zamorano tengan razón cuando afirman que en esta novela Zambra examina la historia reciente de Chile en “un tono acusador y moralizante que pretende administrar inocencias y culpabilidades generacionales (con los padres y madres de un lado y los hijos e hijas – niños o adultos– de otro)” (53). Ni cuando señalan que Zambra contradice su propia “enunciación de voz baja”, a la que habría suscrito de manera más o menos explícita, desplegando en esta novela “una grandilocuencia solapada” (53). De partida, hay que reconocer que Zambra asume el asunto de “la responsabilidad por omisión de las *petites gens*” (Rojo 132) y del “juicio a los antepasados” desde una perspectiva particularmente arriesgada. Para representar a estos padres obsecuentes con el poder el autor no escoge el camino escéptico de la parodia, como es el caso de la novela de Marín. Por lo mismo, no nos encontramos aquí con unas figuras paternas grotescas, elaboradas a partir de pastiches literarios, destinadas a alegorizar lo peor de una oligarquía decadente y lo peor de una clase media en ascenso, como son los progenitores del personaje de Marín en *Historia de una absolución familiar*. Tampoco nos encontramos con un remoto antepasado al que resulta fácil juzgar con ecuanimidad desde la distancia temporal y con el que es posible hasta establecer una reconciliación imaginaria basada en alguna afinidad, tal como ocurre en *Una vez Argentina*. Los padres y los hijos que nos presenta Zambra no sólo son “verosímiles”, sino que están a la vez muy cerca y muy lejos del narrador protagonista. Porque este hijo no es una oveja negra –como el joven protagonista del segundo y tercer tomo de la trilogía de

Marín— ni un heredero feliz —como el narrador de la novela de Neuman. Es un “hijo desacomodado” (Amaro, 2013: 117) que no comparte ni los gustos, ni los hábitos culturales ni las ideas políticas de sus padres y, al mismo tiempo, un hijo “bien portado” y afectuoso, que visita a sus padres con regularidad, que los trata respetuosamente de “usted”, que se conmueve ante la vista de su padre en pijama o ante el gesto con que su madre sostiene el cigarro (132-136). Un hijo que oscila permanentemente entre el gesto edípico de matar a los viejos, el deseo liberador de “una vida sin padres” (87), y el anhelo de recuperar el pasado, de volver a ser un hijo protegido y regañado (75). Un hijo atrapado, lo mismo que sus padres, en sus roles convencionales: “el hijo que recrimina, una y otra, vez a sus padres” (131); el padre que niega o guarda un “silencio hosco” (129); la madre que intenta algún tipo de mediación y que termina siendo sermoneada por hijo y marido (14 y 132). Cada uno de ellos repitiendo, además, sus propios lugares comunes. El padre, lugares comunes autoritarios, “al menos en ese tiempo [la dictadura] había orden” (129). La madre, lugares comunes sobre la tolerancia, la reconciliación o el fin de la lucha de clases (133-134). El hijo, lugares comunes sobre las responsabilidades individuales y colectivas bajo la dictadura: “Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura” (132). Pero que acto seguido se siente falso, culpable, infantil: “siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento” (132).¹²⁰ Por supuesto los padres no salen

¹²⁰ Como vimos en el apartado anterior, Alejandra Costamagna retoma esta idea del manual de comportamiento. Los hijos de esta novela heredan ciertos manuales de sus padres, o los incorporan inconscientemente a sus acciones, a sus discursos. Pero también fantasean con cambiarlos, los reescriben o, finalmente, se dejan llevar por el anti-manual de las erratas.

bien parados del juicio del hijo narrador, pero no es un juicio fácil ni un relato “moralizante”. Me parece que en esta novela hay demasiada culpa y demasiada preocupación por la forma literaria para eso. La imagen que cierra definitivamente el relato, la de los numerosos niños dormidos que viajan en auto, viene a insistir en esta idea de la infancia como un tiempo “bendecido por la penumbra”, que pasa tan rápido como un auto por la avenida. Pero, también, viene condensar la ambivalencia de la trama familiar –con su enmarañada red de afectos, culpas, sacrificios, recriminaciones, con sus roles repetidos hasta la náusea, con sus lazos amorosos y asfixiantes a la vez. Quizá no es exactamente un “círculo vicioso” (como en la saga de Marín), pero sí “abrumador”: “Miro los autos, cuento los autos. Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el auto en que hace años viajaba con sus padres” (164).

En cuanto a la “grandilocuencia encubierta” de la que hablan Contreras y Zamorano, hemos visto que efectivamente hay un tono diferente en la última novela de Zambra si se la compara con *Bonsái* o con *La vida privada de los árboles*. En ciertas ocasiones, incluso concedería que el narrador de *Formas...* puede sonar un tanto altisonante... como casi todo narrador, o figura de autor, masculino, serio y melancólico (al menos, a mis oídos). Pero a este respecto me inclino, más bien, por la lectura de Premat. Es decir, percibo en el cambio de tono una suerte de evolución, antes que un fallo o una contradicción. Y en la voz del narrador, “un tono firme y ligero” (Premat 107), antes que “solapadamente grandilocuente”. En las conclusiones de su ensayo sobre Zambra, y refiriéndose al trayecto que va desde *Bonsái* a *Mis documentos*, el crítico argentino señala: “La ambición de lo

mínimo, visible en los primeros textos, ahora es una palabra clara, asumiendo la falta de heroicidad de vidas y peripecias, pero sin renunciar a la potencia narrativa” (104).

Volvemos así a una cuestión que ha recorrido todo el capítulo: el de las tensiones, contradicciones y límites de una poética de la incertidumbre, de la intimidad, en tono menor, de la *petite histoire*, o como quiera llamársele. En principio, hemos visto que estos escritores organizan su relato, o su “familia novelesca”, de abajo hacia arriba. Es decir, privilegiando la perspectiva de los descendientes, de los que llegaron después, de los “personajes secundarios”, de los “herederos de un legado ignorado”, de las “herederas involuntarias”, etc., y en oposición a las instituciones y figuras patriarcales, los discursos y los manuales heredados del pasado, el relato lineal, “la formación recta”, la historia con mayúscula, “las palabras tan grandes”, “los grandes hombres públicos”, etc. Evitan pues establecer en sus relatos una división tajante –“autorizada”– entre memoria e imaginación, entre lo importante y lo nimio, entre lo casual y lo necesario. Evitan, asimismo, formular juicios unívocos sobre determinados aspectos del mundo representado, especialmente los que tienen que ver con el pasado traumático, la realidad social y política del presente o el rol que jugaron sus antepasados en tal o cual batalla histórica. Para ello, construyen una voz narrativa dubitativa; despliegan una perspectiva parcial, subjetiva, íntima, sobre la historia; apelan a unos relatos que, sin romper con una estética realista, alternan distintos tiempos, géneros discursivos y/o niveles narrativos. Por supuesto, todo ello con diferencias notables. En el caso de la novela de Alejandra Costamagna, la voz del narrador desaparece tras bambalinas (esto es, tras la focalización en los dos personajes protagónicos y tras el montaje de los textos y fotografías), mientras que la aproximación al pasado

traumático (o a los conflictos políticos y sociales del presente) se realiza con un “ademán cauteloso” (Rojo, 2016, vol. I: 129). En las novelas autobiográficas de Zambra y Neuman, en cambio, la voz del narrador, y la voz del autor, figura en primer plano. Son narradores que incluso formulan con seguridad –una seguridad matizada por su tono “discreto” (Premat) o levemente “socarrón” (Drucaroff)– algunas de sus opiniones políticas; declaran con pasión sus afiliaciones literarias; o reafirman (ya sea con cierta reserva melancólica, o con un optimismo quizá ingenuo) la potencialidad de la narración y de la palabra literaria. Además, son narradores que interpelan directamente a sus padres o antepasados, que juzgan sus acciones, sus omisiones o sus contradicciones, pero sin renegar de ellos.

Cuando los lectores nos sentimos, sin embargo, dirigidos hacia una determinada lectura o, peor, frente a un relato moralizante, grandilocuente, acusatorio o ingenuo ¿es porque estos novelistas han defraudado su poética de la vacilación? ¿o es que la narración subjetiva, intimista y autoreflexiva no está, después de todo, necesariamente menos determinada por las intenciones de su autor que el relato clásico con su narrador omnisciente y su desarrollo lineal? Por otra parte, ¿acaso la mirada parcial, la enunciación en “voz baja”, la incertidumbre, son las únicas formas legítimas para tomar hoy la palabra literaria y/o abordar los conflictos sociales e históricos? Para responder a esta última pregunta creo que habría que distinguir en qué medida estas estrategias literarias constituyen un estilo “auténtico” y, por así decir, un objetivo en sí mismo (como me parece que es el caso de Costamagna, donde efectivamente el “menos es más” y la “aproximación cautelosa” al referente traumático es, a la vez, sutil y potente), y en qué medida representan un refugio transitorio, un punto de partida hacia otra cosa, por ejemplo, hacia una palabra

más firme y unos espacios menos privados (como pueden ser los casos de Zambra y Neuman). Igualmente, habría que distinguir, en cada caso, en qué ocasiones la incertidumbre es un motor para recordar, para descubrir, para desestabilizar los discursos autoritarios, para encontrar la palabra o la imagen poética, y en qué ocasiones se convierte en mero fetiche ideológico o en un tópico literario “obligado” (como, en cierta medida, me parece que es el caso del artículo de Contreras y Zamorano y de la novela de Neuman).

CONCLUSIONES

Sentimos un enorme deseo de novelas nacidas en el presente, que lleven las huellas del presente para mezclarlas con las del pasado y gozarlas a la vez. Y no sabemos si tal deseo es compartido por otros o si somos los últimos en sentirlo, si es fruto de una insensatez de solitarios o se ha generado gracias a una exigencia universal y esencial

Natalia Ginzburg

Me demoré mucho tiempo en terminar esta tesis. Varias veces me perdí en las relaciones entre temporalidad y época, confundiendo una con otra. Varias veces me entrampé en los distintos (y muchas veces contradictorios) diagnósticos sobre el cambio de época, la crisis del tiempo y el cambio cultural. O en alguno de los aspectos paradójicos, o aparentemente paradójicos, de la temporalidad contemporánea. Y si bien creía saber que toda época (y toda concepción temporal) es siempre heterogénea, no dejaba de pesar sobre mí el ideal de uniformidad. Progresivamente me fui enredando en una maraña de grandes preguntas. No tanto qué es el tiempo, sino sobre todo qué tiempos son estos, qué es una época, qué es lo contemporáneo, qué es la modernidad, qué es la posmodernidad, qué es la postdictadura. Conceptos que, además de parecerme complejos e intimidantes en un sentido teórico, me emplazaban muchas veces a precisar cuál era mi propia posición respecto al presente, la historia de la modernidad o alguna de las representaciones del

tiempo que circulan en la academia. Otro tanto me ocurrió con las relaciones entre las obras literarias, su contexto histórico o cultural y la historia de la literatura: ¿es exclusivamente la época la que explica la representación del tiempo en las primeras? ¿qué lugar ocupa la tradición en que se inscriben los textos literarios? ¿qué lugar los objetivos o la poética particular de cada escritor? Determinados rasgos del corpus (por ejemplo, la ironía, la hibridez genérica, el anacronismo literario, el escepticismo), ¿son exclusivos de nuestra época o forman parte de la historia de la novela moderna? ¿qué es la “novedad” en literatura? ¿cómo definir un período literario o el contexto de una obra determinada? Y, sobre todo, ¿cómo manejar estos conceptos (a mi juicio útiles) sin caer en lecturas reduccionistas u homogeneizadoras? ¿o sin reproducir una perspectiva lineal, evolutiva, de la historia literaria?

En el proceso me asaltó más de una vez el fantasma del propio anacronismo (las novelas se suponen obsoletas, el problema del tiempo en la narrativa más obsoleto todavía); el miedo de no tener nada “nuevo” que decir; la impotencia frente a un trabajo que no conseguía terminar y la consiguiente impresión de que todos mis días terminaban en un saco roto, mientras los plazos de entrega se me venían encima uno tras otro. Entretanto, ocurrió el “estallido social” en Chile, entretanto se desató la pandemia con sus largas cuarentenas y sus actividades telemáticas. Eventos que ora parecían poner la historia otra vez en movimiento, anticipar el comienzo de una época nueva en nuestro país, ora un escenario apocalíptico mundial, en el que además se acentuaba la experiencia de “un tiempo sin tiempo” y de un futuro imprevisible.

*

Aquí nos hemos ocupado de un corpus marcado por la sensación de pérdida (de los ideales emancipatorios o heroicos de la modernidad; de la posición de privilegio relativo de la literatura y del escritor; de algún ideal literario particular; de los padres; del país destruido por las dictaduras o por la modernización neoliberal; de la juventud, etc.). Por lo general, escéptico frente a las “ficciones de concordancia” (Kermode) de la historiografía y de la novela tradicionales, consciente de las limitaciones de la palabra literaria para representar o transformar la realidad, así como de las limitaciones de la narración para integrar los distintos tiempos que conforman nuestra compleja noción temporal. Tal como le ocurre a la protagonista de la novela de Liliana Heker, estos son escritores que no encuentran un fin (apropiado) para la historia o para las historias. Un corpus mayoritariamente retrospectivo; conformado por obras en que la memoria es un tema y un procedimiento de escritura; por narradores que regresan insistentemente al pasado literario, histórico, personal o familiar; con frecuencia protagonizado por personajes que son acosados por un “pasado que no pasa”. En resumen, un corpus que incorpora (o, si se quiere, incluso “refleja”) las condiciones de posibilidad de su época y los debates dominantes de su campo cultural. Un corpus que, además, parece ejemplificar aquellos diagnósticos sobre lo contemporáneo que destacan, junto con la intensificación del presentismo de la modernidad, la emergencia de una cultura obsesionada con la memoria y lo “retro”. Sin embargo, según hemos visto a lo largo de los capítulos de análisis, estas novelas hacen algo más que ilustrar algún diagnóstico sobre la temporalidad

contemporánea, reproducir los debates que cruzan la postdictadura, o reflejar las condiciones de posibilidad de su época (ya se entienda esta última en términos de postdictadura o de “modernidad tardía”).

En primer lugar, estas son obras que, aun si sus autores suscriben una interpretación finisecular de la literatura, continúan la historia de la novela. A veces desde el minimalismo, a veces desde la parodia, a veces incorporando discursos y géneros de no ficción (la memoria familiar, el testimonio, un discurso enciclopédico, fotografías, diarios u otras formas autobiográficas, etc.), pero siempre en función de la narración de ficción, siempre en función de una ambición literaria. Igualmente, al haber optado por la narración, sus autores no pueden si no dar alguna forma significativa al tiempo, aunque, por supuesto, también tengan que considerar lo que Heker describe como “el disparate en la historia”, es decir, la discordancia, lo episódico, la autoreflexión, la incertidumbre. Ello, tanto para resultar verosímiles en una época o un contexto como el nuestro, como para resultarnos satisfactorias en tanto artefactos.

Otro tanto puede afirmarse respecto a la modernidad. Al parodiar o ironizar algunas de las categorías temporales de la modernidad (progreso, historia, nación, ruptura); sus figuras (el intelectual comprometido, la pareja fundacional de la nación, el héroe revolucionario, los artistas de vanguardia); o las literaturas asociadas a los momentos más positivistas o a los momentos más revolucionarios de los siglos XIX y el XX (el realismo decimonónico, el *bildungsroman*, las vanguardias, el “boom”), sin duda los autores del corpus manifiestan su distancia respecto a ese pasado político, cultural o literario. El uso de la ironía, la parodia o la sátira en las novelas de Bolaño, Marín, Heker e incluso en la

de Shua, responde en mayor o menor medida al objetivo “de liberarse del pesado lastre utópico” que, tal como observa Grínor Rojo para el caso chileno, caracteriza la temprana postdictadura (2016: 155). Reírse de la cultura de los sesenta, denunciar el historicismo y las creencias teleológicas de la historia como un mal de la izquierda, presentar la nación como un relato falso e insostenible, etc., son consignas del período, tópicos de la “parodia postdictatorial” (Rojo, 2016). Para los casos de Bolaño y Marín, quizá también habría que considerar la intención de perfilarse como lo nuevo en el campo literario, de distinguirse del *boom* o de otras tradiciones y autores ya canónicos de la literatura latinoamericana (desde Neruda a Borges). Sin embargo, por mucha voluntad que los escritores del corpus pongan en liquidar a los “padres” o en refutar alguno de los proyectos de la modernidad, sus obras también nos invitan a releer y repensar nuestra relación con el pasado histórico o literario puesto aquí en tela de juicio. La parodia, se ha dicho muchas veces, es una forma de homenaje; la ironía, el motor de la historia de la novela; las críticas apasionadas señalan la vigencia de aquello que se critica. Creo que todo ello se hace visible especialmente ahora, ya entrados los dos mil, cuando el entusiasmo por la demolición se ha agotado. Y se hace visible en obras ricas y originales como estas, pues aquellas que pretendían sostener su novedad nada más que en un “gesto impugnador” del pasado, sin nada propio que añadir, ya se agotaron.¹²¹

¹²¹ Según Eduardo Bécerra, el legado que Bolaño habría dejado a las generaciones de escritores que lo sucedieron es, precisamente, la lección de que “las rupturas con la tradición se logran mediante la profundización en una poética y un imaginario propios, y no a través de meros gestos impugnadores del pasado” (293).

Por último, los escritores del corpus no se limitan a reproducir los debates de la postdictadura sobre la construcción del pasado reciente, ni las obsesiones de una cultura “global” de la memoria. A su manera, buscan relacionarse productivamente con un pasado histórico y cultural que ora se percibe abrumador, ubicuo y castrador del presente; ora misterioso, volátil y escurridizo. El desafío es liberarse del “peso de la historia” (y del peso de la memoria cuando esta asume la forma del deber, del monumento) sin cancelarla, sin negarla. O, desde otro ángulo, el desafío es revincularse con la historia o con una tradición literaria particular, sin reproducirla dócil o neuróticamente. Es el conflicto de muchos de los personajes de estas novelas, atrapados entre un “pasado que no pasa”, un presente que se percibe derrotado y un futuro que no se vislumbra todavía y, quizá también, el dilema de la mayoría de estos escritores. En la medida en que estos varían las literaturas heredadas, relaboran los discursos sobre la memoria, cuestionan o desplazan los consensos de la postdictadura, examinan el legado del XX, responden a la comprensión temporal del capitalismo, todos ellos tantean caminos para el futuro de la novela y para el futuro de nuestras sociedades.

*

La novela de Shua nos brindó la oportunidad de abordar el problema del tiempo desde una perspectiva de género. Publicada en los ochenta (tiempo de consolidación del feminismo en América Latina), ambientada mayoritariamente en la década de los sesenta-setenta (años de la “revolución sexual”), *Los amores de Laurita* evalúa, a través de la historia de su joven protagonista, la condición de las mujeres a finales del XX. La

perspectiva humorística del relato ya es decidora: Ana María Shua no echa mano de un lenguaje elusivo, alegórico o elaboradamente poético para describir el cuerpo, el erotismo o la rutina femeninos, sino a un generoso uso de la sátira y la parodia. Laurita no desafía abiertamente a su medio, no se forja un camino excepcional, no protagoniza un relato de emancipación ejemplar (semejante al que nos ofrece *Memorias de una joven formal* de Simone de Beauvoir). Tampoco es la suya una historia trágica que finalice con la aniquilación, literal o simbólica, de la joven mujer a manos del patriarcado, como ocurre en tantas otras novelas de formación con protagonista femenina. Hay incluso algo cómico en la trayectoria del personaje femenino: la adolescente que se resiste a integrar “el rebaño de todas las mujeres” acaba por llevar una vida semejante a la de otras mujeres de su clase social y de su época: se casa, se convierte en madre, cocina milanesas, desempeña un trabajo de oficina. Es desde ese presente “convencional” que ella considera con distancia irónica tanto sus aventuras y fantasías juveniles, como a sus exnovios artistas o intelectuales. Sin embargo, he argumentado que no se trata de un relato de claudicación ni de un regreso arrepentido al hogar. La señora Laura no experimenta su rutina doméstica exclusivamente en términos de opresión, inautenticidad y aburrimiento porque, a diferencia de sus antecesoras, no ha tenido que renunciar a su propio deseo, aunque sí deba negociarlo y, a veces, camuflarlo. *Los amores* finaliza con lo que parece un envío optimista al futuro de las mujeres: la imagen del feto de sexo femenino que se chupa gozosamente el dedo pulgar. Las cosas cambian o pueden cambiar; las mujeres no estarían condenadas a repetir la vida de sus madres ni, se espera, obligadas a romper con ellas. Concluí, finalmente, que Shua se distancia de las perspectivas esencialistas que ligan a la

mujer a un único tiempo (o a un único lenguaje). Desde un imaginario tradicional, al tiempo cíclico de la naturaleza, al eterno retorno, al origen mítico. Desde el punto de vista de un feminismo postmoderno o lacaniano, a un tiempo discontinuo, radicalmente otro, transgresor en sí mismo.

El segundo capítulo de análisis estuvo dedicado a sopesar los posibles sentidos de la presencia del pasado (biográfico, histórico, literario) en la obra de Germán Marín, concretamente en la trilogía *Historia de una absolucón familiar* (1994, 1997 y 2005). Por una parte, he insistido en que el gesto melancólico y retrospectivo de Marín tiene una indudable potencialidad crítica y productiva en el contexto de la postdictadura. Buena parte de su obra puede ser considerada “intempestiva” en el sentido que señala Idelber Avelar: una literatura capaz de develar lo que el presente tuvo que ocultar para constituirse como tal. Igualmente, su empeño en presentarse como un escritor “pasado de moda”, su anacronismo voluntario, resulta “subversivo” en el sentido que señala Julio Premat: en una época donde “la buena escritura” no se considera importante, apelar a lo canónico, a la escritura artesanal, a la búsqueda de “la palabra justa”, incluso resucitar la extensión de la novela decimonónica, son todas elecciones que pueden ser consideradas transgresoras y originales. Tampoco faltarían razones, según pienso al final de esta investigación, para considerarlo como un innovador del realismo nacional y no sólo como un autor “posmoderno” que deconstruye sistemáticamente la novela realista y que, por extensión, revela el carácter ficticio de toda historia. Aun cuando es bastante probable que Marín haya escrito su trilogía con esa agenda posmodernista o anti-realista en mente, o con un “ánimo crepuscular” (digamos, de adiós a varias tradiciones literarias del XIX y del XX),

leyéndola desde nuestro presente, creo que podemos interpretarla como un comienzo en lugar de un final. La autoficción y la autoreflexión narrativa, la filiación biográfica y literaria, la puesta en escena de la biblioteca, configuran parte importante de la narrativa realista reciente. Por último, no deja de ser cierta la observación de Álvaro Bisama respecto a la obra de este escritor: “el pretérito es una excusa para trazar la cartografía de un país que solo existe en la ficción”. Según yo interpreto la frase, el pasado de ficción tiene siempre una dimensión contra fáctica; notable en las primeras obras de Bisama, menos perceptible en las obras de Marín, pero igualmente presente. Para ambos escritores la novela es un espacio para reinventar el propio origen, la tradición cultural, la historia nacional, explorar caminos alternativos a los problemas de ayer, mezclar lo que desapareció con lo que nunca fue.

Por otra parte, he argumentado que, pese a todo lo anterior, hay algo de conservador en la obra de Marín y en su relación con el pasado. De partida, la figura de autor que se nos ofrece es bastante patriarcal: el escritor “venido del pasado” es bien machista y su autoridad descansa preferentemente en el “prestigio de la anterioridad”. Es decir, el viejo escritor se presenta a sí mismo en cierta posición de superioridad, como el único que conserva los valores de la gran literatura en un presente cultural absolutamente degradado. En segundo lugar, la evocación de la novela tradicional va acompañada de alegorías y arquetipos femeninos igualmente tradicionales: el nexos entre sexo femenino y muerte, la memoria como una amante que necesita ser domesticada, la mujer bruja, etc., de las que una autora como Ana María Shua sin duda se reiría. Finalmente, la interpretación de la historia de Chile como un círculo vicioso, un país condenado al orden, donde solo la

derecha es eterna, es bien fatalista. La imagen del escritor de postdictadura como un exiliado eterno, que sólo contempla ruinas, representa una “posición melancólica” que quizá termina siendo “mansa” (Álvarez, 2102).

En el capítulo titulado “La marcha de las vanguardias” hemos revisado la representación del tiempo en las novelas de Roberto Bolaño y Liliana Heker a partir de algunas de las preguntas fundamentales de la temprana postdictadura: cómo narrar el horror, cómo abordar el asunto de las responsabilidades individuales y colectivas en la violencia política de los setenta, pero, sobre todo, cómo hacer el duelo por el futuro que no fue. Para ello, nos centramos en la forma marcadamente fragmentaria y digresiva de estos relatos y en los personajes de las narradoras protagonistas, su relación con el tiempo, la juventud y los ideales heroicos. Para el caso de *El fin de la historia*, he propuesto que, mediante la constante interrupción del relato, Heker cuestiona tanto el voluntarismo de la izquierda armada, como las versiones idealizadas de la militancia de los setenta en Argentina. “Para una versión no infiel de los hechos”, reflexiona en algún momento una de las protagonistas de la novela, “debía contar algo que entorpecería la historia desde su mismo origen” (42). Esta necesidad de reconocer “el disparate en la historia” alude, en primera instancia, a lo que a juicio de la autora ya estaba mal en la política argentina antes de 1976 y que en la novela está representado, fundamentalmente, por la miopía de la intelectual (Glass) y por la falta de escrúpulos de la oficial de montoneros (Ordaz). En una segunda instancia, podemos atribuir a dicha frase el sentido meta narrativo al que ya aludía más arriba: para que las novelas nos hagan sentido, nos parezcan satisfactorias, incluso verosímiles, tienen que desviarse de lo obvio, de lo lineal, incorporar lo absurdo, la

digresión, el ruido. Esto no significa que la novela renuncie a la idea de que la historia y las historias tengan finalmente un sentido. Como argumenta Miguel Dalmaroni en su propia lectura, porque esta y otras novelas argentinas sobre la dictadura operan *contra* un horizonte de impunidad, sus autores buscan establecer mecanismos al interior del texto para controlar su sentido y evitar así la confusión ideológica o moral. La estrategia de Heker es convencional: un personaje asegura el sentido. Bechofen, la intelectual con los pies en la tierra, la mujer madura que tiene su propio cuarto (su cocina-taller literario), es quien formula el juicio definitivo sobre la traidora y sobre la intelectual joven, miope y romántica. Otros personajes, distintos a las decepcionantes Ordaz y Glass, encarnarían, de acuerdo con la autoría, el verdadero heroísmo o al intelectual verdaderamente comprometido (pero todos, salvo Bechofen, mueren).

Roberto Bolaño despliega una perspectiva temporal y narrativa mucho más incierta y compleja que la de Heker. De todas las novelas del corpus *Amuleto* es, probablemente, la que más corresponde a lo que Paul Ricoeur llamaría “una fábula del tiempo”. Es decir, una obra en la que el reto de las transformaciones estructurales es la propia experiencia del tiempo, y no sólo la representación de una experiencia temporal particular, por ejemplo, el desengaño o el trauma. Es imposible precisar el tiempo del relato, simultáneo o posterior al encierro en el baño. El abismo al que caen los jóvenes al final de la novela, caemos también los lectores cada vez que la narración nos arroja sorpresivamente de regreso a la cuarta planta de la Facultad de Letras. El tiempo se presenta como lo inconmensurable, lo insondable. Determinadas imágenes espaciales o naturales (abismos, tormentas de nieve, lagos profundos, valles “a lo bestia”, desiertos, vientos y polvaredas)

y determinados ecos literarios (Borges, Proust, Mann, etc.) refuerzan esta idea. El singular manejo de la ironía y la parodia por parte de Bolaño contribuye, por lo demás, a que el problema de la continuidad de los ideales políticos y literarios del XX, se nos presente con una mayor ambigüedad y complejidad que en la novela de Heker. Hemos visto que Auxilio, “la madre de los poetas”, es una versión grotesca de Juana de América, de una guerrillera resistiendo en las montañas, de una vidente griega o, se me ocurre ahora, de la virgen (“María Auxiliadora”, “Madre del Perpetuo Socorro”) y hasta de Mnemosine, la Memoria, la madre de las musas. Desdentada, profiriendo en un baño vacío “profecías idiotas” sobre el futuro de la literatura, madre incapaz de salvar a los muchachos que se precipitan al vacío, parece encarnar el fracaso de las luchas revolucionarias, del arte de vanguardia, de la memoria para evitar los “crímenes horribles” y, en fin, la impotencia de la poesía para defendernos del tiempo y la historia. Sin embargo, el personaje marginalizado, sin poder, que nadie toma muy en serio, es también el que encarna los valores auténticos según la narración: Auxilio vive para la literatura y permanece siempre empática con la juventud, los derrotados, los exiliados, los que sufren por amor, etc.

En el último capítulo retomamos el asunto de los posibles sentidos del pasado en la narrativa contemporánea, esta vez, en tres novelas del dos mil, firmadas por autores que nacieron en la década del setenta. En términos generales, postulé que el pasado biográfico, literario y familiar representa para estos narradores una suerte de rodeo para llegar a la historia pública, para innovar la historia literaria, para crear una obra propia, en un momento en que la ruptura con el presente y el pasado no parece posible. Una estrategia que, en parte, considero afín a la desplegada por G. Marín en su trilogía autobiográfica:

se trata de buscar en el pasado lo que el presente no parece ofrecer (respuestas, inspiración, raíces, tiempo lento, modelos de resistencia o singularidad). Y, en parte, diferente: salta a la vista que en estas obras se despliega una perspectiva mucho más acotada, modesta o incierta sobre el mundo narrado. En cambio, se trata también de una perspectiva menos melancólica y, podríamos añadir, menos “posmoderna” que la de Marín. Ni los padres figuran aquí como personajes grotescos, ni la familia como el reverso pervertido del romance nacional. Tampoco prima esa obsesión (¿finisecular?) por insistir a cada paso en el carácter ficticio de la novela. Por el contrario, creo que en estas obras se entrevé (junto con cierta reivindicación de las figuras parentales) el anhelo de revincular con una tradición, con una historia, así como la búsqueda de caminos para la novela y, particularmente, para la novela realista de hoy.

En términos particulares, postulé que la primera novela del escritor hispano argentino Andrés Neuman está animada por el objetivo de tender puentes entre el pasado de los padres y el presente de los hijos, entre el “aquí- ahora” (Europa) y el “allá-entonces” (América). Por lo tanto, la familia, aunque tiene sus personajes oscuros, sus mentiras, sus secretos y sus debilidades, es retratada generalmente bajo una luz favorable: un linaje de “músicos y pintores” donde el narrador, el único escritor, es el último fruto. Predomina, igualmente, una noción positiva y dinámica del pasado. Este no es entendido como una carga que agobia al protagonista, ni como algo cerrado, ni como un territorio incognoscible. El narrador dialoga de tú a tú con sus antepasados, examina activamente su herencia, la memoria es comparada con una bisagra y el tiempo con un árbol. Por lo demás, es claro que el texto moviliza varios valores no patriarcales o, si se prefiere

examinar el asunto desde una perspectiva generacional, valores identificables con las “nuevas generaciones” (la horizontalidad, la empatía, el reconocimiento de las diferencias, la suspicacia frente a los discursos absolutos, etc.). He afirmado que, pese a los aciertos de *Una vez*, el conjunto me resulta algo edulcorado, pedagógico y narcisista. Reconozco que esta es una impresión de lectura que puede no tener otro fundamento que mi propio gusto y, por tanto, constituir un juicio arbitrario. Pero tal vez ella no deja de ser expresiva de los límites de la memoria familiar feliz para (por sí sola) dar forma y profundidad a la novela. O del equilibrio difícil entre, por una parte, la voluntad de afirmar la posibilidad de la narración (o de a los padres, una identidad cultural, la memoria, determinados valores, el futuro) y, por otra, cierto grado de escepticismo o negatividad necesarios para que una novela nos convenza.

El sistema del tacto, la novela de Alejandra Costamagna, retoma sutilmente el imaginario gótico para pintar el regreso al antiguo hogar familiar. Pero lo que se narra, finalmente, es la liberación parcial del pasado y sus imperativos: mientras uno de los protagonistas sucumbe al peso “de los recuerdos y de la sangre”, el otro escapa de la casa maldita y se propone empezar una obra propia. La novela tiene, además de este dejo gótico, una pata experimental: el montaje de fotografías de familia y de distintos textos (cartas, entradas de una enciclopedia, argumentos para novelas de terror, manuales de dactilografía y de comportamiento), cada uno con su tipografía. El resultado evoca un baúl de recuerdos o el puesto de una feria de las pulgas. Sin embargo, este conjunto heteróclito, basado en la yuxtaposición o la contigüidad de elementos dispares, no deja de ser interpretable en función de lo que se cuenta en el nivel narrativo. He sostenido que *El*

sistema se abre así a muchas lecturas: además del asunto de la memoria o la posmemoria, puede interpretarse como una reflexión sobre la mortalidad de los padres y la propia mortalidad, sobre el anacronismo de la literatura o del oficio de escritor, incluso sobre el acelerado proceso de descarte tecnológico. Finalmente, sugerí que la novela tiene también su propio “manual”: tantear, deambular por la ciudad, dejarse llevar por las impresiones sensibles, confiar a veces en la errata, “perder el tiempo”, son todas cosas postuladas como caminos para crear, descubrir, recordar. En contraposición a los manuales basados en los imperativos, la rectitud, la repetición, la novela de Costamagna nos propone asumir una “actitud táctil”, es decir, una actitud experimental o ensayística. O, como diría Deleuze, nos invita a aprender, junto con el poeta, “que lo esencial está afuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar” (1972:178).

De las tres novelas examinadas en este capítulo *Formas de volver a casa* es, probablemente, el relato más típicamente moderno: la historia de un escritor que, para convertirse en tal, debe dejar la casa (o el mundo) de sus padres y que, luego, al momento de escribir, resulta que su principal tema es ese mundo que se dejó atrás. Asimismo, de las tres novelas es la que, a primera vista, tiene más en común con la obra de Marín. Ambas obras comparten una estructura similar (la novela y el diario de escritura de la novela); un personaje de escritor más menos melancólico, más o menos nostálgico, cuyos objetos del deseo siempre se encuentran en el pasado; cierto credo literario (la pérdida es el origen de la escritura, incluso, el prerequisite de la “buena literatura”) y, finalmente, un dejo fatalista que se percibe en la circularidad del relato. *Formas* abre y cierra con un terremoto; el triunfo de la derecha se describe como un regreso inevitable; el protagonista pierde en

todas las versiones de la historia a la mujer amada; mientras regresa una y otra vez a la casa de sus padres para repetir con ellos los mismos papeles domésticos, las mismas discusiones, las mismas culpas. El final parece reafirmar la idea de que los hijos (o los contemporáneos) no pueden hacer nada para cambiar la historia. Aquellos que en dictadura eran “niños bendecidos por la penumbra”, hoy mantendrían su condición de testigos o actores secundarios, al menos en lo que toca a la política. El escritor de postdictadura continúa deambulando entre las ruinas y su tarea es comentar la catástrofe. Con todo, me parece una perspectiva menos crepuscular que la de la trilogía de Marín. El narrador de *Formas* acepta la falta de épica del presente (político y cultural); las taras o faltas de los padres; la marginalidad del propio oficio; reconoce los límites de la literatura frente a la muerte, el dolor, la injusticia. Pero, al final de la novela, lo encontramos afirmando que ha encontrado su propia voz y sus recuerdos de infancia, que su oficio es “necesario e insuficiente” y que volverá, una vez más, a visitar a sus padres. Se entiende, asimismo, que las novelas y los discursos sobre el pasado son construcciones, pero no hay necesidad de desplegar tanto aparataje meta ficcional. Quizá porque también se entiende que su carácter de artefactos no las convierte en cosas engañosas, descartables, de las que debiéramos desconfiar de entrada.

Finalmente, de estos narradores del segundo milenio también puede decirse que, como el “escritor venido del pasado”, son los últimos testigos de un mundo desaparecido o a punto de desaparecer: el de los barrios, la clase media, la escuela pública, las enciclopedias, las máquinas de escribir, los viajes en auto, los almuerzos en familia, los casetes, la televisión “abierta”, en fin, el mundo que vio crecer a unos niños que tuvieron

la ambición (ya entonces pasada de moda) de convertirse algún día en novelistas. De ahí la nostalgia temprana de escritores que son todavía relativamente jóvenes, pero que ya perdieron el mundo de su infancia y adolescencia y que, sin embargo, no están dispuestos a renunciar a su “deseo inactual de escritura literaria” (Premat).

*

Para cerrar, creo que otro tanto vale para quienes nos dedicamos al estudio de la literatura: ¿qué hacemos frente a la pérdida de importancia de la novela o frente a la desorientación del valor literario? ¿declaramos la novela un género obsoleto? ¿nos refugiamos en la nostalgia por algún ideal literario perdido? ¿justificamos la vigencia de la novela solo a partir de la actualidad de los temas que aborda y nos olvidamos de lo estético? O, parafraseando a Premat, ¿defendemos nuestro deseo “inactual” de lectura literaria? Como yo lo veo, defender este deseo no equivale a resucitar lecturas puramente formalistas ni profesionalizantes. Tampoco se trata de entregarse a una lectura puramente gozosa o ingenua, sino de recordar que la lectura de ficción es una experiencia compleja, que responde a distintas necesidades, deseos, expectativas. Una experiencia que además involucra distintos tiempos: leemos novelas contemporáneas para reconocer los problemas, inquietudes y sujetos de nuestro tiempo, para encontrar en ellas lo “nuevo” o lo “actual”, para atisbar los posibles mañanas. Pero también, como reza el epígrafe, con la esperanza de mezclar las huellas del presente con las del pasado y gozarlas a un tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN Y CAPÍTULO I: CAMBIO DE ÉPOCA Y CAMBIO TEMPORAL

AGAMBEN, Giorgio. 2008. *Qué es ser contemporáneo* [en línea].

<<https://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> [consulta: 5 de mayo 2020]

---. 2004. *Infancia E Historia: Destrucción De La Experiencia Y Origen De La Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ANDERSON, Perry. 1995. *Los fines de la historia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

BECERRA, Eduardo. 2014. “El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos”. *Pasavento*. 2: 285-296

CASTELLS, Manuel. 2000. *La era de la información: economía, sociedad y cultura Volumen I. La sociedad red*. Madrid: Alianza editorial.

BORGES, Jorge Luis. 2011. “Prólogo a Luna de enfrente” y “El evangelio según Marcos”. En: *Obras completas*. Tomo I y II. Buenos Aires: Sudamericana.

CRARY, Jonathan. 2013. *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. New York: Verso.

DALMARONI, Miguel. 2010. “A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”. La literatura y sus restos. [en línea]. *Bazar Americano*. <www.bazaramericano.com> [Consulta: 5 de mayo 2020]

DEBORD, Guy. 1990. *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

EAGLETON, Terry. 1996. *The illusions of postmodernism*. Oxford: Blackwell.

ECHEVERRÍA, Bolívar. 2003. “Introducción. Arte y utopía”. En Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca

- . 2008. *La americanización de la modernidad*. México: Ediciones Era
- GINZBURG, Natalia. 2018. “Cien años de soledad”. En: *Las tareas de casa y otros ensayos*. Santiago: Lumen
- HARVEY, David. 2010. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: University Press.
- . 2012. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2014. *Guía de El Capital de Marx. Libro primero Libro primero*. Madrid: Akal
- JAMESON, Frederic. 1998. *Postmodernism and consumer society the cultural turn. Selected writings on the postmodern (1983-1998)*. Verso: London, New York.
- JAY, Martin, et al. 2003. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- KERMODE, Frank. 2000 (1983). *El sentido de un final: estudios sobre la teoría de la forma*. Barcelona, Gedisa.
- KERN, Stephen. 2003 (1983). *The culture of time and space: 1880-1918*. Harvard, University Press.
- KOSELLECK, Reinhart, y Keith Tribe. 2005. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Columbia University Press. eBook.
- LARRAÍN, Jorge. 2005. *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. LOM, Santiago.
- LECHNER, Norbert. 1998. “Nuestros miedos”. *Perfiles latinoamericanos*. 13: 179-198.
- LUDMER, Josefina. 2010. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- OVALLE, Daniel. 2019. “Pensar la conciencia histórica contemporánea. Historicidad y teoría de la historia”. En: Pablo Aravena (ed.), *Representación histórica y nueva experiencia del tiempo*. Valparaíso: Editorial América en Movimiento.

PREMAT, Julio. 2018b. *Non nova sed nove: inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Italia, Quodlibet

QUESADA, Catalina. 2014. "Literatura y globalización: la literatura hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros)". *Lecciones Doctorales*. Universidad de Antioquia. 14.

ROJO, Grínor. 2016. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena ¿Qué y cómo leer? Tomo I*. Santiago, LOM

---. 2006. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales: ¿de qué estamos hablando?* Santiago, LOM.

ROSA, Hartmut, y Jonathan Trejo-Mathys. 2013. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York, Columbia University Press.

TRAVERSO, Enzo. 2016. *Left-wing melancholia: Marxism, history, and memory*. Columbia University Press, New York.

CAPÍTULO II: LA OMNIPRESENCIA DEL PASADO

ALTAMIRANO, Carlos. 2008. "Pasado presente". En: Clara E. Lida, Horacio Crespo, Pablo Yankelevich (comp.), *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ÁLVAREZ, Ignacio. 2012a. "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". *Revista chilena de literatura*. 82: 7-32.

---. 2012b. "Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil." *Taller de Letras*. 51: 11-31.

AVELAR, Idelber. 2013. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

BEVERLEY, John. 2011. "Repensando la lucha armada en América Latina". *Sociohistórica*. (28): 163-177.

- DALMARONI, Miguel. 2004. "Dictaduras y modos de narrar". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX. (208-9): 957-951.
- DEL SARTO, Ana. "Fuga melancólica. Aporías del 'pensamiento crítico' chileno sobre postdictadura". En: Richard y Alberto Moreiras (eds.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Cuarto propio, 2001
- DRUCAROFF, Elsa. 2011. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- HUYSSSEN, Andreas. 1995. *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*. Routledge, New York.
- . 2002. "En busca del tiempo futuro". *Puentes*. 2: 14-28
- MUDROVCIC, María Inés. 2019. "Experimentar el tiempo, escribir la historia". En: Pablo Aravena (ed.). *Representación histórica y nueva experiencia del tiempo*. Valparaíso: Editorial América en Movimiento.
- MOULIAN, Tomás. 1997. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: LOM
- NAVARRETE, Sandra. 2016. *Fugas de la memoria: caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura*. Santiago: RIL Editores.
- PASTORIZA, Lila. 2015. "Hablemos sobre memoria". *Haroldo la revista del Conti*. En línea: <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=23>
- PREMAT, Julio. 2018. "Los pasos en las huellas: la novela de memoria en Argentina". *Romanica Olomucensia*. 20: 125-138.
- . 2016. "Fin de los tiempos, comienzos de la literatura". *Eidos*. 24:104-123.
- PREMAT, Silvina. "Lectura en picada: solamente cuatro de cada diez argentinos leyeron un libro en el último año". *La Nación*, 23 de mayo de 2018. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/lectura-en-picada-solamente-cuatro-de-cada-diez-argentinos-leyeron-un-libro-en-el-ultimo-ano-nid2137033>
- RABOTNIKOF, Nora. 2008. "Memoria y política a treinta años del golpe". En: Clara E. Lida, Horacio Crespo, Pablo Yankelevich (comp.)

RICHARD, Nelly. 2010. *Crítica de la memoria, 1990-2010*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

RICOEUR, Paul. 2008. *La memoria, la historia, el olvido*. FCE: Buenos Aires.

---. 2008. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*. (trad. Agustín Neira). Buenos Aires: Siglo XXI editores.

ROMERO, Luis Alberto. 1994. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, FCE.

ROJAS, Sergio. 2019. "Pensar lo tremendo". En: Pablo Aravena (ed.).

ROJO, GRINOR. 2018. "La dictadura y la postdictadura chilena y su contrarrevolución cultural". En: *Madurez de la joven poesía mexicana*. Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coordinadores). *América sin Nombre*, 23: 255-268

---. 2014. "Para una historiografía cultural de América Latina". *Los gajos del oficio*. Santiago, LOM

ROUSSO, Henry. 2018. *La última catástrofe: la historia, el presente, lo contemporáneo*. Santiago: Editorial Universitaria.

SARLO, Beatriz. 2014. *Escenas de la vida: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---. 2007. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

CAPÍTULO III: ATRAVESADAS POR EL TIEMPO. *LOS AMORES DE LAURITA*

AMORÓS, Celia. 2008. "Conciencia sádica y conciencia romántica sobre efectos reactivos y "efectos perversos" de la Ilustración". En: *Tiempo de feminismo*. Madrid, Ediciones Cátedra.

AVELLANEDA, Andrés. 1993. "Argentina militar: los discursos del silencio". En: Kohut, K. y Pagni, A. (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Editorial Vervuert.

- BATAILLE, Georges. 1997. "La transgresión en el matrimonio y en la orgía". En: *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- BEARD, Laura. 2001. "Celebrating female sexuality from adolescence to maternity in Ana María Shua's los amores de Laurita". En: Dahl, Rhonda (ed). *El río de los sueños. Aproximaciones a la obra de Ana María Shúa*.
<<http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer70/index.aspx>>
[Consulta: 17 de mayo del 2016].
- BEAUVOIR, Simone. 2007. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- DRUCAROFF, Elsa. 2000. "Pasos nuevos en espacios diferentes". En: JITIRK, Noé (ed). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 12. Buenos Aires, Emecé.
- . 2001. "La lección de anatomía". En: Dahl, Rhonda (ed).
- FELSKI, R. 2000. *Doing time feminist theory and postmodern culture*. New York: University Press, E-book
- . 2002. Telling time in feminist theory. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 21(1): 21-28.
- GLIEMMO, Graciela. 2001. "Erotismo y narración en los amores de Laurita". En: Dahl, Rhonda (ed).
- HÉRITIER, François. 2007. *Masculino/Femenino. Vol. II: disolver la jerarquía*. Buenos Aires, FCE.
- LÓPEZ CASANOVA, Martina. 2000. "La narración de los cuerpos". *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11. Buenos Aires, Emecé Editores.
- LUKÁCS, G., Sebrelí, J.J., 2010. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Ediciones Godot,
- LEASA, Lutes. 2000. "Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino". *Currents in comparative Romance languages and literatures*. 87
- OSBORNE, Raquel. 1993. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid, Ediciones Cátedra.

ROFFE, Reina. 1993. "Qué escribimos las mujeres en la Argentina de hoy". En: Kohut, K. y Pagni, A., (eds.)

SAONA, Margarita. 2009. "Como una buena -o suficientemente buena- madre: La maternidad entre la vigilancia y el deseo en dos textos de Ana María Shua". *Destiempos*. 4 (19): 585-594.

SHUA, Ana María. 1984. *Los amores de Laurita*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

---. 2001. Entrevista con Rhonda Dahl. En: Dahl (ed).

CAPÍTULO IV: EL ESCRITOR VENIDO DEL PASADO. *HISTORIA DE UNA ABSOLUCIÓN FAMILIAR*

ÁLVAREZ, Ignacio. 2013. "Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente". En: En el país de Nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur: 2 y 3 de octubre del 2013. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.

BAUDELAIRE, Charles. 2000. "El pintor de la vida moderna". En: *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*. Javier del Prado y José A. Millán (trad.). Madrid, Espasa.

BISAMA, Álvaro. 2017. "El último chileno". [en línea] *Qué pasa* en Internet. 28 de agosto, 2013. <<http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/08/6-12527-9-el-ultimo-chileno.shtml>> [Consulta: 29 de marzo 2017].

DRECHSEL, Patricia. 1978. *Time and the novel. The genealogical imperative*. Princeton, Princeton University Press.

DEMANZE, Laurent. 2008. « Le récit de filiation aujourd'hui ». En : *Encres orphelines*. Paris, Corti.

DE RAMÓN, Armando. 2003. *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*. Santiago, Catalonia.

CUEVAS, José Ángel. 2001. "Ídola, novela escrita por Germán Marín". *La Calabaza del Diablo*. 2 (9). <<http://www.letras.mysite.com/marin310403.htm>> [Consulta: 29 de marzo 2017].

- ECHEVARRÍA, Ignacio. 2015. “El extranjero”. Prólogo. *Las cien águilas*. Santiago: Alfaguara.
- FUENTES, Mariela. 2010. “En busca del ADN de la escritura en Historia de una absolución familiar de Germán Marín”. *Acta literaria*. (41): 9-33.
- GENETTE, G. 1989. *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GUMUCIO, Rafael. 2007. “La ola muerta de Germán Marín. La máquina sin tiempo” [en línea]. *El País* en Internet. 23 de febrero 2007.
<https://elpais.com/diario/2007/02/24/babelia/1172277552_850215.html> [Consulta: 29 de marzo 2017]
- HUYSSSEN, Andreas. 2002. “En busca del tiempo futuro”. *Puentes*. 2: 14-28
- MARÍN, Germán. 2008. *El palacio de la risa*. Santiago: DeBolsillo.
- . 2015 (1994). *Círculo Vicioso*. Alfaguara, Santiago.
- . 2015 (1997). *Las cien águilas*. Santiago, Alfaguara.
- . 2015 (2005). *La ola muerta*. Santiago, Alfaguara.
- PAULS, Alan. 2015. Prólogo. *La ola muerta*. Santiago: Alfaguara.
- PREMAT, Julio. 2009. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROJO, Grínor. 2011. *Novelas de la oligarquía chilena*. Santiago, Sangría.
- . 2016. “Germán Marín está de visita en El palacio de la risa”. En: *Novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Quince ensayos críticos. Volumen II*. Santiago: LOM.
- SAID, Edward. 2007. “Exilio intelectual: expatriados y marginales”. En: *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Random House Mondadori.
- SAONA, Margarita. 2004. *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- ZURITA, Raúl. 2015. “La voz del padre”. Prólogo. *Círculo vicioso*. Santiago, Alfaguara.

CAPÍTULO V: LA MARCHA DE LAS VANGUARDIAS

AGUILAR, Paula. 2015. *Libros de arena, desierto de horror. Literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño*. Buenos Aires, Corregidor.

AMARO, Lorena. 2010. "Delirio y margen como estrategias discursivas en dos narraciones de Roberto Bolaño". *Atenea*. 501: 147-156.

BOLAÑO, Roberto, 2014 (1999). *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.

---. 2006. "Bolaño por Bolaño". En: MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor.

---. 2006. "Discurso de Caracas". En: Manzoni (comp.).

BORGES, Jorge Luis. 2011. "El tiempo y la brújula" y "El aleph". *Obras completas*. Tomo III. Buenos Aires, Sudamericana.

BRODSKY, Roberto. 2006. "Perdidos en Bolaño". En: Manzoni (comp.).

CASTRO, Virginia. 2007. "La traición quebrada". *Prohistoria*. 11: 149-165.

CONCHA, Jaime. 2011. "Geometrías de Bolaño: observaciones sobre Amuleto". En: *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago, Editorial UAH.

DALMARONI, Miguel. 2003. "La moral de la historia: novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)". *Hispanamérica*. 36 (96): 29-47.

DELEUZE, Gilles. 2011 (1983). *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*. Buenos Aires, Cactus.

---. 2008 (1978). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires, Catus.

HEKER, Liliana. 2010 (1996). *El fin de la historia*. Buenos Aires, Alfaguara.

LUKÁCS, Georg. 1971. *Teoría de la novela*. Barcelona, Edhasa.

MANZONI, Celina. 2006. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto". En: Manzoni (comp.).

MARINESCU, Andreea. 2013. "Testimonio in the lettered city: literature and witnessing in Roberto Bolaño's Amuleto". *Chasqui*. 42 (2):134-146.

REATI, Fernando. 2006. "Historias de amores prohibidos". *Ínsula*. 711: 27-31.

---. 2013. "Culpables e inocentes, héroes y traidores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente". En: LUCERO de Vivanco (ed.). *Memorias en tinta*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

ROJO, Grínor. 2016. "Romanticismo de la decepción". En: *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena ¿Qué y cómo leer? Tomo I*. Santiago, LOM.

WILLIAMS, Raymond. 1988. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

CAPÍTULO VI: UNA RÁFAGA DE HIJOS ÚNICOS

AMARO, L. 2013. Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura y Lingüística*. 29: 109-129.

BERGSON, Henri, y María Pía LÓPEZ. 2006. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Editorial Cactus.

BERMAN, M., MORALES VIDAL, A., 2012. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI Editores.

CONTRERAS, María Belén, y Rodrigo ZAMORANO. 2016. "Autor, autoridad y policía en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra". *Mester*. XLIV(1): 51-72.

COSTAMAGNA, A., 2018. *El sistema del tacto*, Barcelona, Anagrama.

DELEUZE, Gilles. 1972 (1964). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.

DRUCAROFF, E., 2011. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

FRANKEN, María Angélica. 2017. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente". *Revista chilena de literatura*. 96: 187-208.

JELIN, E. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI

LOGIE, I. y WILLEM, B. 2015. "Narrativas de la postmemoria en Chile y Argentina: la casa revisitada". *Alternativas*. 5: 1-25.

NEUMAN, A., 2015. *Una vez Argentina*. Buenos Aires, Aguilar Argentina.

NIETZSCHE, F.W., GARZÓN, D., 2000. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid, Edaf.

OLGUÍN, Consuelo. 2019. «Patricia Espinosa: "Los narradores chilenos están pegados en la autoficción"». [en línea] *Fundación La Fuente*.

<<https://www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/>>. [Consulta: 11 de julio de 2019].

PACHECO, José Emilio. 2007. *La fábula del tiempo*. Santiago, LOM.

PREMAT, Julio. 2017. "Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra". *Taller de Letras*. 60: 87-105.

ROJAS, Sergio. 2015. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista chilena de literatura*. 89: 231-56.

ROJO, Grínor. 2016. "Estética por sustracción o acerca del perturbado tiempo de los niños". En: *Las novelas de la dictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* vol. I, Santiago, LOM.

ZAMBRA, Alejandro. 2006. *Bonsái*. Barcelona, Anagrama.

---. 2007. *La vida privada de los árboles*. Barcelona, Anagrama.

---. 2010. "La literatura de los hijos". En: *No leer*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

---. 2018. *Formas de volver a casa*. Barcelona, Anagrama.